

Adelina Suber

I MESTIERI DI DRAMATURG
E DI TRADUTTORE IN GERMANIA:
IL CASO ESEMPLARE DI LUDWIG TIECK ¹

Agli occhi esterni, per esempio ai viaggiatori inglesi e francesi, la situazione politica e culturale della Germania negli anni precedenti la rivoluzione francese fino a oltre la metà del XIX secolo risultava un singolare miscuglio di miseria e ricchezza – ricchezza intellettuale o, ancor meglio, spirituale –; di forti resistenze alle innovazioni e alla modernità e, insieme, di una grande facoltà visionaria capace, talvolta, di precorrere i tempi, di annunciarli, di teorizzarli, di porsi come riferimento anche alle culture e alle economie straniere (e «straniere» va inteso nel senso di estranee al concetto di *Kultur*, al di là di quel confine territoriale, culturale, religioso, quanto mai ampio e vago sulla carta, ma non altrettanto negli «animi» dei *Gelernten*, degli «istruiti» – a partire dagli intellettuali fino ai «semplicissimi» –, purché in grado di leggere e comprendere a livello individuale o collettivo, la lingua della Bibbia di Lutero).

Riguardo le culture «confinanti», nessun concetto è più rispondente alla situazione tedesca del tempo di quello di *estraneità*. Con esso si intende sia la tendenza all'immobilismo e all'autodifesa sia la tendenza alla trasformazione. L'estraneità al mondo reale può comportare le visioni utopiche; l'essere *altro* delle lingue straniere, nonché dei dialetti, può arricchire la lingua nativa; l'essere *altro* dei luoghi lontani può indurre al viaggio *di formazione*.

Ne è un esempio il Teatro, regno di una libertà tanto malintesa – perché troppo desiderata –, da diventare (e, non a caso, nel *Bildungsroman*, nel romanzo di formazione) quasi leggendario. Dalle ristrettezze della vita materiale si passa, infatti, a una vita nuova, cioè *strana*: la convivenza con gli attori, e si riapproda poi, all'uscita dal teatro, alla libertà vera perché reale, cioè alla miseria iniziale, ma dotati

¹ Questo articolo rimanda ad un lavoro più completo sull'attività di dramaturg di Ludwig Tieck, di prossima pubblicazione.

di uno sguardo *estraneo*. È questo il caso del protagonista di un romanzo di Tieck, *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname]: come nel *Wilhelm Meister* di Goethe e nell'*Anton Reiser* di Moritz, la crescita e lo sviluppo della personalità passano per le scene, le attraversano e poi le abbandonano per sempre².

Per definire il concetto di estraneità ci siamo rifatti alla traduzione (e al teatro): in nessun altro paese le traduzioni furono così importanti, dibattute, analizzate, teorizzate, come in Germania che, già a partire dalla metà del XVIII secolo, cominciava a diventare terra d'elezione dei traduttori. All'inizio, grande fu lo sprezzo e la diffidenza degli intellettuali nei confronti del traduttore, ma nel giro di poco più di un cinquantennio si giunse al suo supremo riconoscimento quale creatore di una poesia nuova, nazionale e sovranazionale. Le opere tradotte spaziarono dalle letterature dei paesi occidentali, fisicamente o culturalmente limitrofi (indipendentemente dal tempo: si tradussero i classici greci e latini e gli autori contemporanei), ai testi biblici, alle letterature del lontano Oriente. Infatti furono i poeti e i filosofi a tradurre e non solo per affinità individuali, ma *spaziali*, universali, affinità tra i grandi poeti dei tempi passati, presenti e futuri. Si trattò – con le dovute differenze tra i vari filosofi-traduttori e quelle tra il traduttore-filosofo e il filosofo-traduttore – di un caso di «*onnitraduzione* [...]: puro impulso a tradurre infinitizzato, puro impulso a tradurre tutto e ogni cosa. [...] 'Tradurre tutto' significa tradurre quelle opere, passate o straniere, che portano in germe la letteratura a venire»³.

Per molti di essi (per non parlare del loro illustre predecessore, il Lutero della Bibbia), non si trattò solo della traslazione di un testo, per quanto corretta o addirittura eccellente: tradurre implicò una *metamorphosis*, ché i testi in lingua originale, al pari degli esseri viventi, si trasformarono con rinnovata vitalità, adeguandosi – quando non anticipandole – alle mutazioni delle politiche, delle economie, delle culture e con la consapevolezza profonda «dell'unità di ogni

² Antoine Berman evidenzia i tre significati principi di *Bildung*: *cultura* (*Kultur*); *formazione*; e *processo di formazione*: «Cos'è la *Bildung*? Al contempo un processo e il suo risultato [...] Poiché la *Bildung* è un processo temporale, e dunque storico, essa si articola in tappe, in momenti, in epoche. [...] la *Bildung* è un *autoprocesso* in cui si tratta di uno 'stesso' che si dispiega fino ad acquistare la sua piena dimensione» (Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 57 sgg.).

³ Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 174-175.

cosa vivente»⁴. Lessing tradusse oltre che da Richardson, Law, Hutcheson, Dryden, Goldoni, l'Abbé Du Bos, Voltaire, Diderot, anche dallo spagnolo e dall'olandese; ed il suo amico tipografo e libraio J.J. Christoph Bode (presso cui stampò la *Drammaturgia d'Amburgo*), lavorò su Goldsmith, Fielding, Smollet, Montaigne, Charles Burney. Voß fu l'autore dell'*Odissea* (1781) e dell'*Iliade* (1793) tedesche, tradusse Aristofane e Properzio; Herder, fra l'altro, tradusse poesie e romanze spagnole (*Il Cid*) e brani shakespeariani; a Goethe si devono opere di Byron, Manzoni, Voltaire, Cellini, Diderot, Euripide, Racine, Corneille, nonché poesie greche e spagnole. August Wilhelm Schlegel tradusse Shakespeare (già in parte tradotto da Wieland e da Eschenburg)⁵, Cervantes, Calderón, Walpole, molte liriche del *Canzoniere* di Petrarca, l'*Inferno* di Dante, Leonardo, Ariosto, Tasso, Guarini, liriche provenzali italiane, spagnole e portoghesi, il teatro spagnolo e la *Bhagavad Gîtâ*; Friedrich Schlegel operò sulla letteratura provenzale, su Diderot, Camões; Dionigi di Alicarnasso. A Tieck si devono le traduzioni storiche di Shakespeare (in parte «insieme» a A. W. Schlegel)⁶ e di Cervantes, oltre a quelle di Lope de Vega e di Calderón. Schleiermacher tradusse Platone, e Hölderlin l'*Antigone* e l'*Edipo Re* di Sofocle (ambedue del 1804) e passi dell'*Iliade*; dell'*Ecuba* e delle *Baccanti* di Euripide; dell'*Aiace* e dell'*Edipo a Colono* di Sofocle; della *Farsalia* di Lucano; dell'*Eneide*; delle *Metamorfosi* e delle *Eroidi* di Ovidio; delle *Odi* di Orazio. Di Wilhelm von Hum-

⁴ Ernst Cassirer, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Roma, Donzelli, 2000, p. 60.

⁵ Le prime raccolte di drammi shakespeariani tradotti in prosa tedesca sono quelle di Wieland (22 drammi, in otto volumi, 1762-1766), che vennero successivamente rivedute ed ampliate in tredici volumi da J.J. Eschenburg (1775-1777 e 1782).

⁶ La prima edizione delle opere shakespeariane tradotte da August Wilhelm risale agli anni 1799-1810. L'abbinamento dei nomi Schlegel e Tieck nelle edizioni successive curate e completate da Tieck (1825-1833 e 1839-1840), che rivide e corresse anche i drammi precedentemente tradotti dall'amico, non fu segno di reale collaborazione tra i due. Si trattò, più propriamente, di un passaggio di mano. Il lavoro di Tieck traduttore di Shakespeare, malgrado l'apporto notevolissimo della figlia Dorothea e del conte Wolf-Heinrich Baudissin, fu quello solitario del supervisore, del correttore, del curatore. Sul tema vedi Marek Zybur, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber: zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 93 sgg. (in particolare 109-118). Schlegel e Tieck mantennero l'alternanza «romantica» di generi, gusti e intonazioni dei drammi shakespeariani; rispettarono la differenza tra il linguaggio scritto e orale, anche se ne addolcirono le oscenità; non considerarono i loro lettori una massa eterogenea di ascoltatori ma si rivolsero ad un pubblico più selezionato, consapevole del suo ruolo «profetico», della sua responsabilità verso le generazioni a venire.

boldt è la traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo (1816); di Georg Forster quella della *Sakuntala*; di Moses Mendelssohn il *Pentateuco* (del 1778 è la prima traduzione dall'ebraico in tedesco stampata, però, in caratteri ebraici; del 1813-1815 la trasposizione in caratteri tedeschi, ma solo fino al *Genesi*).

Alcuni di questi poeti e filosofi *anche* traduttori, come Goethe, i fratelli Schlegel, W. Humboldt, Hölderlin, Herder, Schleiermacher, lasciarono delle riflessioni scritte sul lavoro del traduttore; altri, come Novalis, pur senza tradurre⁷, parteciparono attivamente al lavoro e alla teoresi della traduzione⁸. Molti fra questi *anche*-traduttori furono frequentatori assidui dei teatri. E quanto più nelle loro pagine il teatro si fece metafora, tanto più esso rappresentò il mondo reale, fino a risultare tale. Chi fra questi narrò di teatro, e per esso creò, recensì, tradusse, lavorò (per esempio da dramaturg) ed elaborò teorie, parve considerarlo con l'occhio attento, mai solo semplicemente curioso, dell'uomo di scienze.

In Germania il dramaturg si afferma con la formazione dei teatri stabili, in modo discontinuo, per intense fasi.

Intorno alla metà del Settecento alcuni intellettuali impegnati nei teatri, quali Christlob Mylius e Johann F. Löwen, cominciarono a sentire l'esigenza di un garante all'interno delle compagnie, di un *non-attore*⁹ che si proponesse come guida artistica e morale. Nel 1760 l'anonimo autore dei *Zufälligen Gedanken über die Schaubühne zu Wien* sosteneva «l'assoluta necessità» della «collaborazione di un 'saggio'» con sufficiente esperienza nelle belle arti e con accesso al bel mondo e, nel 1764 Johann Elias Schlegel negli *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen* scriveva:

⁷ Di Novalis abbiamo delle traduzioni risalenti al periodo del ginnasio, dai classici greci e latini, non destinate quindi alla pubblicazione.

⁸ Riguardo alla natura e alla storia della traduzione in Germania ci siamo orientati soprattutto sui testi di Berman, *La prova dell'estraneo*, cit.; Ernst Behler, *Romanticismo. A.W. e F. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1997; Franz Rosenzweig, *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, a c. di Gianfranco Bonola, Roma, Città Nuova, 1991; George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1992), Milano, Garzanti, 1994; Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, a c. di Claudia Razza, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2001; e Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, alla cui lettura rimandiamo per una visione approfondita dell'argomento.

⁹ *Nicht-Schauspieler*, questa la definizione di Sybille Maurer Schmook (*Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1982).

La supervisione di tutta la commedia e del suo allestimento, non dovrebbe essere lasciata a un attore, ma, come si è soliti fare per le Opere e per le commedie recitate nelle corti, a una persona di un certo riguardo che sia sufficientemente colta e capace di scegliere i buoni drammi e separare la stupidità e la volgarità dalle idee argute e raffinate¹⁰.

Novità come la pubblicazione della *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing (1769) e il lavoro teatrale di Goethe a Weimar spinsero alcuni scrittori in cerca di una sistemazione più sicura che, magari, li facesse anche sentire indispensabili, a proporsi come dramaturg. Ma Friedrich Klinger, l'autore de *I gemelli* e di *Sturm und Drang* e Ernst August Klingemann, per esempio, non riuscirono a farsi assumere come dramaturg ad Amburgo (l'uno da Abel Seyler – il capocomico con cui aveva lavorato Lessing, e l'altro da F.L. Schröder). Lo stesso Ludwig Tieck, da autore già affermato, nel 1801 vide respinta la sua autocandidatura allo Stadttheater di Francoforte.

Soltanto più tardi si diede una certa continuità. L'esperienza di Tieck dramaturg a Dresda influenzò il lavoro di Karl Immermann¹¹ – dal 1832 dramaturg e direttore dello Stadttheater di Düsseldorf –, suscitando l'interesse e la collaborazione dello stesso Tieck¹²; mentre Eduard Devrient, che nel 1844 era succeduto a Tieck nella carica di dramaturg a Dresda – col titolo però di *Oberregisseur*¹³ –, solo nel 1852 verrà eletto direttore e dramaturg allo Hoftheater di Karlsruhe, aprendo così la strada ai dramaturg dei «*Theaterleiter* nel senso moderno»¹⁴, in quanto specificamente responsabilizzati dai teatri.

