

studi
germanici



17
2020

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Giovanna Pinna (Campobasso), Hans Rainer Sepp (Praha), Vivetta Vivarelli (Firenze)

Direzione editoriale: Marco Battaglia, Irene Bragantini, Fabrizio Cambi, Marcella Costa, Luca Crescenzi, Luigi Reitani

Direttore responsabile: Luigi Reitani

Redazione: Luisa Giannandrea, con la collaborazione di Miriam Miscoli, Andrea Romanzi e Sabine Schild Vitale

L'«Osservatorio critico della germanistica» è a cura di Fabrizio Cambi, con la collaborazione di Maurizio Pirro

Progetto grafico: Roberto Martini

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

7 Editoriale / Vorwort

Orizzonti

- 15 Angelo Bolaffi**
«Ex malo bonum». La politica come vocazione: da Max Weber ad Angela Merkel
- 27 Giorgio Agamben**
Hölderlins antitragische Wendung

Saggi

- 43 Bruno Berni**
Antichi eroi dalla parodia alla filosofia. Ludvig Holberg e il trattamento del mito
- 61 Margherita Codurelli**
«Hinter dem Stücke geht das Ich an». Il *Welttheater* e l'influsso di Shakespeare nelle *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) di August Klingemann
- 83 Francesco Marola**
Approssimazione all'impossibile. La *neue Mythologie* di Friedrich Schlegel nella dialettica dell'ironia
- 103 Giorgio Antonioli – Manuela Caterina Moroni**
Intonation konversationeller Fragen im Deutschen: Eine korpusbasierte Fallstudie an der Schnittstelle von autosegmentaler Phonologie und interaktionaler Prosodieforschung
- 131 Ingrid Basso**
Quando «il lettore è affine all'autore». Una danza macabra tra August Strindberg e Søren Kierkegaard
- 155 Sefania Ragà**
L'utopico ritorno a Sion come problema messianico. Le antinomie di Gershom Scholem alla luce di alcune critiche di Jacob Taubes

Resoconti, materiali, documenti

- 183 Premio italo-tedesco per la traduzione 2020**
 Contributi di: Maria Carolina Foi (Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura a Berlino); Luigi Mattiolo (Ambasciatore d'Italia in Germania); Prof. Monika Grütters (Ministro incaricato del Governo Federale per la Cultura e i Media); On. Dario Franceschini (Ministro per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo); Maike Albath (Presidente della Giuria); Verena Koskull (Premio alla traduzione 2020); Friederike Hausmann (Premio alla carriera); Carola Köhler (Premio esordienti); Claudio Magris; Ingo Schulze
- 215 Valentina Mignano**
 Il progetto *DIGIT.IISG* e le attività culturali dell'Istituto Italiano di Studi Germanici
- 225 Simona Leonardi – Valentina Schettino**
 Luoghi e memoria: riflessioni preliminari sulla mappatura dell'*Israelkorpus*
- 239 Osservatorio critico della germanistica**
 a cura di Fabrizio Cambi, con la collaborazione di Maurizio Pirro
- 327 Abstracts**
- 331 Hanno collaborato**

«Hinter dem Stücke geht das Ich an»*.
Il *Welttheater* e l'influsso di Shakespeare nelle
Nachtwachen von Bonaventura (1804)
di August Klingemann

Margherita Codurelli

I.

Definite dalla critica del secondo Novecento «ein geniales Werk»¹, un'opera dalla notevole modernità e profondità argomentativa, le *Nachtwachen*, apparse nel 1804 sul «Journal von neuen deutschen Original Romanen» – edito da Ferdinand Dienemann – sotto lo pseudonimo di 'Bonaventura' e passate inizialmente inosservate nel contesto culturale del tempo², devono gran parte della propria notorietà al vivo dibattito sull'attribuzione della paternità letteraria proseguito fino agli ultimi decenni del secolo scorso. È significativo come ancora nel 1982 Rosemarie Hunter-Lougheed leggesse nelle *Nachtwachen* il prodotto di uno spiccato ingegno poetico – «eine der 'geistreichsten Produktionen der Romantik', ein Werk, in dem der bewußt ordnende Geist des Dichters unverkennbar ist»³ – ma senza aspirare a chiarire l'identità dell'autore.

Alcuni anni prima, tuttavia, era stata la stessa Hunter-Lougheed a riportare al centro dell'interesse della critica la questione autoriale, proponendo l'attribuzione dell'opera a E.T.A. Hoffmann e riprendendo così una tesi avan-

* August Klingemann, *Nachtwachen von Bonaventura*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, p. 117; trad. it. di Elena Agazzi, *Le veglie di Bonaventura*, Garzanti, Milano 1998; la traduzione italiana citata ripropone e amplia l'edizione uscita per Ugo Guanda Editore una decina d'anni prima, sempre a cura di Agazzi. In assenza di altre indicazioni, tutti i riferimenti provengono da questa edizione del romanzo (da qui in avanti NW), che riprende quella curata nel 1974 da Jost Schillemeit per Insel Verlag, la prima a riportare Klingemann come autore dell'opera.

¹ Werner Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, in Id., *Dichter, Tradition und Zeitgeist*, Francke Verlag, Bern-München 1965, pp. 163-175: 102.

² Le uniche eccezioni furono una recensione poco favorevole pubblicata il 23 agosto 1805 sulla «Neue Leipziger Literaturzeitung» e una lettera di Jean Paul Friedrich Richter dello stesso anno (cfr. *infra*, nota 7).

³ Rosemarie Hunter-Lougheed, *Der «Prolog des Hanswurstes»*, in «Seminar. A Journal of Germanic Studies», 18 (1982), pp. 27-43: 42.



zata all'inizio del secolo da Richard M. Meyer⁴ e Gottfried Thimme⁵ sulla base di affinità stilistiche e tematiche, ma successivamente smentita⁶. Tra le ipotesi che ebbero maggior seguito vi fu quella di Schelling, nel quale già Jean Paul Friedrich Richter, in una lettera del 14 gennaio 1805 a P.E. Thierot⁷, aveva intravisto l'identità dell'enigmatico Bonaventura, uno pseudonimo di cui Schelling si era servito tempo prima per pubblicare nel «Musen-Almanach» di Ludwig Tieck e August Wilhelm Schlegel la ballata *Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning in Seeland* (1802). Pur non esente da critiche⁸, l'attribuzione a Schelling trovò consensi fino agli inizi del Novecento, quando Franz Schultz, ritenendo infondata l'ipotesi di Hoffmann e quella di Caroline Schelling, nel frattempo avanzata da Erich Eckertz⁹, fece il nome di Karl Friedrich Gottlob Wetzel, autore appartenente alla cerchia di Gotthilf Heinrich Schubert¹⁰. Risale al 1912 l'identificazione di Bonaventura con Clemens Brentano, sulla base delle analogie ravvisate da Erich Frank con il *Ponce de Leon* (1803)¹¹. A questa tesi si sarebbe richiamato Hermann A. Korff, nel riconoscere la piena appartenenza dell'autore delle *Nachtwachen* al Romanticismo tedesco:

Wer auch immer der Verfasser dieser *Nachtwachen* sei, zweifellos hat er damit ein Werk geschaffen, das zum mindesten sehr ähnlich von Brentano hätte können geschrieben sein, das in zahlreichen Einzelheiten seine persönliche Handschrift zeigt und das den Stempel innerer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Stilform frühromantischen Geistes an der Stirne trägt¹².

⁴ Richard M. Meyer, *Nachtwachen von Bonaventura*, in «Euphorion», 10 (1903), pp. 578-588.

⁵ Gottfried Thimme, *Nachtwachen von Bonaventura*, in «Euphorion», 13 (1906), pp. 159-184.

⁶ Cfr. Rosemarie Hunter-Lougheed, *Warum eigentlich nicht E.T.A. Hoffmann? Ein Beitrag zur Verfasserfrage der «Nachtwachen»*, in «Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft», 23 (1977), pp. 22-43 e Id., *Die «Nachtwachen» von Bonaventura: Ein Frühwerk E.T.A. Hoffmanns?*, Winter, Heidelberg 1985.

⁷ «Lesen Sie doch die *Nachtwachen* von Bonaventura, d.h. von Schelling. Es ist eine treffliche Nachahmung meines Giannozzo; doch mit zu viel Reminiszenzen und Lizenzen zugleich». Cfr. Jean Paul Friedrich Richter, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Eduard Berend, Abt. 3: *Briefe*, Bd. 5: *1804-1808*, Akademie-Verlag, Berlin 1961, p. 20.

⁸ Rudolf Haym nel 1870 sottolineava l'improbabilità dell'affermazione di Jean Paul, in seguito ripresa anche da Varnhagen von Ense (cfr. Karl A. Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, Bd. 2, Brockhaus, Leipzig 1861, p. 206), e richiamava l'attenzione della critica «mehr auf die spätere Romantische Schule, auf einen Dichter, halb in der Weise Arnims und Brentanos, halb in der Weise E.T.A. Hoffmanns». Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Weidmann, Berlin 1870, p. 636.