¹⁰ Maurer Schmoock, *Deutsches Theater*, cit., p. 90.

¹¹ Che nel 1831 aveva seguito le *Vorlesungen* (letture pubbliche) di Tieck a Dresda e si era entusiasmato alle sue scenografie shakespeariane.

¹² Soprattutto per quanto riguardava gli allestimenti scenici. Tieck e Immermann si influenzarono reciprocamente: Immermann per *Come vi piace* (1840) realizzò la struttura scenica ideata da Tieck nel suo romanzo *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname] per la *Dodicesima notte* e Tieck per le sue ultime rappresentazioni berlinesi, l'*Antigone* (1841) e il *Sogno di mezz'estate* (1843), si rifece agli esperimenti scenici e scenografici dell'amico. Vedi Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Müller, 1972, vol. VI, pp. 67 sgg.; 74 sgg.; 81 sgg.; Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, a c. di R. Kabel, C. Trilse, Berlin, Hensel, 1967, vol. II, p. 233.

¹³ Il 21 ottobre 1864, Eduard Devrient annoterà nel suo diario che se da giovane si era volto al teatro, era stato merito di Tieck, della sua «autorità»: i suoi principi erano stati un «impulso vitale» a tutto il suo operare e della sua approvazione aveva avuto bisogno «ad ogni passo» (Eduard Devrient, *Aus seinen Tagebüchern*, a c. di R. Kabel, Weimar 1964, vol. II, p. 34).

¹⁴ Marek Zybur, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater. Mit ei-*

Ludwig Tieck fu uno dei primi fra gli intellettuali e gli uomini di teatro tedeschi a venire investito della carica di dramaturg. Non fu facile per lui lavorare a Dresda – allora la terza città tedesca per grandezza dopò Berlino e Vienna –, il cui teatro, pur mantenendo la denominazione di Hoftheater e pur dipendendo dal regnante, si andava «naturalmente» evolvendo in Stadttheater, teatro «autonomo» della città.

Che lo scrittore avesse, già più di una volta, cercato un impiego teatrale è testimoniato da una sua lettera del 5 maggio 1818 in risposta all'amico Karl Wilhelm Ferdinand Solger, che gli aveva illustrato le possibilità di lavoro allo Schauspielhaus di Berlino (questo almeno è quanto si deduce dalla lettera di Tieck, da cui citiamo. Pare, infatti, che Tieck, tramite Solger, avesse fatto delle richieste precise alla direzione del teatro berlinese e che ne avesse ricevuto una risposta insoddisfacente, se non del tutto negativa):

Che cosa pretende da me questo teatro? Mi si vuole come subalterno, segretario, etc.. di Brühl?¹⁵ O nella parte del consigliere nel *Barbablu* [NdR: dramma dello stesso Tieck]? O, meglio ancora, in quella del Buffone? E tutto questo per una misera, infima paga? Allora mi tiro indietro, offeso da una simile proposta. [...] Da sempre – se mai fossi diventato direttore di un teatro –, mi sarebbe piaciuto scrivere un foglio teatrale con le mie riflessioni, le mie esperienze sull'arte e la poesia drammatica. Ma su questo, a Berlino, vorrei completa autonomia. Tempo fa [nel 1808] avevo entusiasmato la piazza viennese [Wiener Stadion] con un progetto riguardante una scuola di recitazione da affiancare alla direzione (questo quando, prima della mia ultima malattia, si discuteva di affidarmi il Wiener Theater). Sono convinto che solo in questo modo si possano avere nuovamente attori. Con il conferimento del privilegio di poeta della nazione tedesca, mi impegnerei anche a consegnare un dramma di storia patria all'anno [...] Sarei una specie di storiografo. Questi che Le ho esposto, sono i modi per rendermi utile e ottenere un impiego, per come lo intendo io, a Berlino [...] ¹⁶

nem Anhang bisher ungedruckter Dokumente zue Anstellung und Entlassung Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater, in: *Wirkendes Wort* 44, Jahrgang, Heft 2, August 1994, p. 237. Qui si sottolinea che al *dramaturg* viene finalmente riconosciuta una funzione precisa, al fianco del direttore del teatro, solo nella seconda metà del XIX secolo con la graduale estinzione della figura dello *Hoftheaterintendant*, il direttore del teatro di corte, un aristocratico spesso privo di esperienza e conoscenze teatrali e alle dirette dipendenze del principe.

¹⁵ Il conte von Brühl fu *Intendant* dello Schauspielhaus di Berlino dal 1814 al 1828.

¹⁶ In: *Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck*, a c. di Uwe Schweikert, München, Heimeran, 1971, vol. II, pp. 226-227.

Nel luglio 1819, quando Tieck arrivò a Dresda, la situazione dello Hoftheater era alquanto confusa¹⁷. Infatti l'occupazione russa della città aveva portato dei cambiamenti sostanziali nell'amministrazione dello Hoftheater e della Cappella reale, che erano stati accorpati in un unico ente alla cui direzione, nel 1820, era stato nominato il consigliere segreto Traugott von Könneritz. Anche se non ufficialmente, Tieck divenne stretto collaboratore di Könneritz nella scelta degli attori e soprattutto del repertorio (Friesen, *L. Tieck. Erinnerungen...*, cit., p. 70). Secondo Pröller (*Geschichte des Hoftheaters*, cit., p. 441 sgg) è difficile stabilire quanto contasse Tieck per le nuove assunzioni, anche se ne cita alcune e non delle meno significative quali, per esempio, quelle degli attori Louis Pauli, Karl Unzelmann e Karl Devrient.

Per quanto riguarda il repertorio, invece, si devono a Tieck la messinscena di opere di Calderón, Kleist, Goethe, Schiller, Shakespeare¹⁸.

A cominciare dal 1821 e fino al 1824 Tieck scrisse critiche teatrali nella *Dresdner Abendzeitung*¹⁹, il che gli creò molti nemici sia tra i

¹⁷ Zyburg (*Ludwig Tieck...*, cit., p. 221) esclude che Tieck sia arrivato a Dresda con la speranza di un'occupazione nel teatro cittadino (e contando sull'appoggio del direttore generale Vitzthum), ma concorda con Hermann Friesen che nei suoi ricordi (*Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842*, Wien, 1871, vol. I, p. 62) sostiene che, una volta giuntovi, il fine di Tieck «fu quello di entrare in rapporto con il locale Hoftheater», cosa che gli riuscì benissimo grazie alla sua abilità nel frequentare le persone ed i salotti giusti. Sulla storia del teatro di Dresda vedi Robert Pröller, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden: von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden, W. Baensch Verlagshandlung, 1878; e Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, Dresden, Rudolf Kuntze, 1861-1862. Sulla situazione del teatro a Dresda e a Lipsia all'arrivo dei Francesi e sul susseguirsi dei diversi eserciti nelle due città, vedi le belle lettere di E.T.A. Hoffmann (Kapellmeister a Dresda nel 1813-1814) agli amici Kunz, Speyer e Hitzig, in: E.T.A. Hoffmann, *Lettere e scritti minori*, a c. di Beatrice Talamo, Pordenone, Studio Tesi, 1991, p. 66 sgg.; e Klaus Günzel, *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Düsseldorf, Claassen Verlag, 1979, p. 245 sgg.

¹⁸ Ricordiamo la *Käthchen von Heilbronn* (1819) e il *Principe di Homburg* (1821) di Kleist; *I Piccolomini* (1819) e *Il Campo di Wallenstein* di Schiller (1919); *Fratello e sorella* (1821) e *Ifigenia* (1820) di Goethe; *Amleto* (1820), *Il Mercante di Venezia* (1821) e *Romeo e Giulietta* (1823) tradotti da A. W. Schlegel e *Re Lear* (1824) tradotto da Voß; *I fratelli* (1822) di Terenzio e *Il fonditore di stagno* (*Der Zinngiesser*) (1822) di Holberg.

¹⁹ Gli articoli della *Dresdner Abendzeitung*, furono pubblicati nei *Dramaturgische Blätter* (1825-1826). Nel 1852 vennero riediti a cura di Eduard Devrient nel III vol. delle *Kritische Schriften* di Tieck (Leipzig, Brockhaus, 1848-52).

redattori, perché la sua collaborazione era stata imposta da Könneritz, sia tra i lettori, per il tono dei suoi articoli²⁰. Il 15 gennaio 1823 la *Dresdner Abendzeitung*, infatti, pubblicò un suo lungo articolo²¹ il cui finale richiama la decisione di Lessing dramaturg ad Amburgo che, in seguito al caso Hensel, aveva deciso di non scrivere più sulle interpretazioni ma solo sugli autori e i relativi drammi.

Secondo Zyburra (*L. Tieck...*, cit., p. 221) le attività di Tieck, sia quella segreta a fianco di Könneritz sia quella pubblica di critico teatrale, «facevano parte della sua strategia» in vista dell'assunzione a dramaturg. In questo periodo «di transizione» Tieck riprende le sue *Vorlesungen*, cioè quelle letture serali davanti ad una cerchia ristretta di amici e conoscenti che lo avevano già reso famoso, soprattutto a Berlino, e di cui esistono tante ammirate testimonianze. In questo modo, forse, Tieck voleva sottolineare la necessità per il teatro di Dresda di un intellettuale come lui, autore e dramaturg, storico del teatro, lettore in pubblico e conferenziere, traduttore dallo spagnolo e dall'inglese²², conoscitore del mondo del teatro e amico di attori, nonché – da giovane – aspirante attore (cosa, a dire il vero, assai comune fra i giovani intellettuali tedeschi di allora, per non dire caratteristica della loro ricerca di modernità).

Sarà con il nuovo direttore generale, l'ispettore alle foreste Adolf von Lüttichau, che successe a Könneritz nel 1824, che la posizione di Tieck verrà finalmente istituzionalizzata tramite un'intricata vicenda contrattuale.

Lüttichau spiegava la richiesta di un *Literator e Dramaturg* a Dresda con la necessità di un pedagogo e collaboratore letterario per il lavoro di scena e, anche, per impedire agli attori di influire troppo sulla direzione e sui gusti del pubblico. E così continuava:

La sua funzione sarebbe quella di guidare la parte propriamente letteraria, aiutare con i suoi consigli il direttore generale, giudicare i manoscritti ricevuti, correggere quelli che vengono riadattati e dire il suo parere sull'attribuzione delle parti. Egli sarà presente alle prove di lettura e alle prime prove al fine di richiamare l'attenzione degli attori sul significato del dramma e sull'importanza dei personaggi; leggerà ad alta voce i drammi più importan-

²⁰ Vedi al riguardo Hellmuth Fleischhauer, *Theodor Hell (Winkler) und seine Tätigkeit als Journalleiter, Herausgeber und Übersetzer*, Leipzig, 1930, p. 85; Pröls, *Geschichte...*, cit., p. 440; Zyburra 1994, p. 228 sgg.

²¹ *Über das Königl. Theater in Dresden* [Sul Königliches Theater di Dresda], in: *Dichter über...* 1971, pp. 154-157.

²² Su Tieck traduttore vedi Zyburra, *Ludwig Tieck als Übersetzer...*, cit.

ti per dare agli attori (che si occupano sempre e soltanto dei loro ruoli) una visione generale e il senso del tutto al fine di una buona e corretta interpretazione; cercherà di aiutare al meglio gli attori più giovani e chiarirà loro il compito della loro arte e le necessarie conoscenze e, allo stesso modo, interverrà su costumi e decorazioni. Dovrà partecipare alla riunione settimanale con i direttori di scena (*Regisseurs*) presieduta dal direttore generale, per consultarsi e accordarsi sulle necessità dei teatri, sui costumi, sulle *pièces* nuove e su quelle antiche da rimettere in repertorio, sulla declamazione, sulla messinscena (*Spiel*), sulla distribuzione delle parti e su tutto quanto riguarda il lato letterario e amministrativo (Zybura, *L. Tieck...*, cit., pp. 239-240).

Dai documenti d'archivio risulta che il 19 gennaio 1825 Tieck fu ufficialmente assunto alle dirette dipendenze del direttore generale Lüttichau²³, con la funzione di tramite tra lui e gli attori.