⁹ Erich Eckertz, *Nachtwachen von Bonaventura. Ein Spiel mit Schelling und Goethe gegen die Schlegels von Caroline*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», 9 (1906/1907), pp. 234-249.

¹⁰ Franz Schultz, *Der Verfasser der *Nachtwachen* von Bonaventura*, Weidmann, Berlin 1909, p. 237.

¹¹ Erich Frank, *Clemens Brentano: Der Verfasser der «*Nachtwachen* von Bonaventura»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 4 (1912), pp. 417-440.

¹² Hermann A. Korff, *Geist der Goethezeit*, Teil 3: *Frühromantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977, p. 205.



Lo stesso Jean Paul finì più volte al centro del dibattito per le affinità tra il Kreuzgang delle *Nachtwachen* e i personaggi di Giannozzo e Roquairol del *Titan* (1803), oltre che per i frequenti richiami allo stile del *Siebenkäs* (1796-1797) – in particolare della *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* – e della *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789)¹³. Ciononostante, non si tardò a constatare come la visione di cui si fa portatore Jean Paul difficilmente sfiori le vette di nichilismo delle *Nachtwachen*. A non convincere, inoltre, era la presunta decisione di offrire al pubblico una variante della figura del Giannozzo a un solo anno di distanza dall'uscita del *Titan*.

Dinnanzi a un enigma letterario che appariva destinato a non trovare soluzione vi fu chi, come Dorothee Sölle-Nipperdey, giunse a ravvisare nello pseudonimo un'istanza narrativa, «einen allwissenden Geist, Geist der Erzählung, der durch die Marke des Erzählers mit uns spricht»¹⁴, e chi, come Wolfgang Paulsen, ritenne necessario trasferire l'interesse della ricerca dalla problematica autoriale alla questione, passata inevitabilmente in secondo piano, dell'interpretazione testuale¹⁵. L'invito a un nuovo approccio si ritrova nello studio di Dieter Arendt, secondo il quale «die Anonimität bzw. Pseudonymität gehört möglicherweise gerade zur Struktur dieser Dichtung»¹⁶.

La svolta in direzione di Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831), autore di romanzi, opere teatrali e attivo collaboratore del periodico «Zeitung für die elegante Welt» (1801-1859), giunse soltanto nel 1973, anno in cui Jost Schillemeit, al termine di un elaborato raffronto tematico e stilistico tra le *Nachtwachen* e alcuni articoli redatti da Klingemann per la rinomata rivista, identificò in Bonaventura quello che da molti era reputato un «Trivialschriftsteller»¹⁷, «im übrigen von den Häuptern der romantischen Schule wenig beachtet»¹⁸. Se da un lato la teoria di Schillemeit ricevette un'ulteriore conferma dalle ricerche

¹³ Cfr. *Nachtwachen von Bonaventura*, hrsg. v. Hermann Michel, in *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Bernhard Seuffert – August Sauer, Bd. 133, Behr's Verlag, Berlin 1904 e Max Rouché, *Bonaventure ne serait-il pas Jean Paul lui-même?*, in «Études Germaniques», 24 (1969), pp. 329-345.

¹⁴ Khatia Kharashvili, *Das Marionettenmotiv in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, Magisterarbeit 2011, p. 13.

¹⁵ «Sicher ist, daß all das [Identifizieren] für uns gar nicht so wichtig ist wie die Frage nach dieser Dichtung selbst». *Nachtwachen*, hrsg. v. Wolfgang Paulsen, Reclam, Stuttgart 1974, p. 169. Si veda anche l'edizione italiana curata da Patrizio Collini, il quale fa deliberatamente seguire il discorso sull'attribuzione al capitolo dedicato all'interpretazione testuale: August Klingemann, *Bonaventura. Veglie*, a cura di Patrizio Collini, Marsilio, Venezia 1990.

¹⁶ Dieter Arendt, *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, Niemeyer, Tübingen 1972, Bd. 2, p. 489.

¹⁷ È il termine impiegato da Gerhart Hoffmeister in *Bonaventura: Nachtwachen 1804/1805*, in *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, hrsg. v. Paul Michael Lützel, Reclam, Stuttgart 1981, pp. 194-212: 197.

¹⁸ Si veda la postfazione di Jost Schillemeit a NW, p. 248.



di Horst Fleig¹⁹, dall'altro un'opera fino a poco tempo prima celebrata come capolavoro di arguzia e ingegno fu ridotta a mero «*Exerzitium in prosaischer Theatralik und Pathetik übelster Art*»²⁰. Per la scoperta decisiva si dovette però attendere il 1987, con il ritrovamento da parte di Ruth Haag di un manoscritto datato 1830 contenente riferimenti alla vita e alla cronologia delle opere di Klingemann, ai quali lo stesso autore, poco prima di morire, avrebbe aggiunto di propria mano la dicitura «*Nachtwachen von Bonaventura, Peinig, Diemann 1804*»²¹. Un gesto di per sé semplice ma che, come lo definisce Elena Agazzi nell'introduzione alla traduzione italiana dell'opera, diviene «un 'dono' culturale prezioso per gli appassionati di letteratura romantica e per coloro i quali amano i misteri e le loro sorprendenti soluzioni»²².

II.

Tra le ragioni che per decenni hanno relegato gli studi su contenuto e tematiche delle *Nachtwachen* ai margini della critica letteraria vi è la difficoltà nell'individuare un filo conduttore nel caotico dispiegarsi delle avventure, memorie e riflessioni di cui Kreuzgang, al tempo stesso protagonista e voce narrante, ci rende partecipi nel corso delle Veglie²³. Frutto dell'unione di una zingara e un alchimista, Kreuzgang racchiude in sé gli stessi tratti di inafferrabilità che fungono da principio strutturante dell'opera e che in lui si manifestano in un aspetto inquietante, demoniaco:

Ich bin schon oft daran gegangen vor dem Spiegel meiner Einbildungskraft sitzend, mich selbst leidlich zu portraituren, habe aber immer in das verdammte Antlitz hineingeschlagen, wenn ich zuletzt fand, daß es einem Vexiergemälde glich, das von drei verschiedenen Standpunkten betrachtet eine Grazie, eine

¹⁹ Cfr. Horst Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemanns «Nachtwachen von Bonaventura»*, Kümmerle Verlag, Göppingen 1974 e Id., *Literarischer Vampirismus: Klingemanns «Nachtwachen von Bonaventura»*, Niemeyer, Tübingen 1985. Horst Fleig era pervenuto a un'analoga conclusione ancor prima di Schillemeit, attraverso un lungo confronto linguistico e stilistico tra le opere di trecento contemporanei di Klingemann, nonché tra la lingua delle *Nachtwachen* e quella degli articoli pubblicati da Klingemann sulla «*Zeitung für die elegante Welt*» tra il 1803 e il 1805.

²⁰ Wolfgang Paulsen, *Bonaventura: Der Verfasser der «Nachtwachen» von Jost Schillemeit*, in «*The Germanic Review*», 49 (1974), pp. 240-243: 241: «Unser Wissen wäre zwar bereichert» – prosegue Paulsen – «aber an Besitz wären wir verarmt».

²¹ Per una descrizione della scoperta si rimanda a Ruth Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der «Nachtwachen von Bonaventura»*, in «*Euphorien*», 81 (1987), pp. 286-297.

²² Elena Agazzi, *Introduzione a Klingemann, Le veglie di Bonaventura*, trad. it. cit., pp. VII-XX: IX.

²³ Tra i primi studi incentrati su forma e struttura delle *Nachtwachen*: Dorothee Sölle-Nipperdey, *Untersuchungen zur Struktur der «Nachtwachen von Bonaventura»*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959.



Meerkaze und en face den Teufel dazu darstellt. Da bin ich denn über mich verwirrt geworden [...]»²⁴.

Uno sguardo più ravvicinato alla struttura dell'opera permette, tuttavia, di prendere le distanze dalla comune visione del caos quale «künstlerisches Unvermögen»²⁵, cogliendo nella frammentarietà un principio formale, simile a un filo che, nelle parole di Kreuzgang, «sich still und verborgen, wie ein schmaler Strom, durch die Fels- und Waldstücke, die ich umher aufhäufte, schlingt»²⁶. Entro questo filone di analisi, si situa il tentativo di Jeffrey Sammons, pur nella consapevolezza della mancanza di un principio regolatore nell'organizzazione del materiale²⁷, di suddividere le Veglie in cinque sezioni (1-5; 6-8; 9-11; 12-14; 15-16), ciascuna delle quali muove da un episodio contraddistinto da satira sociale, conducendo, con un crescendo della tensione narrativa, a una catastrofe: la triste vicenda di Don Juan e Don Ponce (Veglia 5), il suicidio del poeta (Veglia 8), la suora murata viva (Veglia 11), la morte di Ofelia (Veglia 14) e l'accettazione finale del Nulla come meccanismo alla base del reale (Veglia 16).

A scoraggiare è stata, per lungo tempo, anche la ricchezza tematica dell'opera, che nella sua pluralità di riferimenti alla letteratura dell'epoca e alla tradizione precedente, rende arduo isolare motivi ricorrenti e specifiche direzioni di lettura. Linde Katritzky parla in proposito di «viele Zusammenhänge [...]», die dem unvorbereiteten Leser in ihrer kurzgedrängten Vielschichtigkeit und Konzentration zunächst dunkel bleiben»²⁸. Analogamente, Klaus Bartenschlager, nel suo studio sulla presenza di Shakespeare nelle *Nachtwachen*, richiama l'attenzione sui riferimenti intertestuali, la maggior parte dei quali impliciti o di non facile comprensione per il lettore odierno:

Dieser anonyme Autor ist sowohl mit der Literatur seiner Zeit als auch mit älterer Literatur und Kunst vertraut. Es ist keine Übertreibung, die *Nachtwachen* eine literarische Echogalerie zu nennen, in der literarische Anspielungen und Anklänge – mit oder ohne Quellenangabe – nur so herumschwirren.

²⁴ NW, p. 56.

²⁵ Richard Brinkmann, «*Nachtwachen von Bonaventura*»: *Kehrseite der Frühromantik?*, in *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hrsg. v. Hans Steffen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, pp. 134-158: 139.

²⁶ NW, p. 108.

²⁷ «The materials presented in the *Nachtwachen* are a chaotic, uncontrolled potpourri; the author has written down anything that came into his head in the order in which it occurred to him, and the division into nightwatches, their order and indeed their number is a matter of chance and not of artistic intent». Jeffrey Sammons, *Die *Nachtwachen von Bonaventura*. A Structural Interpretation*, The Hague Mouton, London-Den Haag-Paris 1965, p. 38.

²⁸ Linde Katritzky, *Shakespeare in den «*Nachtwachen*» von Bonaventura*, in «Shakespeare Jahrbuch», 125 (1989), pp. 103-115: 103.



Die Fülle der Namen allein ist beeindruckend, die Schattenhaftigkeit, mit der sie auftauchen und vorbeihuschen [...]»²⁹.

Tra i molteplici richiami letterari, Shakespeare occupa una posizione privilegiata nella trama narrativa, costituendo pertanto l'ideale punto di partenza per una riflessione sull'opera, nonché un insieme di linee guida per orientarne l'interpretazione.

Solo un anno prima dell'apparizione delle *Nachtwachen*, Klingemann aveva definito l'opera d'arte, secondo una concezione nella quale non è difficile cogliere i germi del «Gesamtkunstwerk» wagneriano, «ein inniges Ganzes»³⁰. In questo organismo vivente, al cui interno la singola parte assume una specifica funzione in rapporto all'insieme³¹, così che il mutamento di una sola di esse interverrebbe sulla struttura unitaria, anche ciascuno dei riferimenti intertestuali si fa portatore di un significato che va al di là della mera citazione, venendo integrato in una prospettiva narrativa che è il frutto di consapevolezza e intenzione. Ogni riferimento è infatti funzionale alla complessa stratificazione semantica dell'opera e interviene a plasmare l'articolata *Weltanschauung* del protagonista, in un progressivo svelamento dei tratti più oscuri ed enigmatici del suo carattere. In altre parole, Kreuzgang, e attraverso di lui Klingemann, attua un processo di appropriazione di diverse fonti letterarie, nel nostro specifico ambito d'interesse il modello shakespeariano, facendone il filo conduttore delle proprie argomentazioni, secondo un procedimento in cui Bartenschlager ha colto una «kunstvolle Integration [...] durch Auswahl, Teilidentifizierung, Kontrastierung, Parodie und originelle Umwandlungen verschiedener Art»³².

Ampliando lo sguardo al contesto storico-culturale del tempo, la componente shakespeariana delle *Nachtwachen* è parte del dibattito letterario, originatosi in Francia e in Inghilterra negli ultimi decenni del Seicento e giunto in Germania solo alla fine del Settecento, sul rapporto tra antichi e moderni: la cosiddetta *querelle des anciens et des modernes*³³, destinata a diventare un

²⁹ Klaus Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare. Zur Bedeutung Shakespeares für die Nachtwachen*, in *Großbritannien und Deutschland. Europäische Aspekte der politisch-kulturellen Beziehungen beider Länder in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für W.P. Bourke*, hrsg. v. Ortwin Kuhn, Goldmann, München 1974, pp. 347-371: 349.

³⁰ August Klingemann, *Einige Bemerkungen über den Chor in der Tragödie; besonders in Beziehung auf Schillers Braut von Messina*, in Id., *Theaterschriften*, hrsg. v. Alexander Kosenina, Wehrhahn, Hannover 2012, pp. 71-75: 75.

³¹ Si veda anche la visione di unità drammatica formulata da August Wilhelm Schlegel a proposito dell'opera shakespeariana nel saggio *Über Shakespeares Romeo und Julia* del 1797 (in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Weidmann, Leipzig 1846, Bd. 7, pp. 71-97). Elaborata a partire dall'analisi delle opere di Shakespeare, questa visione sarebbe divenuta per Schlegel il principio strutturale di tutta la poesia.

³² Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 359.

³³ Cfr. Ernst Behler, *Frühromantik*, De Gruyter, Berlin-New York 1992, pp. 35-42; trad. it. di Irene Perini Bianchi, *Romanticismo*, La Nuova Italia, Firenze 1997.



momento decisivo per il costituirsi della coscienza letteraria della modernità e per il suo distacco dall'allora imperante cultura razionalista proveniente dalla Francia. Ad essa veniva ricondotta la decadenza della letteratura e delle arti, per via di un'idealizzazione di filosofia e ragione a scapito di immaginazione e poesia. Soltanto da un'integrazione di queste dimensioni avrebbe potuto scaturire un pensiero propriamente moderno. È con Herder che la controversia tra i sostenitori della letteratura classica e moderna giunge in area tedesca. Pur all'interno di una visione cosmopolita dei fenomeni letterari e culturali, Herder sottolinea la necessità della trasformazione storica, un processo che investe ogni cosa umana, inclusa la poetica drammatica, in linea con il concetto romantico di «unendliche Perfektibilität»³⁴, che avrebbe trovato una prima compiuta espressione nell'idea schlegeliana di una poesia universale progressiva³⁵. Senza mai giungere a innalzare l'ideale greco a massimo assoluto, in netto contrasto con la tradizione inaugurata da Winckelmann con i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), Herder rifiuta qualsiasi confronto tra il dramma antico – incarnato da Sofocle – e quello moderno – avente un supremo esempio in Shakespeare – ritenendoli due poli distinti, benché accomunati dall'apice raggiunto. Non dimeno, Herder non trascura di definirsi un moderno, riconoscendo nell'opera shakespeariana tratti più congeniali alla natura tedesca: «[...] ich bin Shakespeare näher als den Griechen»³⁶. La modernità è un aspetto che di lì a pochi anni sarà attribuito a Shakespeare dallo stesso Friedrich Schlegel, che identificherà in lui «Anfang, Gipfel und Ende»³⁷ del secondo dei tre cicli in cui i primi romantici amavano suddividere della storia letteraria, stadio nel quale lo spirito romantico si sarebbe manifestato per la prima volta in tutta la sua compiutezza. Da Shakespeare i romantici ritenevano perciò di avere raccolto una preziosa eredità culturale, che avrebbe permesso loro di situarsi all'avvio di una nuova epoca della letteratura europea.

Il diffuso richiamo a Shakespeare nella struttura caotica delle *Nachtwachen*, fatta di scarti, disarmonie e pervasa da un marcato pessimismo, è dunque l'esito dell'esigenza di un'intera epoca di rispecchiarsi in un modello universale visto come particolarmente affine allo spirito tedesco, in grado di offrire ordine e stabilità di fronte all'imperversare degli eventi storici che, nell'arco

³⁴ Cfr. Ernst Behler, *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*, Schöningh, Paderborn 1988.

³⁵ Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragment 116*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett – Hans Eichner, 35 Bde., Schöningh, Paderborn 1958 ss., Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796-1801*, hrsg. v. Hans Eichner (1967), p. 182.

³⁶ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernard L. Suphan, 33 Bde., Weidmann, Berlin 1877-1913, Bd. 5, p. 219.