Poco si sa del lavoro di Tieck come dramaturg perché egli, come già Lessing, ha lasciato solo qualche appunto in merito, né ci sono documenti, lettere, scritti dei suoi contemporanei, di amici, di attori e teatranti, di spettatori assidui, che rimandino in modo esauriente al suo lavoro a Dresda. Forse questo silenzio era dovuto a un fatto di costume politico: le cariche amministrative non erano ritenute oggetto di un dibattito pubblico perché, altrimenti, si sarebbe rischiato di mettere in discussione l'autorità sovrana che tali incarichi creava ed elargiva. Su Tieck dramaturg, quindi, noi abbiamo solo degli accenni significativi o delle voci di corridoio che, spesso, sottolineano la sensazione di non liceità che il dramaturg, quale figura «esterna» al teatro, poteva suscitare fra i componenti di una compagnia²⁴.

Tutti gli studiosi che si sono occupati di questo tema concordano nel definire o, meglio, limitare i meriti di Tieck all'orientamento riguardo il repertorio e l'assunzione e la preparazione degli attori giova-

²³ Le clausole del contratto in: Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 242 sgg. Si ricorda che la carica di dramaturg era ritenuta un titolo onorifico e quindi degno di un compenso simbolico (nel caso di Tieck «600 talleri annui e il titolo di consigliere di corte della quarta classe, al fine di dare alla sua posizione il credito necessario» (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., pp. 239-240), visto che «il *Dramaturg* [Tieck] doveva avere un suo patrimonio o disporre di altre entrate» (Roger Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart, Metzler, 1987, p. 241).

²⁴ Tieck così scriveva all'amico Karl Immermann il 10 maggio 1835: «Dite ad uno di questi attori che egli è meglio di Garrick, Schröder, Baron e Fleck etc. ed egli vi ringrazierà con un cenno del capo e dirà che, certo, è ovvio. Ma chiedete allo stesso di piegare un po' il ginocchio o di tenere il cappello con la sinistra invece che con la destra, e vi siete fatto un nemico accanito» (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 237).

ni. Tra il 1826 e il 1836 – anno della fine ufficiosa del lavoro di Tieck-dramaturg –, furono allestite almeno una volta l'anno e in edizioni di volta in volta rinnovate, opere di Lessing, Kleist, e Goethe, mentre per Schiller furono riproposte delle vecchie messinscene. Inoltre grazie a Tieck si rappresentarono drammi di Calderón, Lope, Moreto, Grillparzer. Ma Tieck lasciò la sua impronta soprattutto con la messinscena di opere shakespeariane, molte delle quali ebbero numerose repliche. A partire dal 1832 di alcune di esse curò e rinnovò scenografia e messinscena rifacendosi ai suoi studi sul teatro elisabettiano²⁵.

Per quanto riguarda gli attori, Tieck, consapevole della diffidenza che molti tra gli anziani nutrivano nei suoi confronti, favorì l'ingaggio di attori giovani che, anche per l'inesperienza e la gratitudine, si prestavano più facilmente alle sue novità e gli garantivano un più sicuro appoggio in occasione delle liti col resto della compagnia. Tra gli attori che Tieck favorì ci furono Franz Joseph Becker e Emil Devrient e, soprattutto, Julie Gley che già un anno dopo l'ingaggio, nel 1827, fu molto applaudita come Luise nell'*Intrigo e amore* di Schiller e poi trionfò, nel 1829, come Gretchen nel *Faust* di Goethe. Fra gli attori giovani con cui Tieck lavorò ci furono Friedrich W. Porth, Franziska Berg e Caroline Bauer²⁶.

Nelle sedute di lavoro con gli attori e nelle letture serali che teneva nel suo appartamento, Tieck praticava una declamazione sobria, espressiva in senso «naturale», mai segnata da tempi accelerati o rallentati artificiosamente. La sua insistenza, talvolta aspra, sulla necessità che gli attori tedeschi imparassero finalmente a parlare²⁷, il suo disprezzo per il virtuosismo dei singoli a scapito del lavoro d'insieme, nonché, per gli attori più giovani, l'obbligo di frequenza alle sue letture, alla fine gli alienarono la simpatia di questi ultimi – e spesso

²⁵ Fra i classici citiamo solo: *La brocca rotta* (1828) di Kleist; il *Tasso* (1827) e il *Faust* di Goethe (1829); *Un fedele servitore del suo padrone* (1830) e *Il sogno è una vita* (1835) di Grillparzer; *La dama folletto* (1826) di Calderón. Di Shakespeare vennero rappresentati il *Giulio Cesare* (1826) e l'*Enrico IV* (1829), prima e seconda parte, tradotti da Schlegel; l'*Otello* (1827) tradotto da Voss; *Molto rumor per nulla* (1830) tradotto da Tieck e soprattutto il *Macbeth* (1836) tradotto da Schlegel e da Tieck con cui si concluse ufficiosamente il suo lavoro di *dramaturg* a Dresda.

²⁶ Che così commentò il trasferimento di Tieck a Berlino: «Solo dopo il suo commiato, ci rendemmo conto di cosa era stato il vecchio dramaturg per Dresda. La città con Tieck aveva perso un avvincente fulcro per la vita intellettuale» (Caroline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, Berlin 1917, p. 400, in: Zyburg, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 236).

²⁷ Riguardo lo *sprechen lernen!* (l'imparare a parlare!) sostenuto da Tieck, v. una sua lettera a Heinrich Laube, in: Zyburg, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 227.

proprio dei più dotati e promettenti –, e degli attori anziani che non si sentivano abbastanza considerati dal nuovo dramaturg.

Fu accusato, anche, di scarsa condiscendenza nei confronti del pubblico di Dresda: al pari dei fratelli Schlegel egli aveva, infatti, contrastato il repertorio allora in auge in Germania, che insisteva sulle piccole vicende del quotidiano e aveva ostacolato la messinscena dei drammi di Kotzebue, di Iffland e di altri autori minori, alcuni dei quali, però, erano concittadini e amici del segretario del teatro Winkler²⁸. Il fatto che nel 1827 – in seguito anche allo «scandalo» suscitato dalla rappresentazione della *Dama folletto* di Calderón²⁹ –, Tieck riprendesse a scrivere di teatro (questa volta nella *Dresdner Morgenzeitung*), peggiorò la situazione e turbò ulteriormente gli equilibri. Questa volta il suo sguardo non spaziava lontano, ma si soffermava sullo Hoftheater di Dresda, su coloro cioè che si aspettavano di essere difesi e lodati dal loro dramaturg. Invece Tieck ne scrisse con una certa durezza e imparzialità e, non solo, non cercò un compromesso di fronte alle rimozioni dei suoi oppositori, spesso anonimi – e comunque capeggiati da Winkler –, ma li attaccò definendoli addirittura «la feccia della nostra *Schreibseligkeit*»³⁰. Ne è un esempio, come già detto, la sua critica alle pessime traduzioni delle numerose ed insulse *pièces* francesi, e di conseguenza la denuncia del loro autore, cioè Winkler. La polemica si acuì, il campo si divise tra le opposte forze, una «spirituale» e l'altra «fisica» (Zybura, *L. Tieck...*, cit., pp. 228-229).

Col crescere delle difficoltà e dei dissapori con e fra gli attori (in particolare con Louis Pauli e Carl ed Emil Devrient), Tieck decise di allontanarsi da Dresda; il suo abbandono della carica e poi della città, fu graduale, ma definitivo.

Il 18 marzo 1836 la prima del *Macbeth* realizzato con «l'impalca-

²⁸ Di questo clima arroventato dalle polemiche è testimone una lettera che Winkler indirizzò il 4 giugno 1826 al drammaturgo Birch-Pfeiffer (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 233). Col crescere delle difficoltà e della delusione, Tieck finì per rimettere a Winkler la scelta delle commedie, tenendo per sé quella delle tragedie.

²⁹ L'otto gennaio 1826, la replica di questo dramma, che nel resto della Germania era stato dato con successo, era servita da pretesto ai nemici di Tieck, capeggiati da Winkler, per scatenare un tumulto in sala, all'alzata del sipario. Lo spettacolo era stato interrotto e i biglietti restituiti. Tieck era stato accusato di «imposizione tirannica del suo gusto troppo parziale» (Pröller, *Geschichte...*, cit., p. 450). Il caso suscitò molto clamore, divenne «scandalo».

³⁰ Ludwig Tieck, *Das Hoftheater im Januar 1827*, in: Id., *Kritische Schriften*, 1852, vol. IV, p. 132.

tura alla Tieck», cioè con un balcone «elisabettiano» eretto su un palcoscenico privo di sipari, riscosse un grandissimo successo³¹ e segnò la fine della sua collaborazione teatrale.

Quando nel luglio 1841 Winkler venne eletto vice-direttore a vita dello Hoftheater, Tieck era «in ferie» a Potsdam, ospite di riguardo di Federico Guglielmo IV di Prussia, che gli aveva offerto una pensione annua di 1000 talleri. Quando poi, nel 1842, il re prussiano gli propose di trasferirsi definitivamente a Berlino in qualità di consigliere del Königliches Theater e con una entrata di 3200 talleri, per Tieck fu facile accettare.

Tieck cessò ufficialmente l'attività di dramaturg allo Hoftheater di Dresda il primo ottobre 1842³². Al suo posto, e con qualche riconoscimento in più (al nuovo dramaturg veniva riconosciuta l'autorità su attori, impiegati e tecnici del teatro), venne eletto Eduard Devrient.

A Berlino il lavoro di Tieck fu ricco di soddisfazioni e riconoscimenti. Egli godeva del riverente rispetto di attori e direttori e le sue proposte riguardo sia il repertorio³³ sia la messinscena delle opere, sia gli attori della compagnia, erano ascoltate ed accettate. Il *Kabinettssordre* del 22 giugno 1842 riguardo la rappresentazione dei classici greci e dei drammi shakespeariani³⁴, prescriveva la supervisione

³¹ E tanto più grande se si considera che in Germania la messinscena di questo *Macbeth*, come già prima quella del *Romeo e Giulietta* (1819) e quella a venire del *Sogno di una notte di mezz'estate*, curate da Tieck (Berlino, 1843), rimasero un modello per la scena tedesca fino alla fine del XIX, inizio XX secolo (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 231; Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 47).

³² Ricchi di notizie, spiegazioni, documenti al riguardo sono Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., pp. 236-238; e Prölss 1878, pp. 461-505.

³³ Fu solo a Berlino che Tieck mise in scena delle sue opere, per esempio *il Gatto con gli stivali* e *Barbablu*. Per tutta la durata del suo incarico a Dresda, infatti, egli non aveva mai fatto rappresentare niente di suo e questo, forse, anche perché a Dresda dubitava della loro buona riuscita (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 230). Winkler, invece, pretendeva un settimo dell'intero repertorio, quando non anche un terzo (nel 1828 per esempio su 140 drammi in repertorio, ben 46 erano suoi (Prölss, *Geschichte...*, cit., p. 448).

³⁴ Vedi *Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne* (1851) [Note su alcuni drammi e sulla loro messinscena alla Hofbühne di Berlino], in: Tieck, *Kritische Schriften IV*, cit., pp. 369-383. Tieck recensì *Antigone* ed *Edipo a Colono* di Sofocle; *Medea* ed *Ippolito* di Euripide; *Il sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare; i suoi *Il Gatto con gli stivali* e *Barbablu*; il *Colombo* di Werder.

artistica di Tieck, a cui spettava anche, in accordo con il *General Intendant* von Küstner, la distribuzione delle parti e lo studio dei drammi con gli attori.

Gli spettacoli curati da Tieck godevano di due prime rappresentazioni; solo dopo che erano stati visti dalla corte a Potsdam, venivano inseriti in repertorio nel teatro pubblico. Il lavoro di Tieck che ebbe maggiore risonanza fu il *Sogno di una notte di mezz'estate* (14 ottobre 1843), per la cui preparazione ci fu bisogno di trenta prove e che, dopo la prima a Potsdam, ebbe ben quaranta repliche a Berlino³⁵.

Come abbiamo visto, le mansioni richieste a Tieck dal contratto col teatro di Dresda erano molteplici e questo, in sé, non costituiva una novità. Anche in altri teatri europei, drammaturghi-non attori e critici teatrali, soprattutto dei teatri stabili, affiancavano e, spesso, convivevano con gli attori, traendone di che vivere.

Quello che colpisce noi moderni, probabilmente, è qualcosa che non appartiene tanto a quella realtà, quanto alla nostra. Noi vediamo una novità laddove, forse, essa non appariva così lampante e tendiamo a precorrere i tempi e a pensare al dramaturg come a una sorta di regista ante litteram. In fondo Eduard Devrient, considerato una specie di «proto-regista» del teatro tedesco, oltre ad attore, storico, direttore di teatri etc., fu dramaturg, anzi *il* dramaturg che prese il posto lasciato vacante da Tieck. E Devrient «regista» si considerava allievo di Tieck dramaturg.