³⁷ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., Bd. 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur I.*, hrsg. v. Hans Eichner (1981), p. 158.



di un solo decennio, avevano sconvolto il panorama europeo: il fallimento degli ideali rivoluzionari in cui i romantici, qui rappresentati dal giacobino Kreuzgang, avevano inizialmente confidato, la rimessa in discussione di valori fino a quel momento ritenuti incrollabili e la crescente minaccia incarnata dall'ascesa al potere di Napoleone a partire dal colpo di Stato del 9 novembre 1799. Dinnanzi a una situazione di profonda incertezza storica ed esistenziale sospesa tra Essere e Non Essere, per usare la terminologia shakespeariana, Klingemann vede nel drammaturgo inglese una tra le poche visioni moderne, a fianco di quella dantesca, cui spetta il merito di aver saputo serbare una qualità epica e costituire un microcosmo poetico al quale attingere in tutti i tempi³⁸. A Shakespeare dobbiamo il raggiungimento di una grandezza accostabile a quella greca come alternativa alla tradizione francese, e la creazione di una nuova mitologia tragica³⁹ che riecheggia l'antico Fato ma trasferendo il conflitto dall'esterno alla profondità dell'animo umano:

Es war jetzt nicht mehr der Kampf der Heroen mit den Göttern, oder der Helden mit dem Fatum der würdige Gegenstand des tragischen Gedichtes, sondern die Leidenschaft selbst wurde die Laokoons Schlange, die die unbepanzerte Brust umwand [...]. Das Fatum über den Wolken stieg in die Brust herab, und der Blick wandte sich von der Höhe in die Tiefe des eigenen Gemüthes. [...] Man stelle den Hamlet neben eine tragische Antike, und das eben Gesagte wird durch die Vergleichung deutlich⁴⁰.

La presenza di Shakespeare nell'opera è altresì da leggersi nel contesto della critica mossa dai romantici a un genere teatrale alternativamente definito «Unterhaltungstheater» e «Trivialtheater»⁴¹, che vantava tra i propri esponenti August Wilhelm Iffland (1759-1814) e August von Kotzebue (1761-1819). Contro una forma teatrale che aveva pressoché bandito l'elemento comico, rappresentato dalla tradizionale figura di Hanswurst, a vantaggio della componente morale e di un rigoroso rispetto del principio aristotelico delle 'tre unità', Klingemann si fa sostenitore, nel corso della sua carriera di drammaturgo, critico e direttore teatrale a Braunschweig⁴², di un teatro autentico, «der großen Geste

³⁸ August Klingemann, *Über Schillers Tragödie: Die Jungfrau von Orleans*, in Id., *Theaterschriften*, cit., pp. 19-51: 32.

³⁹ August Klingemann, *Memnon. Eine Zeitschrift*, Rein, Leipzig 1800, Bd. 1, pp. 103 s.: «Nur der allmächtigen Kunst des Schakespear ist dies in einem hohen Grade gelungen, und es herrscht durch die ganze Reihe seiner Dichtungen etwas dem Schicksale Analoges».

⁴⁰ August Klingemann, *Über die romantische Tragödie*, in Id., *Theaterschriften*, cit., pp. 78-84: 80.

⁴¹ Cfr. *Vorwort a Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Die Dramenproduktion*, hrsg. v. Anne Feler – Raymond Heitz – Gérard Laudin, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, pp. 9-23: 13.

⁴² Cfr. Hugo Burath, *Klingemann und die deutsche Romantik*, Vieweg, Berlin 1948, pp. 83-175.



und der starken, heftigen Wirkungen, des 'ächt tragischen' oder auch 'ächt komischen' Stils»⁴³, uno stile che vedeva incarnato dagli antichi, da Shakespeare e, tra i contemporanei, dal teatro schilleriano⁴⁴. Sullo sfondo di una concezione estetica perlopiù orientata all'imitazione di modelli preesistenti⁴⁵, l'esaltazione di Shakespeare come «nordisches Vorbild der Deutschen»⁴⁶ contribuì ad accrescere l'entusiasmo per l'inesauribile potenza creatrice del genio, così tratteggiata nelle *Conjectures on Original Composition* (1769) di Edward Young:

what, for the most part, mean we by Genius, but the Power of accomplishing great things without the means generally reputed necessary to that end? A *Genius* differs from a *good Understanding*, as a Magician from a good Architect; *That* raises his structure by means invisible; *This* by the skillful use of common tools. Hence Genius has ever been supposed to partake of something Divine⁴⁷.

Definendo il genio di Shakespeare «mächtige Hand [...] dieses zweiten Schöpfers»⁴⁸, Klingemann vuole porre l'accento su un ulteriore aspetto dei drammi shakespeareiani ampiamente esaltato dai contemporanei: la capacità di delineare, pur nella limitatezza della scrittura poetica, la complessità dell'esistenza umana, facendosi specchio della vita⁴⁹. Funzionale alla raffigurazione della realtà come «Tragikömodie»⁵⁰ è la mescolanza di tragico e comico, versi e prosa, elementi che ritornano con tutta la loro forza espressiva nelle *Nachtwachen*⁵¹. A lugubri ambientazioni notturne, in cui evidente è il richiamo al *Macbeth*, si accostano momenti dalla notevole capacità satirica⁵², nei quali

⁴³ NW, p. 237 (dalla postfazione di Jost Schillemeit).

⁴⁴ Cfr. Klingemann, *Über Schillers Tragödie*, cit., pp. 19-51.

⁴⁵ Kreuzgang parlerà di «schlechte Poeten, die die üppig reiche Natur noch zum zweitemale auszuschmücken versuchen, statt eine neue selbstständige, durch eigene Kraft zu erschaffen». NW, pp. 41 s.

⁴⁶ Katritzky, *Shakespeare in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, cit., p. 104.

⁴⁷ Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, in *Critical Theory Since Plato*, ed. by Hazart Adams, Harcourt Brace Jovanovich, New York et al. 1971, pp. 338-347: 341; trad. it. di Francesca Carboni, *Congetture sulla composizione originale*, Book, Ro Ferrarese 2008.

⁴⁸ NW, p. 108.

⁴⁹ Cfr. Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare*, in *Critical Theory Since Plato*, cit., pp. 329-336: 331; trad. it. di Agostino Lombardo, *Prefazione a Shakespeare*, in *Shakespeare, vostro contemporaneo*, a cura di Nicola Fano, Liberal Libri, Firenze 2002, pp. 41-87.

⁵⁰ NW, p. 33.

⁵¹ Si veda il passo della quarta Veglia in cui uno dei personaggi racconta la sua vicenda nella forma di un teatro di marionette (*ivi*, pp. 35 ss.). Katritzky ha evidenziato la presenza in questo episodio e nell'equivalente narrazione in prosa della quinta Veglia, nell'assassinio della moglie da parte di uno dei due fratelli su istigazione dell'altro e nel suo successivo suicidio in preda al rimorso, di chiare corrispondenze con *Othello*. Katritzky, *Shakespeare in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, cit., p. 110.

⁵² La satira nelle *Nachtwachen* è stata studiata da Rita Terras, attraverso un parallelismo



la critica sociale passa attraverso lo sguardo disincantato ma onnipresente di Hanswurst che, accantonata ogni illusione, fa dell'umorismo e di una simulata pazzia efficaci strategie di sopravvivenza, inserendosi in tal modo nella fila dei «Narren wie im König Lear»⁵³. Funzione di Hanswurst, in quella che Bartenschlager definisce «die eindringlichste Gestaltung des Narrenmotivs in der deutschen Literatur seit dem 2. Buche von Grimmelshausens Simplizissimus»⁵⁴, è osservare e denunciare, esponendo tragiche verità mediante il riso⁵⁵.

Klingemann non si limita a inserire la figura di Hanswurst in punti strategici della narrazione, ma gli fa pronunciare, nell'ottava Veglia, un intero prologo, a introduzione della tragedia *Der Mensch*, il cui rifiuto spingerà al suicidio il suo autore, al quale Kreuzgang ripetutamente allude con l'appellativo di «Stadtpoet»⁵⁶. Nel prologo, pubblicato il 21 luglio 1804 sulla «Zeitung für die elegante Welt», Hunter-Lougheed ha identificato, oltre che il fulcro dell'opera a livello strutturale, il frammento originario dal quale nei mesi successivi sarebbero scaturite le *Nachtwachen*⁵⁷.

Alter ego di Hanswurst in quanto «tragikomischer Sprecher der Wahrheit»⁵⁸, il misterioso Kreuzgang motiva in più punti il proprio atteggiamento votato all'umorismo che, a differenza del *fool* shakespeariano, più vicino a quella «humoristische Milde»⁵⁹ che non lo porta a rinnegare ogni forma di parentela con il mondo, in lui acquista una profondità e una propensione al nichilismo che rammentano la figura malinconica di Jacques in *As You Like It*:

Wo giebt es überhaupt ein wirksameres Mittel jedem Hohne der Welt und selbst dem Schicksale Trotz zu bieten, als das Lachen? Vor dieser satirischen Maske erschrickt der gerüstetste Feind, und selbst das Unglück weicht erschrocken von mir, wenn ich es zu verlachen wage! – Was beim Teufel, ist auch diese ganze Erde, nebst ihrem empfindsamen Begleiter dem Monde, anders werth als sie auszulachen [...]. Laßt mir nur das Lachen mein lebelang, und ich halte es hier unten aus!⁶⁰

con il poeta latino Giovenale. Cfr. Rita Terras, *Juvenal und die satirische Struktur der Nachtwachen von Bonaventura*, in «German Quarterly», 52 (1979), pp. 18-29.