Ai nostri occhi è importante il lavoro sul testo *con* gli attori. Certo a Tieck era richiesta anche una funzione educatrice – e non è un caso che, per contratto, dovesse lavorare soprattutto con attori giovani (gli attori vecchi, infatti, andavano affascinati, attirati): noi immaginiamo non tanto un passaggio di competenze, dall'intellettuale all'attore (la mano d'opera «geniale»), quanto un confronto di saperi, una collaborazione fra teatranti che stanno tutti dalla stessa parte, oltre la scena.

Abbiamo accennato al diffondersi del mestiere di traduttore in Germania e al lavoro di Tieck nei teatri di Dresda e Berlino per due motivi. Da una parte, per ipotizzare una «discendenza» di Tieck dra-

³⁵ Sulla messinscena del *Sogno di una notte di mezz'estate*, i suoi attori, i commenti del pubblico (Alexander von Humboldt, Bettina von Arnim, Rahel Varnhagen, etc), v. Kindermann, *Theatergeschichte...*, cit., VI, pp. 28-29.

maturg dalla pratica e dalla «filosofia» del tradurre³⁶ (con quest'ottica rimanderemo agli scritti sul teatro e sulla traduzione dei filosofi e degli eruditi del circolo di Jena); e, dall'altra, per introdurre il discorso più generale sulla non-casualità della comparsa in Germania – luogo per eccellenza predestinato e predisposto alla traduzione³⁷ –, di questa nuova figura di professionista teatrale, il cui compito era quello di dialogare con il testo alla presenza degli attori, in funzione degli attori.

Iniziamo da quest'ultimo motivo. Abbiamo già accennato alla Bibbia di Lutero. Essa non solo era intesa come *il* dialogo per eccellenza (diretta, quindi, a ogni singolo lettore – anche all'illetterato – della più vasta comunità di credenti), ma era stato anche il primo testo tradotto con *metodo* in tedesco. Il Lutero della Bibbia aveva pensato al *suo* popolo di lettori: se fosse andato *troppo* oltre, traducendo *troppo* bene, se avesse capito, visto e udito troppo, avrebbe rischiato la follia o l'isolamento. Avrebbe rischiato di non essere capito dai suoi contemporanei (cosa, per esempio, che succederà a Hölderlin traduttore di *Antigone*).

Forse non è un caso che i primi dramaturg, in Europa, siano stati non solo tedeschi – e traduttori –, ma anche protestanti e, spesso, vicini alle Anime belle o a quelle comunità e movimenti pietistici, evangelici, anabattisti, etc. di cui, al tempo, era satura l'aria³⁸, avvez-

³⁶ Non va dimenticato, però, che il Nostro, oltre che sulla sua esperienza di *dramaturg*, tacque anche su quella di traduttore. Egli – e si vedano alcune delle sue recensioni agli spettacoli shakespeariani di Dresda a cui aveva collaborato in qualità di *dramaturg* – mise in pratica le idee degli amici filosofi sulla traduzione, in particolare quelle di Friedrich Schlegel e di Schleiermacher, senza, però, diffondersi su metodi e fini. Infatti, come diceva Friedrich Schlegel, non era «filosofo».

³⁷ Molti sono gli intellettuali tedeschi che, a partire dal XVIII secolo (Leibniz), si espressero in tal senso. Ricordiamo Novalis (vedi in seguito la lettera a A. W. Schlegel); Goethe («I Tedeschi contribuiscono da lungo tempo a una mediazione e a un riconoscimento reciproci. Chi capisce la lingua tedesca si trova al mercato in cui tutte le nazioni presentano le loro merci»); A.W. Schlegel («Credo che siamo sul punto d'inventare l'autentica arte della traduzione poetica; questa gloria era riservata ai tedeschi»); F. Schlegel (secondo cui agli «artisti tedeschi [...] il genio della traduzione [...] è loro innato»); Schleiermacher («Una necessità interna, in cui si esprime abbastanza chiaramente un destino peculiare del nostro popolo, ci ha spinti alla traduzione in massa.») (cfr. Berman 1997, pp. 21-22); Brentano («Il romantico stesso è una traduzione», *ibid.*, p. 151).

³⁸ Vedi Rosenzweig, *La scrittura...*, cit., p. 124: «Per la Chiesa protestante la traduzione di Lutero è divenuta ciò che la Chiesa cattolica possiede in un ricco sistema di istituzioni: la portatrice della sua visibilità. [...] Sarebbe stato mortalmente pericoloso per il protestantesimo non avere, e non avere fin da principio, qualcosa da

zi, cioè, ad una lettura ed interpretazione individuali e «dialogate» della Bibbia, la cui caratteristica è, non solo, di essere «unico libro ancora, e sempre di nuovo, orale»³⁹ (indipendentemente dalla presenza, o meno, di una guida alla lettura, per esempio il predicatore: il dialogo, oltre che con i presenti, si instaurava, *in primis*, con se stessi e il testo o, meglio, con Dio), ma anche – come scrive F. Rosenzweig⁴⁰ – che la sua traduzione, al pari «della traduzione di un trattato tra due stati [...] verrà presa per l'originale»⁴¹.

Spesso nei romanzi o nei ricordi dei pre-romantici, l'associazione tra Chiesa – intesa anche come luogo di studio dei testi sacri e *in primis* della Bibbia – e teatro o, più in generale, tra cielo e terra, tra mondo degli dei e mondo degli umani, tra mito e storia, è diretta⁴²: i

contrapporre a questa sua inclinazione all'idolatria del libro: il dispensare la parola (*Wortverwaltung*). La predicazione viene preparata dal pastore facendo ricorso al testo originale; e anche dove ciò non accade, è avvenuta per certo, come minimo, la preparazione della preparazione al testo: i professori di cui un tempo il pastore di campagna aveva ascoltato le lezioni, le avevano tenute partendo dal testo originale. Certo in questo modo viene posta separazione tra clero e laici, ma, proprio mediante la predica, essa viene anche nuovamente superata».

³⁹ Rosenzweig, *Il segreto della forma dei racconti biblici*, in *La scrittura...*, cit., p. 89. Il racconto biblico, infatti «fintanto che non è messaggio, dunque non è epico, ma aneddotico (e cioè insegnamento), deve essere senza dubbio il secondo momento del dialogo: risposta, non domanda; obiezione e corollario divini all'affermazione e alla tesi umane. Se è messaggio, allora è il racconto che si avvicina agli uomini, ma se è insegnamento, allora è l'uomo che deve provocarlo. La rivelazione gli accade, il comandamento, invece, è lui a strapparli a forza mediante il suo fare» (Rosenzweig, cit., p. 82).

⁴⁰ In una lettera a E. Mayer del 31 luglio 1929; in: Rosenzweig, *La scrittura...*, cit., p. 27. In *La scrittura e Lutero* (cit., p. 116), Rosenzweig riformula così la domanda di Schleiermacher sulla posizione del traduttore davanti al suo lavoro (vedi in seguito): «in quali punti dell'opera venga «mosso» il lettore e in quali l'originale».

⁴¹ «Per cui – continua Rosenzweig – c'è una responsabilità che in altri lavori di traduzione non viene presa in considerazione». Ma, come vedremo, per i Romantici tedeschi il lavoro di traduzione implica una sorta di preveggenza sui suoi effetti, immediati e futuri, sui lettori, la loro storia, la loro lingua, il loro modo di esprimersi.

⁴² Molti, per esempio, sono gli studenti – e i professori – di teologia che nei romanzi e nelle biografie, abbandonano le università o le famiglie per calcare le scene. Citiamo le due biografie anonime *Leben, Thaten und Meinungen eines deutschen Schauspielers* [Vita, attività e pensieri di un attore tedesco] (1780); e *Max Sturms theatralische Wanderungen* [Le peregrinazioni teatrali di Max Sturm] (1788), v. Rolf Selbmann, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsroman*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1981, pp. 45-46. Anche Peter Schmitt (*Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum. 1700-1900*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 92 sgg., sottolinea la percentuale di studenti, soprattutto di diritto e teologia, ma

protestanti nelle loro sedute di letture tra affiliati, parenti e vicini di casa, o durante le passeggiate e i viaggi, ri-interpretavano, ri-traducevano i testi biblici. Questa forma di ricerca individuale era apparentata con le letture e le dispute teologiche degli ebrei tedeschi e degli ebrei che vivevano sotto il dominio dei reggenti tedeschi (vedi la descrizione del passaggio dalla traduzione alla lettura del Talmud – lettura nel senso di spiegazione –, nelle *Storie della mia vita* di Salomon Maimon pubblicate, e anche questo è significativo, da Karl Philipp Moritz nel 1792-93⁴³) con la differenza, però, che le ri-letture dei protestanti risentivano, spesso, anche del sapore delle imprese eroiche dei personaggi delle letterature romanze, popolari e classiche⁴⁴. Chi legge queste storie sacre, perché eroiche (e di insegnamento al giovane protagonista), riportate agli inizi delle autobiografie e dei *Bildungsroman*, ha la sensazione di trovarsi davanti a dei canovacci, in quanto *genere*, della Commedia all'improvviso o del teatro delle marionette. Molti di questi racconti hanno a che fare con una sorta di Bibbia narrata ai semplici, piena di domande e di risposte⁴⁵.

La sua lettura *in* tedesco, *tra* tedeschi, la rendeva, agli occhi dei pre-romantici, un antecedente esemplare dei libri scritti e ri-scritti per l'oggi in vista di un futuro. Essa, spesso, si affiancava alla scoper-

anche di commercianti, funzionari, militari, artigiani e nobili che componevano le compagnie tedesche del XVIII secolo.

⁴³ Salomon Maimon, *Storie della mia vita*, a c. di Giacomo Scarpelli, in *Classici del mondo ebraico scomparso*, Roma, edizioni e/o, 1989, pp.118-119). Al riguardo vedi Furio Jesi, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Bergamo, Lubrina, 1990, p. 175.

⁴⁴ Vedi *Ermeneutica e scienza del mito (1750-1850)*, in Jesi, *Mitologie intorno all'Illuminismo*, cit., in particolare p. 173 quando parla della «Scuola del mito» e della pubblicazione di *Entwurf einer Hermeneutik des alten und des neuen Testaments zur Vorlesungen* (1799) e di *Hebraische Mytologie des alten neuen Testaments mit Parallelen aus der Mythologie anderer Völker, vornehmlich der Griechen und Römer* (1802) di Georg Lorenz Bauer.

⁴⁵ Numerosi gli esempi nel corso del tempo: Jung Stilling, Moritz, Iffland, Jean Paul, Goethe, Tieck (Rudolf Köppke, in: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, Leipzig, 1855, Reprint Darmstadt, 1970, I, p.29 sgg. – ma vedi anche in: *Dichter über...*, cit., I, pp. 11-12 –, riporta un divertente aneddoto giovanile sulla lettura dei *Masnadieri* durante una funzione ecclesiastica, che rimanda al teatro nel teatro dei futuri drammi del nostro autore), Heine, Kafka, Thomas Mann, Walter Benjamin, Rilke, Canetti, etc. La parodia, naturalmente, sottolinea il tono di sacralità, vedi Walter Benjamin, *Burattini, streghe e briganti (illuminismo per ragazzi 1929-1932)*, (Genova, Il Melangolo, 1993, pp. 48-54) – e il titolo è significativo –, quando narra di quadri viventi, rappresentati con burattini a Berlino.

ta, altrettanto pressante e rigeneratrice, delle opere shakespeariane. Il Libro sacro, infatti, sembrava trovare un parallelo letterario, per complessità di composizione, lettura, interpretazione, traduzione, con Shakespeare, inteso come compimento massimo di un Libro profano e considerato passaggio imprescindibile al romanzo ultimo, del futuro. In Novalis sembra che la particolarità delle due opere, e la loro differenza, sia pari a quella che corre tra l'Universo (cioè *tutte* le sfere del vivere e del sapere: la Bibbia) e il mondo (il Teatro)⁴⁶. Per Novalis il teatro (fr. 642):

è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso. Sulla follia – *la fortuna* – il caso – mappamondo⁴⁷;

e, ancora (fr.657):

In un dramma di Shakespeare è possibile trovare un'idea arbitraria, un'allegoria ecc. – ma essa deve essere poetica – cioè poesia filologica.

Compito – di trovare l'universo in un libro.

Lavori sulla Bibbia⁴⁸.