⁵³ NW, p. 30. Anche Jean Paul riflette sul tragicomico in Shakespeare, scorgendo in lui la massima incarnazione della sua visione umoristica. Jean Paul Friedrich Richter, *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Berend, Abt. 1, Bd. 11, Böhlau, Weimar 1935, p. 113.

⁵⁴ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 360.

⁵⁵ Cfr. NW, p. 69: «[...] wie, nach dem Sprichworte, Kinder und Narren die Wahrheit sagen, so befördern sie auch das Furchtbare und Tragische [...]. Neuere Ästhetiker werden mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen».

⁵⁶ *Ivi*, p. 64.

⁵⁷ Hunter-Lougheed, *Der «Prolog des Hanswurstes»*, cit., p. 42.

⁵⁸ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 359.

⁵⁹ Richter, *Vorschule der Ästhetik*, cit., p. 115.

⁶⁰ NW, p. 121.



Altro personaggio shakespeariano cui Kreuzgang rimanda è il misantropo ateniese protagonista di *Timon of Athens*⁶¹. La visione del mondo che porta Timone a distaccarsi dai propri simili e dai beni terreni, ricercando l'unione con la natura mediante il gesto simbolico del nutrirsi di radici⁶², riecheggia nelle *Nachtwachen* dove, nella quindicesima Veglia, Kreuzgang parla di se stesso come di un mendicante dipendente dalle sole offerte della natura, ma libero e felice poiché lontano dagli uomini:

Ich reisete überdies mit dem Vortheile, nirgend um meine Zeche gemahnt zu werden, oder mich für die Nachtmahlzeit bei jemand anderm, als bei der alten Mutter selbst bedanken zu müssen; denn die Erde hatte noch Wurzeln in ihrem Schooße, die sie mir nicht verweigerte, und sie reichte der durstigen Lippe in der dargebotenen Felsenschale den frischen brausenden Trank des stürzenden Wasserfalls. – Ich war recht froh und frei und haßte die Menschen nach Belieben, weil sie so klein und nichtsnutzig durch den großen Sonnentempel hinschlichen⁶³.

Se l'umanità è dipinta nel suo aggirarsi «durch den großen Sonnentempel», momento privilegiato di osservazione, smascheramento e condanna è per Kreuzgang, data anche la sua professione di guardiano, abbracciata in seguito al fallimento di un'iniziale spinta poetica⁶⁴, la notte, un tema caro alla letteratura romantica che la raffigura nella sua duplice natura di momento inquietante e affascinante. È di notte che il mondo si rivela allo sguardo scrutatore di Kreuzgang per quello che è realmente, senza filtri, maschere o camuffamenti, bensì «in puris naturalibus mit allen seinen Gebrechen»⁶⁵. In Shakespeare un modello privilegiato per le ambientazioni notturne è fornito da *Macbeth*: qui, come nelle *Nachtwachen*, la notte perde i suoi connotati positivi e si delinea quale «Zeit des Schreckens, teuflischer Magie und des Verbrechens»⁶⁶. Bartschlager analizza i richiami, più o meno espliciti, alla tragedia shakespeariana⁶⁷,

⁶¹ Katritzky, *Shakespeare in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, cit., pp. 113 s.

⁶² «Therefore, be abhorred / All feasts, societies, and throngs of men. / His semblable, yea, himself, Timon disdains. / Destruction fang mankind! Earth, yield me roots». William Shakespeare, *Timon of Athens*, ed. by John Jowett, Oxford University Press, Oxford 2008, IV, 3, vv. 20-23; trad. it. di Agostino Lombardo, *Timone d'Atene*, Officina Edizioni, Roma 1983.

⁶³ NW, pp. 119 s.

⁶⁴ È lo stesso Kreuzgang a rivelarlo, ravvisando nello «Stadtpoet» le medesime illusioni che lo avevano animato: «O du, der du da oben dich herumtreibst, ich verstehe dich wohl, denn ich war einst deinesgleichen!». *Ivi*, pp. 9 s.

⁶⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶⁶ Bartschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 353.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 352 s. e 362 ss. L'apparizione dei tre ecclesiastici tra tuoni e lampi (NW, pp. 15 ss.) viene accostata all'apparizione delle streghe nel primo atto di *Macbeth*, mentre il discorso che Kreuzgang rivolge loro sulla duplicità del male ricorda quello del portiere in *Macbeth*, in cui viene narrata la vicenda del gesuita condannato all'inferno; gli incontri notturni di Kreuzgang



per focalizzarsi, infine, sull'ultimo grande monologo di Macbeth, ai cui occhi si manifesta una vita ridotta a mera apparenza:

Morgen, und Morgen, und Morgen kriecht in seinem Pygmäen-Schritt von einem Tag zum andern; alle unsre Gestern haben buntscheckige Narren, die auf dem Wege des Todes vor ihnen her gaukeln. Aus, aus, kleine Kerze! Leben ist nur ein wandelnder Schatten, ein armer Schauspieler, der seine Stunde lang auf dem Schauplatze sich spreißt, und ein großes Wesen macht, und dann nicht mehr bemerkt wird. Es ist ein Märchen, das ein Dummkopf erzählt, voll Schall und Bombast, aber ohne Sinn⁶⁸.

Anche nelle *Nachtwachen* è centrale la riflessione sul rapporto tra *Sein* e *Schein*, sulla vanità della vita umana, variamente paragonata a una fuggevole ombra, a una breve favola e a una rappresentazione teatrale, i cui attori, una volta accantonato ciascuno il proprio ruolo, sono presto dimenticati da regista e spettatore. «Giebt es etwas an sich, oder ist alles nur Wort und Hauch und viel Phantasie. – Sieh da kann ich mich nimmer herausfinden, ob ich ein Traum – ob es nur Spiel, oder Wahrheit, und ob die Wahrheit wieder mehr als Spiel»⁶⁹, questa la domanda che Ofelia rivolge a Kreuzgang-Amleto nella quattordicesima Veglia. La risposta proviene, anche in questo caso, da Shakespeare⁷⁰ ed è racchiusa nel celebre monologo di Prospero in *The Tempest*:

Diese unsre Schauspieler, wie ich euch vorhin sagte, sind alle Geister, und zerflossen wieder in Luft, in dünne Luft, und so wie diese wesenlose Luftgesichte, so sollen die mit Wolken bekränzte Thürme, stattlichen Paläste, die feyrlichen Tempel, und diese große Erdkugel selbst, und alles was sie in sich faßt, zerschmelzen, und gleich diesem verschwundnen unwesentlichen Schauspiel nicht die mindeste Spur zurücklassen. Wir sind solcher Zeug,

con svariati personaggi avvengono nella stessa atmosfera buia e tempestosa che fa da cornice ai delitti in *Macbeth*; inoltre, la figura femminile che, nella quinta Veglia, affascina Don Giovanni cela dietro fitti veli «ein[en] blutige[n] Bankos Geist». *Ivi*, p. 42.

⁶⁸ Bartenschlager (*Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 367) cita il monologo nella traduzione di Christoph Martin Wieland (1733-1813), alla quale Klingemann si sarebbe ispirato: William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, in *Wielands Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 2: *Übersetzungen*, Bde. 1-3: *Shakespeares theatralische Werke*, hrsg. v. Ernst Stadler, Weidmann, Berlin 1909-1911, Bd. 3, pp. 71-132: 128; trad. it. di Agostino Lombardo, *Macbeth*, Feltrinelli, Milano 1997.

⁶⁹ NW, p. 113.

⁷⁰ Shakespeare è «Dichter des Welttraums, des Traums als Welt, der Welt als Traum». Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Küpper, Godesberg 1947, p. 336. È la descrizione di Shakespeare fornita da Ludwig Tieck nel saggio *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (trad. it. di Marina Collaci, in Id., *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, a cura di Mara Fazio, Bulzoni, Roma 1992, pp. 91-113), che apparve come introduzione alla sua traduzione di *The Tempest*. Cfr. *Der Sturm, ein Schauspiel von Shakspear, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck*, Nicolai, Berlin-Leipzig 1796.



woraus Träume gemacht werden und unser kleines Leben endet sich in einen Schlaf⁷¹.

Se, come rivela Prospero, l'esistenza è transitoria e destinata a concludersi nel sonno, il tempo stesso si svuota di senso, sfociando in quella «fürchterliche ewig öde Langweile» che si manifesta a Kreuzgang in sogno in una notte temporalesca:

Da sah ich mich selbst mit mir allein im Nichts, nur in der weiten Ferne verglimmte noch die letzte Erde, wie ein auslöschender Funken – aber es war nur ein Gedanke von mir, der eben endete. Ein einziger Ton bebte schwer und ernst durch die Öde – es war die ausschlagende Zeit, und die Ewigkeit trat jetzt ein. Ich hatte jetzt aufgehört alles andere zu denken, und dachte nur an mich selbst! Kein Gegenstand war ringsum aufzufinden, als das große schreckliche Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergerbar. [...] Die Abwechslung war zugleich mit der Zeit verschwunden, und es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langweile. Außer mir, versuchte ich mich zu vernichten – aber ich blieb und fühlte mich unsterblich!⁷²

In un'atmosfera che ci riporta alla *Rede des toten Christus*⁷³, Kreuzgang si ritrova nella più completa solitudine, al cospetto di un Io che, nel nutrirsi di se stesso, si rigenera di continuo, condannato all'accettazione del Nulla come unica soluzione esistenziale. È il trionfo dell'Io della filosofia fichtiana⁷⁴, che nella sua presunta immortalità aspira a sostituirsi a Dio nel reggere le fila del mondo. Simile è la riflessione che nella sesta Veglia spinge Kreuzgang ad annunciare un finto Giudizio Universale, innescando uno stato di totale confusione dal quale produrre a suo piacimento un nuovo ordine⁷⁵, o, ancora, quella riportata nel monologo di uno dei folli che Kreuzgang incontra nel manicomio. Fingendosi creatore del mondo, egli scaglia un'invettiva nei confronti delle aspirazioni di una sterile umanità, con parole dietro le quali si cela un «konsequentes System wie Fichte»⁷⁶.

Il nichilismo di Klingemann-Bonaventura sembra pertanto superare, in acutezza e scetticismo, l'estetica shakespeariana e quella barocca, che ammet-

⁷¹ William Shakespeare, *Der Sturm: oder Die bezauberte Insel*, IV, 4, in *Wielands Gesammelte Schriften*, cit., Abt. 2, Bd. 1, pp. 315-372: 359; trad. it. di Agostino Lombardo, *La Tempesta*, Feltrinelli, Milano 2004.

⁷² NW, pp. 116 s.

⁷³ Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, cit., pp. 100 s.

⁷⁴ Cfr. Eric A. Blackall, *The Novels of the German Romantics*, Cornell University Press, Ithaca-London 1983, p. 218 e Patrick Bridgwater, *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, p. 284.

⁷⁵ Cfr. NW, p. 48.

⁷⁶ *Ivi*, p. 79.



tevano ancora «den Blick auf den Himmel über sich, die Hölle unter sich»⁷⁷. Nella sua anticonvenzionalità Kreuzgang non manca di definirsi un «Freigeist»⁷⁸, come l'uomo morente della prima Veglia e il curioso personaggio incontrato nella dodicesima, che si allontana con poche ma significative parole: «Freund was hat man von dieser Unsterblichkeit, wenn nach dem Tode die Perücke unsterblicher ist, als der Mann der sie trug?»⁷⁹

III.

Intrecciato alla raffigurazione della vita come sogno è il *Leitmotiv* del mondo quale teatro e gioco di maschere di cui Kreuzgang si fa disincantato spettatore. Presente in diverse opere shakespeariane⁸⁰, questa metafora giunge a una piena espressione in un testo in particolare, al quale Kreuzgang si richiama costantemente nelle sue riflessioni: *Hamlet*. Da *Hamlet* proviene anche uno dei più profondi «*Vanitas*-Reden»⁸¹ della letteratura: ci troviamo nella sedicesima Veglia e Kreuzgang visita il suo «Lieblingsort», un cimitero o, per usare le sue stesse parole, «dieses Vorstadttheater, wo der Tod dirigiert, und tolle poetische Possen als Nachspiele hinter den prosaischen Dramen auführt, die auf dem Hof- und Welttheater dargestellt werden»⁸². È al cospetto della morte che si attua il capovolgimento finale dei ruoli terreni, con sovrani e mendicanti che giacciono l'uno accanto all'altro, nutrendo indistintamente il verme a cui Kreuzgang, riecheggiando Amleto, rivolge la propria invettiva:

⁷⁷ Hoffmeister, *Bonaventura: Nachtwachen*, cit., p. 202. Tuttavia, non va dimenticato come la prima stesura della *Rede des toten Christus*, testo chiave del nichilismo romantico, fosse stata attribuita da Jean Paul a Shakespeare. Cfr. Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 362. Amleto in particolare diviene, alla luce di questa interpretazione, il manifesto del nichilismo, «smascheratore e vanificatore di ogni fede e certezza». Patrizio Collini, *Da Amleto a Bonaventura. I teatri mentono, le tombe sono vere, in La guerra dei teatri*, a cura di Donatella Pallotti – Paola Pugliatti, ETS, Pisa 2008, p. 365.

⁷⁸ NW, p. 10.

⁷⁹ *Ivi*, p. 97.

⁸⁰ Cfr. *King Lear*, dove la mente di Lear, pervasa da follia, scorge nell'umanità «this great stage of fools» (William Shakespeare, *King Lear*, ed. by Stanley Wells, Oxford University Press, Oxford 2000, IV, 6, 179; trad. it. di Agostino Lombardo, *Re Lear*, Feltrinelli, Milano 2010) e *As You Like It*: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts» (William Shakespeare, *As You Like It*, ed. by Alan Brissenden, Oxford University Press, Oxford 2008, II, 7, 139-142; trad. it. di Gabriele Baldini, *Come vi piace*, BUR, Milano 1983).

⁸¹ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 364. «Kein Einzelwerk hat [...] in so ausgiebiger Form seine Spuren in den *Nachtwachen* hinterlassen wie Shakespeares *Hamlet*». *Ivi*, p. 354. Analogamente, Collini definisce le *Nachtwachen* un «formidabile concentrato dell'amletologia romantica». Collini, *Da Amleto a Bonaventura*, cit., p. 367.

⁸² NW, p. 126.



Der König ernährt sich von dem Marke seines Landes, und du dich wieder von dem Könige selbst, um die verstorbene Majestät, wie Hamlet sagt, nach einer Reise durch drei oder vier Magen, wieder in den Schooß, oder mindestens in den Bauch ihrer getreuen Unterthanen zu führen. [...] Du Satiriker sizest allein in der leeren Knochenhöhle und schauest frech und boshaft um dich, und machst das Haupt zu deiner Wohnung, und zu etwas noch schlechterm, in dem sonst die Plane eines Cäsar und Alexander geboren wurden. Was ist nun dieser Pallast, der eine ganze Welt und einen Himmel in sich schließt; dieses Feenschloß, in dem der Liebe Wunder bezaubernd gaukeln; dieser Mikrokosmos, in dem alles was groß und herrlich, und alles Schreckliche und Furchtbare im Keime nebeneinander liegt, der Tempel gebar und Götter, Inquisitionen und Teufel; dieses Schwanzstück der Schöpfung – das Menschenhaupt! – – die Behausung eines Wurmes⁸³.

I riferimenti ad *Hamlet* sono visibili sin dall'iniziale scena notturna, che ci riporta all'atmosfera di mistero e attesa con cui si apre il primo atto della tragedia di Shakespeare, per poi culminare nella quattordicesima Veglia, dove, come sottolineato da Bartenschlager, «alle wesentlichen Themen des Buches sind zusammengefaßt»⁸⁴. Con uno sguardo alla struttura dell'opera, Kohlschmidt situa la Veglia in questione entro un più ampio sistema di rimandi tematici: tra l'ottava, in cui il tema del *Welttheater* riceve una prima esauriente trattazione nel prologo di Hanswurst, e la quindicesima, che ci esegna un ulteriore spunto di riflessione sul rapporto tra io e mondo nell'episodio del teatro di marionette, nel quale Kreuzgang veste i panni di Hanswurst⁸⁵. In posizione centrale, la vicenda di Kreuzgang come «Hamletist»⁸⁶ e del suo amore per Ofelia forniscono un esempio concreto del pessimismo inaugurato da Hanswurst, fungendo da «Modellfall»⁸⁷.

Il contesto letterario che fa da sfondo alle *Nachtwachen* vedeva due principali interpretazioni dell'enigmatica figura del principe danese: se nel *Wilhelm Meister* si attua la totale identificazione del protagonista con la coscienza amletica e l'ineluttabilità del suo destino, come era accaduto anni prima e in modo ancora più radicale a Werther⁸⁸, la lettura fornita da un giovane Friedrich Schlegel nel giugno 1793 individua in Amleto e nella grandezza del suo intelletto la scaturigine del nichilismo romantico, facendone un paradigma

⁸³ *Ivi*, pp. 132 ss.

⁸⁴ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 356.

⁸⁵ «Er hat Talente zum Hanswurst». NW, p. 121.

⁸⁶ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 354.

⁸⁷ Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, cit., p. 94.

⁸⁸ «Man glaubt, vor den aufgeschlagenen ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert». Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Id., *Werke*, C.H. Beck, München 1977, p. 192; trad. it. di Anita Rho – Emilio Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 1976.



di lacerazione esistenziale, di quella tendenza all'inazione e a una malinconia autodistruttrice propria delle menti più desiderose di verità. La visione improntata al «Weltschmerz»⁸⁹ di Kreuzgang trovò nell'Amleto di Schlegel una preziosa fonte:

Der Gegenstand [...] dieses Stückes ist die heroische Verzweiflung [...]. Der Grund seines inneren Todes liegt in der Größe seines Verstandes. [...] Er übersieht eine zahllose Menge von Verhältnissen – daher seine Unentschlossenheit. Wenn man aber so nach Wahrheit fragt, so verstummet die Natur; und *solchen* Trieben, so strenger Prüfung ist die Welt nichts, denn unser zerbrechliches Daseyn kann nichts schaffen, das unsren göttlichen Forderungen Genüge leistete. Das Innerste seines Daseyns ist ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst. – Dieß ist der *Geist* des Gedichts; alles andre nur Leib, Hülle⁹⁰.