Il 7 novembre 1798, Novalis scrive a F. Schlegel:

Nella tua lettera si trova uno degli esempi più impressionanti della nostra sinorganizzazione e sinevoluzione interiori. Mi parli del tuo progetto di Bibbia, e nei miei studi sulla scienza in generale [...] sono giunto anch'io all'idea della Bibbia come l'ideale di *ogni* libro. Sviluppata, la teoria della Bibbia dà la teoria della scrittura simbolica o della formazione delle parole in generale – che è allo stesso tempo la dottrina della costruzione simbolica e indiretta dello spirito creatore [...] Tutta la mia attività [...] non dev'essere nient'altro che una critica del progetto di Bibbia – un saggio di un metodo universale di biblificazione⁴⁹.

Torniamo ora alla prima ipotesi, al legame «storico» tra il *dramaturg* (Tieck) ed il traduttore, sottolineando il carattere dialogico di

⁴⁶ Nel dire questo, rimarchiamo, con più forza, quanto scritto da Rosenzweig sulla traduzione di Lutero (1991, cit., *Postfazione agli inni e poemi di Yehudah Levy*, p. 150): «[...] mentre altre traduzioni toccano sempre soltanto una parte della vita (e, ad esempio, una traduzione di Shakespeare tocca solo il teatro), una traduzione della Bibbia si intromette in tutte le sfere della vita; una 'sfera religiosa' non esiste».

⁴⁷ Novalis, *Opera filosofica*, Torino, Einaudi, 1993, II, *Frammenti e studi 1799-1800*, p. 769.

⁴⁸ *Ibid.* II, p. 771.

⁴⁹ Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 40.

molte delle opere dei confratelli di Jena. Infatti, la sensazione che si ha nel leggere i loro scritti, persino quelli più saggistici, è che presumanò tutti *una risposta*: questa è la loro particolarità. Anche, o soprattutto, le riflessioni più frammentarie, più immediate, gli appunti da block-notes (e pensiamo a Friedrich Schlegel e a Novalis), implicano le contro-deduzioni dei destinatari, risuonano delle loro voci. Non è un caso, forse, che il termine *dialogo* (così come il genere epistolare), ricorra con tanta frequenza nei titoli delle loro opere, dei loro articoli, dei loro saggi⁵⁰. Il dialogo dei letterati romantici – a differenza dei *Discours* dei filosofi francesi che con l'evidenza dello scambio dialettico, cercano di dar compimento ad un'argomentazione –, è sempre aperto. Questo carattere di eterna perfettibilità viene riconosciuto anche alla traduzione.

Il nesso tra la «scienza» della traduzione e quella della drammaturgia si spiega, quindi, anche col fatto che ambedue «dialogano» con un lavoro considerato *compiuto* e *originale*. Secondo i romantici tedeschi, il bravo traduttore di un'opera straniera dà vita ad un *altro* primogenito, con le sue qualità e i suoi difetti; egli lo rende, per così dire, *familiare*⁵¹ e gli dà la possibilità di svilupparsi, crescere e mori-

⁵⁰ Tre dei capitoli del *Dialogo sulla poesia* (1800) di Friedrich Schlegel, per esempio, portano nel titolo termini quali: *Discorso [sulla mitologia]*; *Lettera [sul romanzo]*; *Saggio [sulla differenza di stile tra le opere giovanili di Goethe e quelle più tarde]*, che equivalgono a: parere di un singolo all'interno di un gruppo di interlocutori. Lo stesso carattere *evolutivo* ha il primo titolo del *Dialogo* schlegeliano: *Epoche [dell'arte poetica]*. Nella sua introduzione (e suona singolare, ai nostri occhi, che il colloquio filosofico tra i protagonisti del libro incominci con il rimando ad uno spettacolo visto la sera precedente), l'autore lega indissolubilmente la vita (e la poesia) al dialogo. La morte è il compimento massimo della vita, proprio perché con essa si realizza l'indipendenza suprema da sé e dagli altri, ci si ricongiunge al divino, cioè alla libertà. La libertà, nel suo senso ultimo e più alto, è appunto la non-necessarietà del dialogo. In Tieck il ripetersi del genere dialogico ed epistolare ricorre in molte delle sue *Kritische Schriften* [KS], per esempio in: *Sulle incisioni esposte alla Shakespeare Gallery di Londra. Lettere ad un amico* (1793-94), KS I, pp. 3-34; *Lettere su Shakespeare* (1800), KS I, pp. 133-184; *il Correggio di Oehlbenschleger* (1827), KS IV, pp. 270-313; *Goethe e il suo tempo* (1828), KS II pp. 171-313; *Eßlair a Dresda. Lettere ad un amico* (1823), KS III, pp. 63-80; *Il faro di von Houwald* (1823), KS III, pp. 104-125; *Romeo e Giulietta* (1823), KS III, pp. 171-201. Di Novalis è un frammento dall'intestazione significativa: «(Dialogo, teatro)», che dice: «Il teatro è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso» (Novalis, *Opere*, a c. di Giorgio Cusatelli, Milano, Guanda, 1982, [1291], p. 481). Sul «dialogo [che] è sempre una forma di dramma» e la traduzione come genere, vedi Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, a c. di Bice Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983, p. 11 sgg.

⁵¹ Nel senso che lo introduce in famiglia. Goethe nel *Divan* (Torino, Einaudi,

re, fino a nuova rinascita, fino a nuova primogenitura. Compito del dramaturg, invece, è quello di porre l'opera, considerata già *familiare* (facente parte della famiglia), sotto una nuova luce: egli la rende «estranea», oggetto di interesse ed indagine nuovi, di rinnovata conoscenza.

Tieck dramaturg doveva, per contratto, leggere ad alta voce i drammi ai futuri interpreti, in modo da favorirne la comprensione e – grazie alla «continuità della memoria» e alla «parola personificata»⁵², cioè *messa in scena* – la recitabilità. Ma è forse più appropriato dire che doveva dialogare col testo in presenza degli attori, suscitando a sua volta un dialogo fra il testo e l'attore; fra il personaggio ed il suo interprete; fra il «nuovo» testo, *alias* lo spettacolo, ed il suo pubblico (o, per lo meno, una conversazione). Infatti

Ogni interpretazione è un dialogo con l'opera e con il detto. Ogni dialogo quindi, non appena si limita a ciò che viene immediatamente detto e resta in esso irrigidito, anziché consentire agli interlocutori di abbandonarsi vicendevolmente nella direzione del luogo in cui hanno la loro sede e da cui provengono le parole che essi ogni volta dicono, illanguidisce e diventa infruttuoso. *L'abbandonarsi nella direzione di quel luogo è l'anima di un dialogo. Esso porta gli interlocutori nel non-detto.* Anche il termine «conversazione» designa il reciproco rivolgersi degli interlocutori. Ogni conversazione è una specie di dialogo. Ma l'autentico dialogo non è mai conversazione. La conversazione consiste nello strisciare lungo l'argomento trattato, senza impegnarsi mai nel non-detto. La maggior parte delle interpretazioni di testi, anche di testi non filosofici, resta al livello di una conversazione, spesso varia e istruttiva, livello che in molti casi è sufficiente⁵³.

1990, p. 366, ma vedi in seguito) parla di «stranieri diventati due o tre volte cittadini tedeschi».

⁵² «Il portatore della tradizione non è ovviamente il manoscritto, che come tale è anch'esso un resto del passato, ma la continuità della memoria. Attraverso tale continuità la tradizione diventa una parte del nostro mondo, e ciò che ci comunica può venire immediatamente a espressione». (Georg Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in: Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, p. 352). Sulla «parola personificata», vedi Nicola Chiaromonte, *Scritti sul mio teatro*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 9-10.

⁵³ Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Milano, Sugarco, 1979, vol. II, pp. 54-55 (il corsivo è nostro). Ricorriamo a Heidegger perché filosofo-traduttore (e viceversa, nel senso che se non fosse stato l'uno non sarebbe stato l'altro) e tedesco: in lui la concezione di lingua traducendo e di lingua tradotta (nel suo caso il greco ma, anche, il tedesco di Hölderlin – vedi il suo *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988) risentono del mestiere dei traduttori tedeschi da noi citati.

Per Goethe, i fratelli Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Tieck, il non-detto equivale all'*intraducibile* (Goethe, vedi in seguito), a quanto resta *tacito*. Il bravo traduttore – e il dramaturg –, pur con fini diversi, si avvicinano ogni volta – e continuativamente – al suo svelamento.

Sul traduttore (pensando al dramaturg)

Un breve excursus sulla traduzione nella Germania della prima metà del XIX secolo, ci consente, forse, una maggiore chiarezza.

Prendendo spunto da una critica della traduzione shakespeariana di August Wilhelm Schlegel, Novalis aveva scritto all'amico traduttore:

[...] Il recensore del suo Shakespeare è una persona benintenzionata. Ma la sua recensione in verità non è poesia. Cosa non si sarebbe potuto dire sul suo [di A. W. Schlegel] Shakespeare, particolarmente in relazione *all'intero*. Esso è, fra le traduzioni, ciò che il *Wilhelm Meister* è fra i romanzi. Esiste forse già qualcosa di simile? Per quanto noi tedeschi traduciamo da lungo tempo, e questa tendenza alla traduzione sia così nazionale, non essendoci quasi nessuno scrittore tedesco di rilievo che non abbia tradotto, e in verità non vi si impegni tanto quanto su opere originali, tuttavia, su nulla sembriamo essere così poco istruiti come sul tradurre. Da noi, la traduzione può diventare una scienza e un'arte. Il suo Shakespeare è un canone eccellente per l'osservatore scientifico. Dopo i Romani, siamo l'unica nazione che abbia sentito così irresistibilmente l'impulso (*Trieb*) di tradurre, e gli sia così infinitamente debitrice di cultura (*Bildung*). [...] Quest'impulso è un'indicazione del carattere assai elevato e originale del popolo tedesco. La Germanità è un cosmopolitismo misto con il più forte degli individualismi. Solo per noi le traduzioni sono divenute *ampliamenti*⁵⁴. Ci vuole moralità poetica, sacrificio dell'attitudine, per sottomettersi a una vera traduzione. Si traduce per autentico amore del bello e della letteratura patria. Tradurre è poetare (*dichten*), proprio come il produrre opere proprie – e più difficile, più raro⁵⁵.

I riferimenti di Novalis al *Wilhelm Meister*, a Shakespeare, al cosmopolitismo dei pre-romantici, rimandano all'attualità della tradu-

⁵⁴ Nostro il corsivo. *Erweiterungen*, ampliamenti, in opposizione a *Treue*, fedeltà, è un termine usato già da Herder, Leibniz, Lessing (v. Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 49-56).

⁵⁵ La lettera è del 30 novembre 1797, in: Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 135.

zione in quanto *Arte* (ovvero arte innovativa e rinnovellante): lo Shakespeare di A.W. Schlegel, a differenza delle traduzioni tedesche che lo avevano preceduto, non solo è considerata *fedele*, a cominciare dal fatto che rispetta le parti in prosa e quelle in versi, ma è superiore all'originale perché

riposa su una *penetrazione* e una mimica spirituale estremamente sorprendenti⁵⁶.

Lo stesso potere perennemente creativo della traduzione rispetto all'originale, vale a dire la comprensione profonda dell'opera, del suo autore, della sua lingua, della sua storia, etc., cioè dell'«Ideale *a priori*» dell'autore⁵⁷ –, ha la lettura di un testo (e qui pensiamo al lavoro poetico del dramaturg):

Il vero lettore deve essere l'autore ampliato. Egli è l'istanza superiore che riceve la cosa già elaborata dall'istanza inferiore. Il sentimento col quale l'autore ha distinto i materiali del suo libro distingue nuovamente alla lettura la parte rozza dalla parte colta, e se il lettore elaborasse il libro secondo la sua idea, un secondo lettore lo purificherebbe ancor più, e così, mentre la massa elaborata passa continuamente in recipienti freschi e attivi, essa finisce per diventare parte essenziale, anello dello spirito attivo⁵⁸.

E ancora:

La maggior parte degli scrittori sono ad un tempo, mentre scrivono, i propri lettori e perciò nelle opere si insinuano tante tracce del lettore, tanti

⁵⁶ Novalis, *Opera filosofica*, I, [41], p. 474; e Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 137. O, come dice Goethe, il testo tradotto ha divorato quello originale, infatti: «la forza di una lingua non sta nel respingere l'estraneo, ma nel divorarlo». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 22).

⁵⁷ Secondo i romantici, l'originale possiede una finalità *a priori*: «l'Idea dell'Opera che l'opera vuole essere, *tende a essere*, (indipendentemente o no dalle intenzioni dell'autore), ma empiricamente non è mai. L'originale, a questo riguardo, non è che la copia – la traduzione, se si vuole – della figura *a priori* che presiede al suo essere e gli dà la sua necessità. Ora, la traduzione mira precisamente a questa Idea, a questa origine dell'originale. In virtù di tale finalità, produce necessariamente un testo 'migliore' del primo [...] l'opera tradotta è più vicina alla sua finalità interna, e più lontana dalla sua pesantezza finita. La traduzione, seconda versione dell'opera, l'avvicina alla sua verità.[...] Ogni *Übersetzung* è un movimento in cui l'*Über* è un superamento potenzializzante: così si può dire che lo Shakespeare di A.W. Schlegel è un *Übershakespeare*» (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 138-139).

⁵⁸ Novalis, *Opere*, cit., [1327], p. 488 (nostro il corsivo).

riguardi critici, tante cose che sono utili al lettore, ma non allo scrittore. Lineette di sospensione – parole in corpo maggiore – passi sottolineati: tutto ciò entra nel campo del lettore. Il lettore mette gli accenti a suo arbitrio; a rigore fa del libro ciò che vuole⁵⁹.

Il Lettore *romantico*⁶⁰ che ri-legge, cioè *ri-crea* o autocrea (F. Schlegel) e *potenzia* (Novalis)⁶¹ l'opera altrui, è simile all'Attore, al Critico e al Poeta romantici del futuro.

La figura dell'Attore (quello *romantico, poetico*) non solo mimo, ma anche ermeneuta, profondo conoscitore delle tecniche di composizione letteraria e scenica e dotato di visioni plurime (allo stesso tempo: di autore-attore-spettatore del passato, del presente, del futuro), rimanda al *Dialogo sulla poesia* di Friedrich Schlegel, dove uno degli interlocutori, parlando del suo desiderio di creare una "scuola di poesia", fa l'esempio del teatro:

Il teatro non darà buoni frutti, finché non sarà un poeta a dirigere il tutto e finché molte persone non vi lavoreranno animate da uno spirito comune. [Una scuola di poesia dove tutti, a seconda delle circostanze, saranno] «insieme maestri e discepoli»⁶².

⁵⁹ *Ibid.*, [1326], p. 488.

⁶⁰ Sulla definizione di «romantico», v. Behler, *Romanticismo*, cit., p. 10 sgg. Con «romantico» si intende un genere «poetico», «universale progressivo», secondo il noto frammento 116 dell'*Athenaeum* di Friedrich Schlegel: «Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi questa è la sua propria essenza: che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare caratterizzarne l'ideale. Esso solo è infinito [...]. Il genere romantico è l'unico ad essere più di un genere e al contempo l'arte stessa della poesia, dal momento che, in un certo senso, tutta la poesia è romantica o deve esserlo». (*Athenaeum*, 1798-1800: *la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Sansoni, 2000, p. 168).

⁶¹ Su «autocreazione» e «autoannientamento» in F. Schlegel, cui corrisponde «romanticizzare» e «logaritmizzare», «elevazione» e «abbassamento» in Novalis, v. Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 238 e 150. Novalis: «Il mondo deve essere romanticizzato. Così si ritrova il senso originario. Romanticizzare non è altro che un *potenziamento* qualitativo. In tale operazione il sé inferiore viene identificato con un sé migliore. Noi stessi siamo dunque una tale serie qualitativa di potenze. Nel momento in cui conferisco a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io lo rendo romantico. Inversa è l'operazione per ciò che è elevato, ignoto, mistico, infinito – attraverso una simile connessione viene logaritmizzato. Riceve un'espressione corrente». (Behler, *Romanticismo*, cit., p. 150; il corsivo è nostro.)

⁶² F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a c. di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991, p. 33.

Probabilmente Schlegel, e con lui Novalis, non pensavano al dramaturg, anche se il rimando al Poeta, discepolo e maestro, risente dell'esempio dei poeti impegnati nei teatri, quali Lessing e Goethe. Come il dramaturg, infatti, il traduttore, il lettore (e lo stesso vale per ogni interprete *creatore*, per il musicista, il pittore, l'attore⁶³, etc. e in maniera diversa anche per il critico e il recensore)⁶⁴, ripetono delle azioni precedentemente «svolte» dall'autore: essi continuamente riscrivono, ri-leggono, ri-traducono, ri-vivono partendo dalle loro abilità, dalla loro esperienza e dalle circostanze, tenendo, cioè, conto *anche* degli uditori, degli spettatori, dei lettori del momento e di quelli a venire. Scrive Novalis:

Io dimostro di aver capito uno scrittore solamente quando so agire secondo il suo spirito; quando, senza diminuire le sua individualità, lo so tradurre e variamente modificare⁶⁵.

⁶³ Sulla similarità tra traduttore e attore, vedi Terracini, *Il problema della traduzione*, cit., pp. 87-88: «Ma un traduttore non è solamente un critico e un interprete; gli occorrono qualità prossime alla creazione poetica nelle quali risalti un certo valore mimetico [...]; vi è nella sua interpretazione un elemento creativo ed attivo che porta ad avvicinarla all'interpretazione di un attore. Possiamo anche avvicinare il traduttore ad altra specie di interprete: un direttore d'orchestra mi descrisse un giorno l'angoscia che prova al momento di alzare la bacchetta e segnare il tempo della prima battuta, che, buono o falso, non potrà più cambiare durante l'interpretazione. Anche il traduttore deve scegliere un tono ed una misura e mantenerla uguale sino alla fine. In questa uguaglianza si riassume forse l'elemento veramente attivo nella sua interpretazione. Comunque sia, dipende da tale uguaglianza la presenza o l'assenza di un ritmo proprio della traduzione». Di mimesi parlano molti dei romantici che si occuparono di traduzione, a partire da Goethe.

⁶⁴ Con la differenza che quest'ultimi si limitano ad un *approccio* all'opera, e non *penetrano*, come i traduttori «nell'intimità dell'autore con la [loro] lingua, là dove la [loro] lingua privata cerca di investire e metamorfosare la lingua comune, pubblica. [...] in questo senso [l'atto critico] non è un'esperienza, e il traduttore è più vicino all'attore o allo scrittore che non al critico. O piuttosto il suo modo di identificazione è differente». Così scrive Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 137 commentando il frammento 41 di Novalis «sull'operazione 'mimica' in atto al contempo nella traduzione e nella critica»: «Il mimo – dice Novalis – vivifica in sé arbitrariamente il principio di un'individualità determinata. C'è un'imitazione sintomatica e una genetica. Solo quest'ultima è vitale. Essa presuppone l'unificazione più intima di immaginazione e intelletto. Questa facoltà, di risvegliare in sé effettivamente un'individualità estranea – da non tradire attraverso una mera imitazione superficiale – è ancora completamente ignota – e riposa su di una *penetrazione* assolutamente miracolosa e su di una mimica spirituale. L'artista rende se stesso qualsiasi cosa egli veda e voglia essere» (Novalis, *Opera filosofica*, cit., I, p. 474).

⁶⁵ Novalis, *Opere*, cit., p. 488.

O «combinare», per usare la terminologia chimica di Friedrich Schlegel⁶⁶.

Sul tradurre e sul traduttore abbiamo sia riflessioni più «pratiche» che riguardano dei lavori determinati, che scritti più teorici. Del primo gruppo fanno parte gli autori di traduzioni considerate «storiche» da subito o – ed è il caso di Hölderlin – dopo più di un secolo⁶⁷, che o non parlano della «pratica»⁶⁸ del tradurre (Tieck), o fanno riferimento a dei casi specifici (è il caso di Voß, di A.W. Schlegel⁶⁹, di Hölderlin⁷⁰ e prima ancora, di Lutero) o, ancora, parlano del tradurre in modo «trasposto», «traslato», con l'occhio del visionario (Hölderlin).

⁶⁶ Sul processo chimico (e filosofia come risultante di poesia e prassi etc) v. Friedrich Schlegel in *Athenaeum*, cit., [304], p. 194. *Verbindung* o *Combination*, è un termine chimico che si oppone a *Zusammensetzung* (*composition*, composizione): «la combinazione è una mescolanza di elementi eterogenei, mentre la 'composizione' è una mera aggregazione e giustapposizione di elementi anche simili» (F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, [69], p. 78).

⁶⁷ Dai contemporanei, le traduzioni di Hölderlin furono giudicate scadenti quando non bizzarre, «l'opera di un folle» (Schiller). La rivalutazione di Hölderlin poeta – traduttore – poeta cominciò a partire dal 1911, con l'edizione delle traduzioni hölderliniane di Pindaro curata da Norbert von Hellmuth (a cui rimanda Heidegger nei suoi scritti. Vedi in particolare *La poesia di Hölderlin*, cit.).

⁶⁸ D'ora in poi parleremo di *esperienza* della traduzione e di *riflessione* sulla traduzione, al posto di pratica e teoria della traduzione. Prendiamo questa denominazione da Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 15 sgg.

⁶⁹ A.W. Schlegel scrive di traduzione nei fascicoli quarto e sesto di *Athenaeum*, cioè in un poscritto (indirizzato a Tieck) all'undicesimo canto dell'*Orlando Furioso*, da lui tradotto (*Athenaeum* IV, 1799, p. 528 sgg.); in un *Appunto* sulla traduzione di Tieck del *Don Chisciotte* (*Ibid.*, pp. 556-557); e in due altri *Appunti* del fascicolo seguente, l'uno sul confronto tra la traduzione del *Don Chisciotte* di Tieck e quella di Soltan (*Athenaeum* IV, 1800, pp. 882-903) e l'altro su una recensione del critico Schütz alla sua traduzione di Shakespeare (*ibid.*, pp. 903-907). Di traduzione A.W. Schlegel parla anche in *Alcune note su William Shakespeare in occasione dell'uscita del Wilhelm Meister*, pubblicato nel 1796 in *Die Horen* di Schiller (in: AA.VV., *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, a c. di Mara Fazio, trad. Marina Collaci, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 115-128).

⁷⁰ Sue le *Note all'Edipo* e le *Note all'Antigone* (1804) che, come dice George Steiner nella sua postfazione «spesso trasformano l'errore o l'arbitrarietà in uno strano splendore» (in: *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin. Versione italiana di Giuseppina Lombardo Radice*, Torino, Einaudi, 1996, p. 193. Questa traduzione è apparsa nella collana *Scrittori tradotti da scrittori* dove è pubblicata anche *L'Antigone di Sofocle. Adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin. Versione italiana di Mario Carpitella*).

Al secondo gruppo, invece, appartengono i frammenti e i rimandi di Novalis⁷¹ e di Friedrich Schlegel⁷²; *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo* di Wilhelm von Humboldt (1816)⁷³; *Traduzioni* di Goethe (1819)⁷⁴; *Sui differenti modi del tradurre* di Schleiermacher⁷⁵.

Questi scritti sono tutti di grande fascino ed interesse. Noi, però, rimanderemo solo a quelli che ci sembrano più consoni al tema del dramaturg.

Nelle analisi di alcuni filosofi e letterati pre-romantici (Goethe, Novalis, Schleiermacher) la traduzione è un fenomeno ripartito in "momenti" destinati a ripetersi e ad incrociarsi indefinitivamente, quando non a coesistere⁷⁶. È ciò che la apparenta al *Grand Tour* ed alla *Bildung* (il processo di formazione)⁷⁷, caratterizzati dalla convivenza, momenta-

⁷¹ Il frammento 68 di *Polline*, 1798, in *Athenaeum*, cit., p. 58.

⁷² Vedi, oltre ai frammenti, la *Nachschrift des Übersetzers* [Nota del traduttore] che accompagna la sua traduzione del *Giudizio di Dioniso sull'arte di Isocrate* di Dionigi di Alicarnasso (F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a c. di E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1989, I, pp. 169-199).

⁷³ In: *La teoria della traduzione nella storia*, a c. di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2003, pp. 124-141.

⁷⁴ In: Goethe, *Divan occidentale orientale*, a c. di Giorgio Cusatelli, Torino, Einaudi, 1990, pp. 364-367. Goethe scrisse di traduzione, meno «filosoficamente», anche in alcune lettere. Vedi, per esempio, quella del 1828 a Carlyle (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 73) che prendendo spunto dalla traduzione in inglese del suo Tasso, rimandava al suo concetto di *Weltliteratur*, di letteratura mondiale e universale. Ripetuti riferimenti alla traduzione anche nei *Colloqui con Goethe* di Eckermann, Torino, Utet, 1957.

⁷⁵ Cioè la conferenza da lui tenuta il 24 giugno 1823 all'Accademia reale delle Scienze di Berlino (in Friedrich Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 85-120).