In apertura della quattordicesima Veglia vediamo Kreuzgang ripercorrere i ricordi del proprio passato da artista, richiamando alla mente l'occasione in cui aveva indossato i panni di Amleto in un teatro di corte. È difficile immaginare un io più adatto a impersonare l'eroe shakespeariano e il suo «Ingrimm über die Menschheit»⁹¹ dello stesso Kreuzgang. Svariati sono i tratti che avvicinano il guardiano notturno alla figura di Amleto: dal «weltvernichtender Humor»⁹² alla scelta della pazzia come strumento di denuncia di una realtà fatta di apparenze. Nella domanda di Kreuzgang «Was soll es auch überhaupt mit dem Ernste»⁹³ si mostra in tutta la sua forza la rivendicazione della libertà di pensiero come unico sistema accettabile: la maschera diventa, con un gioco di parole, il dispositivo di smascheramento di un mondo fatto, a sua volta, di maschere e costumi di scena⁹⁴, lo strumento dietro cui celarsi per osservare da un punto privilegiato l'umanità agitarsi entro il grande manicomio del mondo⁹⁵ dove «je mehr Masken über einander, desto mehr Spaß, sie eine

⁸⁹ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 354.

⁹⁰ Friedrich Schlegel, lettera ad August Wilhelm Schlegel del 19 giugno 1793, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., Bd. 23: *Bis zur Begründung der romantischen Schule*, pp. 103-106: 104. Si vedano anche gli importanti spunti riflessivi su Amleto contenuti nel saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), che ripropone la questione della disarmonia tra forza attiva e riflessiva nel carattere dell'eroe, nel quale è ravvisato «ein Maximum der Verzweiflung». Ivi, Bd. 1: *Studien des Klassischen Altertums*, hrsg. v. Ernst Behler (1979), pp. 217-367: 248.

⁹¹ NW, p. 108.

⁹² Richter, *Vorschule der Ästhetik*, cit., pp. 129 ss.

⁹³ NW, p. 71.

⁹⁴ Citando Sölle-Nipperdey (*Untersuchungen zur Struktur der «Nachtwachen von Bona-ventura»*, cit., p. 14), Hoffmeister illustra il doppio meccanismo di smascheramento in atto nell'opera: «die 'Entlarvung des Ich und Entlarvung der Welt'». Hoffmeister, *Bonaventura: Nachtwachen*, cit., p. 203.

⁹⁵ L'immagine dello sguardo dall'alto trovò ampia diffusione nel contesto dello *Sturm und*



nach der anderen abziehen»⁹⁶. Il binomio Kreuzgang-Amleto spiegherebbe, in parte, l'alone di mistero che avvolge la figura del guardiano, delineata con pochi tratti essenziali in quanto concepita per essere idealmente completata dalla più nota personalità del principe di Danimarca⁹⁷, sebbene non si arrivi mai a un'identificazione tale da sancire un annullamento del primo nel ruolo rappresentato, come accadrà invece all'attrice impersonante Ofelia⁹⁸. Questa presa di distanza appare funzionale all'autoaffermazione del protagonista, oltre che alla definizione di una convinzione filosofica più radicale; quella stessa visione che stimola in Kreuzgang una riflessione critica sul celebre monologo amletico, un tempo pronunciato con la leggerezza di colui che è ancora percorso da illusioni e speranze:

Sein oder Nichtsein! Wie einfältig war ich damals, als ich mit dem Finger an der Nase diese Frage aufwarf, wie noch einfältiger diejenigen, die es mir nachfragten, und wunder glaubten was hinter dem Ganzen steckte. [...] Ich brachte damals noch die Unsterblichkeitstheorie von der hohen Schule mit, und führte sie durch alle Kategorien. Ja, ich fürchtete wahrlich den Tod der Unsterblichkeit halber – und beim Himmel mit Recht, wenn hinter dieser langweiligen comedie larmoyante noch eine zweite folgen sollte⁹⁹.

Un tono diverso fa il suo ingresso nell'opera con Ofelia, la giovane attrice conosciuta da Kreuzgang sul palcoscenico, della quale ci viene descritto il precipitare in una condizione di reale follia dopo essere stata afferrata e trascinata dalla «mächtige Hand des Shakespear»¹⁰⁰.

Di Ofelia non ci viene indicato altro nome al di fuori di quello legato al ruolo, in cui quest'ultima si immedesima a tal punto da smarrire il contatto con la realtà. In questo «Umschaffen der wirklichen Person zu einer poetischen»¹⁰¹ si incarna il complesso rapporto tra arte ed esistenza che sarà al centro della letteratura di fine secolo – si pensi ai romanzi di Thomas Mann – ma le cui radici affondano nell'aspirazione dei romantici alla creazione artistica

Drang come emblema dell'autonomia del genio. Cfr. Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, cit., pp. 96 s.

⁹⁶ NW, p. 73. Visibile in questo passo è quello che Sölle-Nipperdey definisce «das Formprinzip der Einschachtelung» (*Untersuchungen zur Struktur der «Nachtwachen von Bonaventura»*, cit., p. 70), culminante nell'immagine della cipolla della nona Veglia come metafora dell'organizzazione dell'umanità. Cfr. NW, p. 74. Lo stesso vale per la raffigurazione dell'esistenza come rappresentazione teatrale: «der Mensch ist eine spashafte Bestie von Haus aus und er agirt blos auf einer grössern Bühne als die Akteure der kleinern in diese große wie in Hamlet eingeschachtelten». *Ivi*, p. 71.

⁹⁷ Katritzky, *Shakespeare in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, cit., p. 108.

⁹⁸ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 355.

⁹⁹ NW, p. 115.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 108 s.

¹⁰¹ *Ibidem*.



quale punto di contatto con l'Assoluto: da un lato un'arte, quella shakespeariana, che, come si è osservato, si fa specchio della vita; dall'altro una vita che si fa opera d'arte, nell'aspirare a una perfezione totalizzante che, a lungo andare, non offre altra via d'uscita che l'abbandono della vita stessa. È quanto accade alla Ofelia delle *Nachtwachen*¹⁰², condannata ad annullarsi nel ruolo che l'arte le ha assegnato con indosso la veste sfoggiata su un piccolo palcoscenico incastonato sul grande teatro del mondo. Nella sua tragica fine Ofelia è preceduta, nell'ottava Veglia, dallo «Stadtpoet», il cui commiato dalla vita assume a sua volta tratti poetici¹⁰³, riecheggiando la sua tragedia *Der Mensch*, nella cui accettazione egli aveva idealmente riposto ogni speranza.

Per quanto la sua sia una fugace apparizione tra le pagine dell'opera, Ofelia è portatrice di riflessioni centrali, che trascendono quella che a un primo sguardo appare come una «marionettenhafte Stilisierung»¹⁰⁴, un atteggiamento di sottomissione al proprio destino. Dall'accorato scambio di lettere con Kreuzgang-Amleto traspare l'irriducibile tensione a una rilettura del proprio io al di là della maschera. Avendo conosciuto l'amore, l'odio e la follia entro l'illusione posta in essere dal ruolo, Ofelia desidera ora amare veramente, al di là della pura riproposizione di una parte teatrale come sogno¹⁰⁵. La sua profonda riflessione apre uno spiraglio di speranza nell'atmosfera nichilista che pervade le *Nachtwachen*:

Liebe und Haß steht in meiner Rolle, und zuletzt auch Wahnsinn – aber sage mir was ist das alles eigentlich an sich, daß ich wählen kann. Giebt es etwas an sich, oder ist alles nur Wort und Hauch und viel Phantasie. – Sieh da kann ich mich nimmer herausfinden, ob ich ein Traum – ob es nur Spiel, oder Wahrheit, und ob die Wahrheit wieder mehr als Spiel – eine Hülse sitzt über der andern, und ich bin oft auf dem Punkte den Verstand darüber zu verlieren. Hilf mir nur meine Rolle zurücklesen, bis zu mir selbst. [...] Bring mich nur einmal zu meinem Ich, so will ich es fragen, ob es dich liebt¹⁰⁶.

Non così per Kreuzgang. A legarlo a Ofelia è unicamente la comune vicenda inscenata, nella consapevolezza di come l'amore contribuisca sì a colmare, in parte, la distanza che ci separa dall'umanità, ma vada a sua volta letto come componente del ruolo che ciascuno di noi è chiamato a recitare nel *theatrum*

¹⁰² «Die schlechthin unendliche Macht der Kunst über den Menschen schafft sich Geltung, so daß die Betroffene im wörtlichen Sinne 'außer sich' gerät. Das größte Kunstwerk hat in ihr das Bewußtsein vernichtet. Es hat es fertiggebracht, aus 'wirklicher' 'poetische' Existenz zu machen». Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, cit., pp. 95 s.

¹⁰³ Cfr. NW, p. 65.

¹⁰⁴ Kharashvili, *Das Marionettenmotiv in den «Nachtwachen» von Bonaventura*, cit., p. 36.

¹⁰⁵ Sul nesso tra il teatro shakespeariano e il sogno cfr. Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, hrsg. v. Erich Loewenthal, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1949, pp. 555-578: 575.

¹⁰⁶ NW, pp. 113 s.



mundi. Ne sono la dimostrazione, accanto alle lettere, i due frammenti in prosa *An den Mond* e *An die Liebe* rivolti a Ofelia, nei quali è in gioco, mediante una parodia del testo shakespeariano e di motivi cardine della lirica amorosa, «die Tendenz [...] zur Entmythisierung alles Sentimentalen»¹⁰⁷.

La triste verità che Kreuzgang tenta di trasmettere all'amata riguarda l'essenza stessa della vita e del soggetto: uno scheletro destinato a farsi polvere una volta che le quinte sono state rimosse. Da qui l'invito a godere del presente, senza abbandonarsi a ulteriori speculazioni¹⁰⁸:

Es ist Alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Begeisterungen und Possen – alles gehört dem Momente an, und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten. [...] und wenn die Koulissen ganz weggezogen sind, steht nur ein seltsames nacktes Gerippe dahinter, ohne Farbe und Leben, und das Gerippe grinset die anderen noch herumlaufenden Komödianten an. Willst du aus der Rolle dich herauslesen, bis zum Ich? – Sieh dort steht das Gerippe und wirft eine Handvoll Staub in die Luft und fällt jetzt selbst zusammen; – aber hinterdrein wird höhnnisch gelacht. Das ist der Weltgeist, oder der Teufel – oder das Nichts im Wiederhalle!¹⁰⁹.

Pur di fronte alle parole disincantate di Kreuzgang, Ofelia non abbandona la fiducia nell'esistenza di qualcosa al di là dell'indicazione scenica dell'*exeunt omnes*. Nel «doch wohl» della sua ultima lettera – contrapposto all'idea di impotenza che traspare dai precedenti «Sage mir», «Hilf mir», «Bring mich» – si condensa una progressiva autonomia di pensiero: «So will ich denn, da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortlesen bis zum Ende und zu dem exeunt omnes, hinter dem dann *doch wohl* das eigentliche Ich stehen wird. Dann sage ich dir, ob außer der Rolle noch etwas existirt und das Ich lebt und dich liebt»¹¹⁰. La speranza di Ofelia non viene meno neppure davanti alla morte, sopraggiunta poco dopo aver dato alla luce un bimbo e accolta con il sorriso di chi è già proiettato verso l'aldilà:

¹⁰⁷ Kohlschmidt, *Das Hamlet-Motiv in den «Nachtwachen» des Bonaventura*, cit., pp. 98 s. «Was soll die vorgehaltene Göttermaske, mit der du mich anblickst? Ich reiße sie dir ab, um das dahintersteckende Thier kennen zu lernen; [...] Weib, wie kannst du nur Gefallen daran finden auf einem so kreischenden Instrumente, wie ich bin, spielen zu wollen! [...] Ach, wie ist es alles jetzt verändert in deinem armen Hamlet – diese ganze Erde, die ihm sonst wie ein verödeter Garten voll Dornen und Disteln, wie ein Sammelplatz voll pestilenzischer Ausdünstungen vorkam, hat sich jetzt vor ihm in ein Eldorado verwandelt, in einen blühenden Garten der Hesperiden». NW, pp. 110 s.

¹⁰⁸ In questo *carpe diem* amletico Bartenschlager ha scorto il capovolgimento dei due celebri versi shakespeariani «Geh in ein Nonnenkloster» e «Warum wolltest du eine Mutter von Sündern werden?», che vengono trasposti nello «habe beim Teufel Lust das Menschenkind mit dir fortzupflanzen». *Ivi*, p. 113. Si veda Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., p. 358.

¹⁰⁹ NW, pp. 114 s.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 115 (corsivi miei).



Jetzt schläft es! sagte Ophelia und blickte mich lächelnd an [...]. Sie lächelte fort und flüsterte nach einer Pause, wie wenn die Sprache sich allmählig in Hauche auflösen und leise verschwinden wollte: Die Rolle geht zu Ende, aber das Ich bleibt, und sie begraben nur die Rolle. Gottlob, dass ich aus dem Stücke herauskomme und meinen angenehmen Namen ablegen kann; hinter dem Stücke geht das Ich an!¹¹¹

La morte di parto sancisce l'impossibilità di realizzare pienamente il proprio sogno d'amore nella ristrettezza del ruolo. La ricerca di una dimensione 'altra', dove sia possibile vivere in modo autentico accompagna Ofelia sino alla fine. Le sue ultime parole sono infatti un elogio della vita e di un amore che spera possa continuare: «Ach, ich liebe dich! das ist die letzte Rede im Stücke, und sie allein will ich aus meiner Rolle zu behalten suchen, es war die schönste Stelle!»¹¹² La stanza è immersa nel silenzio e la morte di Ofelia vi si consuma senza alcuna teatralità. Nondimeno, Kreuzgang appare «stürmisch aufgereizt» e, per la prima volta, non è in grado di trattenere le lacrime mediante la consueta risata umoristica¹¹³. Sebbene non la condivide del tutto, l'intuizione di Ofelia lo scuote, esortandolo a una rilettura del proprio credo. È così che nella triplice invocazione finale del Nulla, in cui si è generalmente collocato «einen programmatischen Nihilismus»¹¹⁴, si potrebbe scorgere la volontà titanica di continuare a lottare, senza arrestarsi a una passiva accettazione della propria sorte o a una fuga dalla vita per mezzo della morte¹¹⁵. Contrariamente allo «Stadtpoet», pervenuto alla medesima conclusione ma incapace di sostenere a lungo questa presa di consapevolezza, l'Io di Kreuzgang intende desistere e rassegnarsi alla caduta soltanto al termine di una «stoica lotta contro il devastante dilagare del nulla»¹¹⁶.

¹¹¹ *Ivi*, p. 117.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ «Ich stand stürmisch aufgereizt neben dem Lager und in mir machte es sich zornig Luft, wie zu einem wilden Gelächter – ich erschrak, denn es wurde kein Gelächter, sondern die erste Thräne, die ich weinte». *Ibidem*.

¹¹⁴ Werner Kohlschmidt, *Nihilismus der Romantik*, in Id., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Lehnen Verlag, München 1955, pp. 157-176: 72 ss.

¹¹⁵ «[...] stellt diese radikale Verneinung auch sich selbst in Frage; in der Vehemenz der Anklage, der Abstrafung der Laster und der Anprangerung der falschen Welt läßt sich die Hoffnung Bonaventuras auf eine Besserung der Zustände nicht überhören, wenn sein Protagonist Kreuzgang auch am Ende verzweifelt». Hoffmeister, *Bonaventura: Nachtwachen*, cit., p. 204.

¹¹⁶ Patrizio Collini, *Introduzione a Id., Bonaventura. Veglie*, cit., pp. 9-44: 15. Collini attribuisce a Kreuzgang l'appellativo di «stürmeriano», individuando diffuse analogie tra le immagini di Bonaventura e quelle proprie dello Sturm und Drang, primo fra tutti il motivo della tempesta. *Ivi*, p. 19. Cfr. NW, p. 135: «[...] nicht betteln – lieber ertroze ihn, wenn du Kraft hast. Die stürzende Titanen sind mehr werth, als ein ganzer Erdball voll Heuchler, die sich ins Pantheon durch ein wenig Moral und so und so zusammengehaltene Tugend schleichen möchten».



Il grande insegnamento di Ofelia, come già era stato con *King Lear*, risiede nella sua «reason in madness»¹¹⁷, una follia che, in punto di morte, diventa «der Moment, wo ein großer Sinn in ihn [den Unsinn] eintrat»¹¹⁸. È la stessa sofferta conclusione a cui Kreuzgang era pervenuto tempo prima, nel proclamare: «Wer entscheidet [...] ob vielleicht gar nicht Irrtum, Wahrheit; Narrheit, Weisheit; Tod, Leben ist – wie man vernünftigerweise es dermalen gerade im Gegentheile nimmt!»¹¹⁹, ma che in Ofelia acquista una profondità senza precedenti nell'opera.

Abbandonato da Kreuzgang-Amleto, il dilemma «Sein oder Nichtsein» viene dunque ripreso da Ofelia, nella fiduciosa attesa e nel sorriso finale con cui, «immer blasser» ma «vernünftiger»¹²⁰, invita Kreuzgang a seguire il suo esempio.

¹¹⁷ Bartenschlager, *Bonaventuras Shakespeare*, cit., pp. 356 e 362.

¹¹⁸ NW, p. 116.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 81 s.

¹²⁰ *Ivi*, p. 116.