⁷⁶ Vedi Goethe, *Traduzioni*, in: *Divan*, cit., p. 366. Queste epoche della traduzione non sono dissimili dai cicli, in genere triadici (per F. Schlegel: epica, lirica, tragica), in cui i primi romantici dividevano la poesia; o la storia letteraria (per F. Schlegel: Dante; Shakespeare; Goethe); o la storia europea (per F. Schlegel: le crociate; la Riforma e la scoperta dell'America; "il nostro secolo") e i tre stadi dell'elaborazione della teoria estetica e poetica (vedi Behler, *Romanticismo*, cit., p. 23 sgg).

⁷⁷ Sul *Grand Tour*, la *Bildung* e la relazione necessaria tra limitato ed illimitato, v. il fr. 297 (*Athenaeum*, p. 193) di Friedrich Schlegel: «Un'opera ha una forma (*gebildet* – che in Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 63, è tradotto con: «è colta») quando è rigidamente limitata in ogni sua parte, all'interno dei suoi limiti, però, illimitata ed inesauribile, quando è assolutamente fedele a se stessa, dappertutto uguale in ogni sua parte, eppure sublime al di sopra di se stessa. Il punto supremo e ultimo, come nell'educazione di un giovane inglese, è il «Grand Tour». Essa deve aver percorso tutti i tre o quattro continenti dell'umanità, non per smussare gli spigoli

nea ma intensa, con un mondo *altro* (una compagnia di attori o i frequentatori delle locande, delle stazioni di posta, degli alberghi)⁷⁸ oppure con un mondo esotico: pensiamo ai *Reisebilder*, ai viaggi alla scoperta dell'ignoto, dove l'ignoto è anche il modo, proprio del viaggiatore, di reagire e confrontarsi con l'estraneo⁷⁹.

Di tre momenti, per esempio, parla Goethe nel *Divan*:

Il *primo* ci fa conoscere l'estero dalla nostra prospettiva; una traduzione

della sua individualità, ma per allargare il suo sguardo, e per conferire maggiore libertà e interna versatilità al suo spirito, e con ciò maggiore autonomia ed autosufficienza».

⁷⁸ Al riguardo v. la voce «viaggio» di Daniel Roche, in *L'Illuminismo. Dizionario storico*, a c. di Vincenzo Ferrone e Daniel Roche, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 357. Nel suo romanzo *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname] Tieck offre ripetuti esempi di questo genere di incontri. I suoi protagonisti incontrano in viaggio alcuni dei futuri attori del loro teatro.

⁷⁹ Vedi *A voyage round the World* (1777) che Georg Forster pubblica prima in inglese e che poi traduce nella lingua madre (*Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt in den Jahren 1772-1775*) nel 1778; le *Ansichten vom Niererrhein* [Vedute del Basso Reno] (1791) sempre di Georg Forster; le *Ansichten der Natur* [Quadri della Natura] (I ediz. del 1808) di Alexander von Humboldt (che di Forster si considerava allievo), subito tradotte in Francia, Inghilterra, Olanda e Russia e il *Voyage aux Régions équinoxiales du nouveau continent par A. von Humboldt et A. Bonpland*, 30 voll. (più due atlanti uno geografico, l'altro pittoresco), 1807-1834 (la cui traduzione tedesca è posteriore). Di libri e memorie di viaggio scrivono Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici* cit., [913], p. 425; [914] p. 425; [947] p. 429, e August Wilhelm Schlegel in *Le lingue* (*Athenaeum*, cit., p. 13). Sul termine *reisen*, viaggiare (che deriva dall'alto tedesco *risan* con il senso anche di «superare ostacoli (naturali), oltrepassare confini, unire insieme ciò che inizialmente è diviso, quindi costruire qualcosa di nuovo, sviluppare tutto ciò che uno fa, che «trasporta» e «traduce») v. Andreas Ohlendorff, *Etimologia di "viaggio" nella testimonianza letteraria*, in: AA.VV., *Viaggi in Utopia e altri luoghi*, a c. di Mara Enrica D'Agostini, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 169. Con questo vogliamo sottolineare il rapporto tra chi viaggia per mari e per terre e chi viaggia fra le righe e le pagine dei libri, leggendo o scrivendo o traducendo o, comunque, sempre un po' sognando: i grandi viaggiatori dapprima, sono sempre dei lettori e, al loro ritorno, spesso anche degli scrittori e traduttori (tantissimi gli esempi) e, viceversa, chi scrive e traduce viaggia *comunque*, dal vero o tra le pagine. Sui viaggi narrati e i viaggiatori stanziali (nella sua *Antropologia pragmatica*, Kant arrivò a considerare la lettura dei racconti di viaggio un equivalente del viaggio reale, vedi Daniel Roche, voce «viaggio», in *L'Illuminismo*, cit., p. 352), vedi Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 1995 e id., *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Bologna, il Mulino, 1997, dove a p. 13 dice: «Il piacere più autentico del viaggio nasce dalla rimembranza, dalla rielaborazione di un'esperienza che il tempo dissolve in forme sempre più consone all'immaginazione».

linearmente prosastica è in questo caso la migliore. [...] poiché ci sorprende con l'eccellenza a noi estranea proprio a casa nostra, nella nostra vita comune e, senza che noi si sappia come accade, ci edifica realmente comunicandoci una sensazione superiore. La *Bibbia* di Lutero produrrà sempre un simile effetto. [...] [Nel *secondo*] ci si sforza di trasferirsi nelle situazioni del paese straniero, ma in realtà si tende solo ad appropriarsi del senso a noi estraneo e a raffigurarlo nuovamente nel proprio senso. Vorrei chiamare quest'epoca *parodistica*, nel senso più pieno del termine [...]. Le traduzioni di Wieland [NdR: il primo traduttore di Shakespeare] appartengono a questo genere. Con il suo particolare senso della ragione e del gusto, egli si avvicinava all'antichità e allo straniero solo fin tanto che vi trovava agio. [...] [Il *terzo*] che deve essere detto l'ultimo e il più elevato [è] quello in cui si desidera rendere la traduzione identica all'originale sicché l'una non sia surrogato dell'altro, bensì lo rappresenti paritariamente. Questo modo di tradurre fu inizialmente molto osteggiato: infatti il traduttore che aderisce totalmente al suo originale, rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi⁸⁰. [...] Chi ora ha una chiara visione di quanto sia accaduto, di quale versatilità si sia fatta strada fra i tedeschi, di quali vantaggi retorici, ritmici, metrici, si offrano all'intelligente giovane di talento, di come Ariosto e Tasso, Shakespeare e Calderón *ci vengano presentati come stranieri diventati due o tre volte cittadini tedeschi*, costui può augurarsi che la storia della letteratura proclami senza indugio chi per primo imboccò, fra due diverse difficoltà, questa via. [...] Una traduzione che tende ad identificarsi con l'originale, si avvicina alla versione *interlineare* e facilita enormemente la comprensione dell'originale; con ciò veniamo condotti al testo di base e l'intero cerchio entro il quale si muove l'approssimarsi dell'estraneo e del consueto, del noto e dell'ignoto viene alla fine chiuso⁸¹.

Il bravo traduttore, così, mirando alla versione interlineare, cioè a quel testo *primo* che sta alle origini stesse dell'originale, *rigenera* il testo di partenza anche perché giunge all'*intraducibile*, e lo fa trasparire:

Nella traduzione non bisogna impegnarsi in una lotta immediata con la lingua straniera. Si deve giungere fino all'intraducibile e rispettarlo; poiché è qui che risiedono il valore e il carattere di ogni lingua.

Nella traduzione, si deve giungere fino all'intraducibile; è allora soltanto che si prende coscienza della nazione straniera e della lingua straniera⁸²

⁸⁰ Goethe fa qui l'esempio di Voß, il traduttore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

⁸¹ Goethe, *Divan*, cit., p. 364 sgg. (le sottolineature e i corsivi sono nostri).

⁸² Così scrive Goethe al cancelliere von Müller nel 1828 (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 77).

dove l'intraducibile è secondo Berman è «[...] *la totalità della lingua straniera nella sua estraneità e nella sua differenza*», o, come dice Goethe in *Poesia e verità*: «*il contenuto puro e perfetto*», la sua capacità di parlare alla nostra anima⁸³.

La particolarità di Goethe è che egli non solo tradusse, ma che fu, più dei suoi contemporanei, da subito, ampiamente tradotto. La sua analisi, quindi, è biunivoca e risente anche della lettura delle proprie opere in corso di traduzione⁸⁴, o già *rigenerate* nelle lingue straniere⁸⁵. Berman (1997, cit., p.85-86) riporta, e commenta ampiamente, due riflessioni di Goethe, l'una, in prosa, sulla traduzione in inglese del *Wallenstein* di Schiller, e l'altra, in versi, sul traduttore, che offrono uno spunto pieno di fascino alla nostra lettura del dramaturg e alla sua origine tedesca:

Ecco una nuova osservazione, forse ancora appena vissuta, forse mai espressa: il traduttore non lavora solo per la sua nazione, ma anche per quella delle lingue da cui ha tradotto l'opera. Infatti, più spesso di quanto

⁸³ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁴ In occasione della traduzione inglese del suo *Tasso*, egli scrisse a Carlyle: «Chi comprende e studia la lingua tedesca si trova al mercato dove tutte le nazioni offrono le loro merci, fa l'interprete, nella misura in cui arricchisce se stesso. E così bisogna considerare ogni traduttore come un mediatore che si sforza di promuovere questo scambio spirituale e che si dà per compito di far progredire questo commercio generalizzato. Checché si possa dire dell'insufficienza del tradurre, questa attività resta nondimeno uno dei compiti più essenziali e più degni di stima nel mercato di scambio mondiale universale. Il Corano dice: Dio ha dato a ogni popolo un profeta nella propria lingua. Così ogni traduttore è un profeta per il suo popolo». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 73).

⁸⁵ Secondo Goethe, Nerval con la sua traduzione del *Faust* aveva «rigenerato» il testo tedesco. Egli commentò così la traduzione in latino dell'*Arminio e Dorotea* (di cui già nel 1799 voleva fare «un'edizione comparata delle traduzioni danese, inglese e francese», Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 70): «da anni non avevo riletto questo poema diletto tra tutti, e ora lo contemplo come a uno specchio, il quale, come sappiamo per esperienza [...] ha la capacità di esercitare una forza magica. Qui, vedevo il mio sentimento e la mia poesia ad un tempo identici e cambiati in una lingua molto più formata; mi rendevo conto che il latino tende verso il concetto e trasforma ciò che, in tedesco, si dissolve in maniera innocente [...]» (*ibid.*, p. 84). «Ogni letteratura – diceva Goethe – finisce per annoiarsi in se stessa, se non è rigenerata da una partecipazione straniera» (*ibid.*, p. 84). Anche Umberto Eco, in *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, riporta numerosi esempi di apporti *rigeneranti* dei traduttori stranieri dei suoi libri. «Di solito – aggiunge – non è tanto l'autore che influenza il traduttore, quanto il traduttore che, chiedendo conforto all'autore circa una modifica che avverte come ardita, gli permette di capire quale era il vero senso di quello che egli, l'autore, aveva scritto». (ivi, p. 151).

non si creda, si dà il caso che una nazione assorba la linfa e la forza di un'opera, ne assuma tutta la vita interiore, al punto di non poter più gioire di quest'opera né trarne ulteriormente alimento. Ciò riguarda prima di tutto i Tedeschi, che elaborano troppo in fretta quel che viene loro offerto e, nella misura in cui lo trasformano con ogni genere di imitazione, in un certo modo lo annientano. Per questo è salutare che la loro opera originale appaia loro come nuovamente rivivificata tramite una buona traduzione;

e

Colsi un mazzo di fiori di campo
Perduto in pensieri a casa lo portai:
per il calore della mano le corolle
tutte s'erano a terra reclinate.
Allora misi i fiori in un fresco vaso
e subito un miracolo si diede:
le testoline si rialzarono
e così i gambi nel verde rigoglio,
e tutti insieme erano così belli
quasi stessero ancora in terra.
Così mi accadde quando con meraviglia
la mia canzone in altre lingue intesi⁸⁶.

Anche per Novalis ci sono tre momenti della traduzione: *grammaticale*, paragonabile alla *prosaica* di Goethe; *modificativa*; e *mitica*⁸⁷: «tutto può essere tradotto in questi tre modi [...] non soltanto libri»⁸⁸.

La traduzione *modificativa* (o *trasformante*, come si traduce in Berman 1997, p.143), pur mantenendosi fedele all'autore, ne *potenzializza* l'opera: è il lavoro del traduttore-artista⁸⁹ che, nella sua con-

⁸⁶ Pare che Goethe abbia scritto questa poesia [il cui titolo, *Ein Gleichnis*, Andrea Landolfi ha tradotto con *Parabola* (v. Goethe, *Tutte le poesie*, Mondadori, Meridiani vol. II, p. 1169), e in Berman 1997, p. 86, è tradotto, più significativamente, con *Simbolo*] dopo la lettura delle *Poésies de Goethe* (1825) tradotte da Madame Panckouke (*ibid.*, p. 1755).

⁸⁷ Tralasciamo la definizione della traduzione mitica, perché essa esula dal nostro campo. Essa, dice Novalis portando ad esempio la Madonna di Raffaello al Museo di Dresda: «Non ci presenta l'opera d'arte reale, bensì il suo ideale». (Novalis, *Osservazioni sparse e Polline* (1798), 1993, cit., I, [68] p. 385)

⁸⁸ *Ibid.*, p.385

⁸⁹ «Per le traduzioni modificative, quelle vere, occorre spirito poetico al massimo grado. [...] Il vero traduttore di questo tipo dev'essere in effetti l'artista stesso, in grado di dare a piacere in un modo o nell'altro l'idea del tutto. Dev'essere il poeta

cretezza, prelude all'universale, al mitico. Secondo questo modo di intendere, la traduzione di Shakespeare di A.W. Schlegel e Tieck è più che una traduzione, è più che il *loro* Shakespeare: essa è *lo* Shakespeare, un lavoro fedele e insieme profondamente «poetico», cioè passibile di infinite trasformazioni, metamorfosi, metempsicosi: essa tende alla creazione di una poesia che assorba e purifichi la poesia nazionale e la sua storia e la rigeneri sublime, ideale: gli esempi massimi sono Dante, Shakespeare e Goethe.

Secondo Berman⁹⁰, A.W. Schlegel e Tieck quando traducevano avevano nelle orecchie le parole visionarie di Novalis che, già nel 1797, diceva a August Wilhelm Schlegel:

In fin dei conti tutta la poesia è traduzione. Sono convinto che lo Shakespeare tedesco è ora migliore dell'inglese⁹¹.

Tradurre implica sempre un destinatario preciso: il lettore, l'ascoltatore, indipendentemente che sia esterno, o interno a sé. Scrive Rosenzweig:

Tradurre significa servire due padroni. Dunque nessuno ne è capace. E quindi, come tutto ciò che nella teoria nessuno è in grado di fare, nella prassi è poi il compito assegnato a ciascuno. Tutti devono tradurre e ognuno lo fa. Chi parla, traduce dalla sua opinione in ciò che si attende che l'altro possa capire, non però un altro generico e imprecisato, bensì questo altro ben determinato che egli vede di fronte a sé e i cui occhi, di volta in volta, si spalancano o si chiudono insonnoliti. Chi ascolta, traduce nella sua comprensione le parole che risuonano al suo orecchio, cioè, più in concreto, le traduce nella lingua della sua bocca. Ognuno ha la sua propria lingua. O meglio: ognuno avrebbe la sua propria lingua, se si desse davvero un parlare monologico [...] e se il parlare non fosse già tutto un parlare dialogico e in quanto tale... un tradurre⁹².

Con queste righe – che a noi «fissati» su un'idea, richiamano il lavoro del dramaturg con il suo pubblico di attori –, Rosenzweig rimandava a *Sui differenti modi del tradurre* di Schleiermacher, proba-

del poeta, in grado di far parlare quest'ultimo al contempo secondo la sua idea e secondo la propria». (*Ibid.*, p. 385).

⁹⁰ Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 147.

⁹¹ Vedi *supra* sulla lettera di Novalis del 30 novembre 1797 ad A.W. Schlegel.

⁹² Rosenzweig, *La Scrittura e Lutero* (1926), in *La Scrittura...*, cit., p. 115.

bilmente l'«unico studio di quell'epoca in Germania che costituisca un approccio *sistematico e metodico sulla traduzione*»⁹³.

Secondo Schleiermacher, il traduttore, per far capire lo spirito della lingua dello scrittore che deve tradurre, dispone solo della lingua dei suoi lettori (di per sé del tutto estranea a quella straniera) e di se stesso:

vale a dire il modo in cui ha più o meno correttamente compreso il proprio autore, facendolo oggetto di ammirazione e approvazione ora maggiori ora minori. Visto in questa luce, il tradurre non appare un'impresa folle?⁹⁴

Il traduttore così ricorre o alla parafrasi che, secondo Schleiermacher, si utilizza soprattutto nel campo delle scienze perché si mira all'esattezza del contenuto, e si «rinuncia interamente all'impressione», o all'imitazione, al rifacimento (*Nachbildung*: «un tutto composto di parti visibilmente diverse da quelle del modello, ma i cui effetti, per quanto lo permette la diversità del materiale, sarebbero simili a quelli di quest'ultima») che si utilizza soprattutto nella arti belle. Ma sia la parafrasi che l'imitazione non nascono propriamente dal tradurre:

Quali vie deve allora percorrere il vero traduttore che intende realmente accostare questi due personaggi così separati tra loro, quali sono lo scrittore e il suo lettore, e venire in aiuto di quest'ultimo, senza tuttavia costringerlo ad uscire dalla cerchia della lingua materna per poter capire e gustare il primo nella maniera più precisa e completa possibile? A mio avviso di tali vie ce ne sono soltanto due. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore⁹⁵.

Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggior rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risul-

⁹³ Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 185.

⁹⁴ Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, cit., p. 93.

⁹⁵ Cioè: «si deve tradurre un autore così come egli stesso avrebbe scritto nella nostra lingua», come aggiunge di seguito Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, cit., p. 96, e questa teoria implica non solo la negazione delle lingue straniere, ma anche di quelle materne: è il caso dei paesi politicamente frazionati, come la Germania di allora che, non possedendo ancora compiutamente una lingua nazionale, si serviva di lingue straniere e *dominanti*, quali il francese ed il latino (v. Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 190: «la lingua materna non può affermarsi come lingua di cultura finché non è divenuta lingua di traduzione, finché coloro che la parlano non si interessano liberamente a ciò che è straniero»).

tati estremamente incerti, col rischio di smarrire completamente sia lo scrittore che il lettore (*Ibid.*, p. 95).

Se noi pensiamo al formarsi in terra tedesca del dramaturg professionista, tenendo presente questa distinzione di Schleiermacher, non è importante quale dei due atteggiamenti venga da lui preferito⁹⁶, quanto la domanda iniziale che si pone il traduttore sull'autenticità del suo lavoro sui testi. Una traduzione *autentica*, infatti:

richiede un grandioso processo, il trapianto in una lingua di intere letterature, e ha senso e valore solo in un popolo risoluto ad appropriarsi dell'estraneo. Singole iniziative di questo tipo [NdR: pensiamo alle traduzioni di Voß, A. W. Schlegel, Tieck e dello stesso Schleiermacher] hanno valore soltanto come anticipazione (*Ibid.*, p. 106).

Il dramaturg, al pari del traduttore, è una figura mediatrice tra mondi che ambiscono fondersi o «goethianamente» divorarsi⁹⁷. Per portare il lettore e lo spettatore a Shakespeare, a Calderón, a Goldoni, a Holberg, «per tradurre il lettore tedesco al poeta persiano»⁹⁸, il

⁹⁶ E sarà il primo, essendo il secondo metodo piuttosto «opera di desiderio e orgoglio [...] e che il suo obiettivo non è costituito dal godimento più genuino possibile delle opere stesse; esso tende a diventare sempre di più un rifacimento, e un tale artificio o gioco di mimetismo può essere realmente goduto solo da chi conosca direttamente quegli scrittori già da qualche altra parte. E il vero fine può essere soltanto quello di far vedere nel particolare l'uguale rapporto tra espressioni e connessioni di lingue diverse e un determinato carattere, e di illuminare nel complesso la lingua con lo spirito particolare di un maestro straniero, questo però interamente staccato e sciolto dalla propria lingua» (*Ibid.*, pp. 117-118). Ricordiamo che in tempi a noi più vicini, anche Jakobson (*Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 57-64), ripartì in tre modi l'interpretazione linguistica: *traduzione endolinguistica o riformulazione* (cioè «interpretazione di segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua», *ivi*, p. 57); *traduzione interlinguistica* o traduzione propriamente detta; *traduzione intersemiotica* (per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura).

⁹⁷ Vedi *supra*, nota 56.

⁹⁸ Vedi la prefazione di Joseph von Hammer alla sua traduzione del *Canzoniere* di Hafiz (*Divan von Mohammed Schenseddin Hafis*, 1812-1813): «[il traduttore] non ha voluto tanto tradurre il poeta persiano al lettore tedesco, quanto tradurre il lettore tedesco al poeta persiano»; Herder, similmente, scrisse: «Noi non vogliamo possedere la cultura greca, è lei che deve possederci» (*Lettere per la promozione dell'umanità*, 1793-94; v. il catalogo della mostra: *Die Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1982, rispettivamente alle pp. 34 e 318; in: Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 66). Cfr. anche Rosenzweig (*La scrittura*, cit., p. 145, in: *Postfazione agli inni e poemi di Yehudah haLevy*, 1927): «non germanizzare ciò che è straniero, ma [...] rendere straniero ciò che è tedesco [...]».

dramaturg e il traduttore devono *anche* conoscere a fondo, per quanto possibile, non solo l'opera complessiva dell'autore in questione, ma anche la letteratura nazionale e quelle straniere. Schleiermacher nel suo saggio pone una netta differenza tra la traduzione (*Übertragung*) e la semplice interpretazione, o traduzione interlingue (*Dolmetschen*). La prima è soggettiva e riguarda il campo dell'«arte», cioè della filosofia e della letteratura: è essenzialmente scritta, richiede cultura ed erudizione; la seconda è oggettiva e riguarda la «vita degli affari»: è essenzialmente orale, «il veicolo indifferente di un contenuto»⁹⁹.

Quando si leggono alcune recensioni teatrali di Tieck, soprattutto degli spettacoli shakespeariani a cui aveva collaborato ufficialmente o ufficiosamente in qualità di dramaturg e che, in taluni casi, aveva anche tradotto, si ha l'impressione che il dramaturg goda della particolarità e della molteplicità di visione del Traduttore (il Poeta romantico), dell'ermeneuta (lo studioso del linguaggio e delle sue proprietà), del critico e anche dell'interprete (*Dolmetscher*). Ciò che non è concesso al singolo, *autentico* (vedi Schleiermacher) autore di traduzioni *mitiche* (vedi Novalis), *identiche all'originale* (vedi Goethe), è concesso al dramaturg: la commistione di stili, di generi, di momenti. E questa liberalità, forse, è dovuta al fatto che Tieck dramaturg doveva incontrare gli attori dal vivo, sul posto: doveva leggere loro, intonando voce, pause ed espressione, fare ed accogliere proposte. Il dramaturg doveva narrare e illustrare, tradurre ed interpretare, nel senso dato, di volta in volta, a questi termini da Goethe, F. Schlegel, Novalis, Schleiermacher.

I primi Romantici studiarono la poesia, i generi letterari, la storia attraverso il linguaggio¹⁰⁰. E la proposta di Tieck dramaturg fu consona. Egli cercò l'espressione giusta per i suoi tempi, immaginò e ambientò storicamente le sue storie con i loro spazi, anche teatrali. Il suo lavoro consisteva nel costruire con spirito d'artigiano non un nuovo testo, bensì quello *veramente* originale, quello che precedeva

⁹⁹ Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 186.

¹⁰⁰ Vedi Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 57-65 sgg. su fratelli Schlegel, Herder, Fichte. I Romantici di Jena «hanno proposto una teoria della poesia che fa di questa una traduzione. E, inversamente fa della traduzione un doppio della poesia. È in quest'ottica che hanno interpretato il rapporto della poesia col suo medio, il linguaggio: tutta la poesia sarebbe la 'traduzione' della lingua naturale in lingua d'arte. Posizione che annuncia quelle di Mallarmé, Valéry, Proust, Rilke». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 110). Vedi inoltre pp. 119 e 129 sgg.

il testo considerato tale (il «sopravvissuto» glorioso di Benjamin)¹⁰¹ e che Tieck si trovava, tradotto, tra le mani. Un lavoro, quindi, *creativo*, nel vero senso della parola: Tieck si accompagnava allo Shakespeare-nel-mentre-che-scriveva la prima e le successive stesure, senza dimenticare il *suo* lettore e il *suo* spettatore di cultura tedesca.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in: *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 41-42: «La traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua 'sopravvivenza'. Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. [...] La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza – di massima eterna – presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento».