



il castello di elsinore

saggi Riflessioni sulla pratica del teatro tedesco al tempo dello *Sturm und Drang*, di *Sonia Bellavia* / Scritture e ballerini: alcuni esempi contrattuali per il ballo pantomimo, di *Stefania Onesti* / Experimentalism and Ideology in D.H. Lawrence's Theatre, di *Simonetta de Filippis* / Ingmar Bergman e la tradizione, di *Franco Perrelli* / Per una storia della rifondazione degli studi italiani di spettacolo, di *Roberta Ferraresi* / **spettacoli** Pirandello Pirandello Pirandello (Gleijeses, Dini, Scimone/Sframeli), di *Roberto Alonge* / **libri** La vicinissima lontananza di due giganti, di *Mattia Mantovani*

anno XXXII / 2019

80

© 2019, Pagina soc. coop., Bari

“Il Castello di Elsinore” rivista di studi teatrali
fondata da Roberto Alonge, Umberto Artioli (1939-2004), Siro Ferrone,
Silvana Sinisi, Roberto Tessari, Claudio Vicentini

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Direzione scientifica

Roberto Alonge, Franco Perrelli

Comitato scientifico nazionale

Luigi Allegri (Università di Parma)

Alberto Bentoglio (Università di Milano)

Paolo Bosisio (Università di Milano)

Simona Brunetti (Università di Verona)

Nicola Pasqualicchio (Università di Verona)

Armando Petrini (Università di Torino)

Alessandro Pontremoli (Università di Torino)

Ivan Pupo (Università della Calabria)

Elena Randi (Università di Padova)

Comitato Scientifico Internazionale

Philippe Bossier (University of Groningen)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)

Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Maria Shevtsova (University of London)

Redazione

c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino

e-mail: r.alonge@unito.it

“Il Castello di Elsinore” pratica la *peer review* con doppio cieco
(per informazioni: elsinorepeerreview@libero.it).

Questo fascicolo esce con contributi
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano,
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,
del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino

n. 3950 del 14/06/1988

il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXXII, 80, 2019



edizioni di pagina

Abbonamento 2019 (2 numeri)
Privati 35,00 € • Istituzioni 39,00 €
• Estero 60,00 €

*Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a*

Edizioni di Pagina
via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari
Tel. e Fax +39 080 5031628
e-mail: info@paginasc.it
<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel giugno 2019
da Services4Media s.r.l. - Bari
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-641-9
ISSN 0394-9389



Indice

Saggi

Sonia Bellavia

Da Schröder a Gotter. Riflessioni sulla pratica
del teatro tedesco al tempo dello *Sturm und Drang*

9

Stefania Onesti

Scritture e ballerini: alcuni esempi contrattuali
per il ballo pantomimo

31

Simonetta de Filippis

Experimentalism and Ideology
in D.H. Lawrence's Theatre

43

Franco Perrelli

Ingmar Bergman e la tradizione

61

Roberta Ferraresi

«Anni di teatrologia sotto pressione».
Per una storia della rifondazione degli studi italiani
di spettacolo

67

Spettacoli

Roberto Alonge

Pirandello Pirandello Pirandello
(Glejjeses, Dini, Scimone/Sframeli)

91

Indice

Libri

Mattia Mantovani

La vicinissima lontananza di due giganti 105

Abstracts 109

Da Schröder a Gotter. Riflessioni sulla pratica del teatro tedesco al tempo dello *Sturm und Drang*

Sonia Bellavia

Fra il 1777 e il 1778, Friedrich Ludwig Schröder si avvia a concludere la prima fase della direzione del Teatro d'Amburgo, assunta nel 1771 alla morte del patrigno, Konrad Ackermann. In questo lasso di tempo, l'attore intensifica la propria corrispondenza con lo scrittore di Gotha Friedrich Gotter, che in qualità di drammaturgo si poneva quale difensore e rappresentante del gusto francese, verso il cui superamento, invece, Schröder era impegnato. Le lettere indirizzate a Gotter rivelano però l'insistenza con cui il direttore dell'Hamburger Theater cercò di conquistare a sé l'autore; evidentemente in vista della costruzione di un repertorio che rappresentasse, nella temperie preromantica, un termine medio fra le esigenze di rinnovamento e la necessaria attenzione al retaggio del gusto francese. Le riflessioni che da qui si dipanano, e da cui l'articolo prende le mosse, permettono di fare luce su un episodio tutt'altro che secondario nella storia del teatro tedesco, nel momento in cui la Germania procede verso la conquista dell'egemonia culturale in Europa.

1. Schröder, il rinnovamento teatrale

È significativo che gli anni Settanta del XVIII secolo, destinati a segnare nell'ambito culturale e teatrale tedesco una svolta radicale, si siano aperti con l'incontro fra Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Johann Gottfried Herder (1744-1803) a Strasburgo. Evento che com'è noto rappresenterà, visto a posteriori, uno dei momenti chiave nella storia dello *Sturm und Drang*, la corrente preromantica di cui il grande attore tedesco Friedrich Ludwig Schröder¹ (il quale, ricordiamo,

1. Nato a Schwerin nel 1744, anche se Schütze ne data il compleanno al 1743 (cfr. J.F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte* [1794], Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, Leipzig 1975, p. 317), Schröder era figlio di un organista e dell'attrice Sophie Charlotte Schröder (nata Bierreichl), la quale, qualche anno dopo, avrebbe sposato in seconde nozze Konrad Ackermann, anch'egli attore e direttore di compagnia.

era anche un drammaturgo – per quanto di valore relativo – oltreché impresario e direttore di compagnia) costituì sul versante teatrale la piena incarnazione.

Seguace della lezione di Lessing, che a partire dalla messa in discussione dell'autorità del gusto francese aveva portato già dalla metà del Settecento alla riscoperta e al recupero della drammaturgia shakespeariana (indicata come modello a cui i giovani autori tedeschi avrebbero dovuto rifarsi per la costruzione di un repertorio nazionale), Schröder improntò tutta la sua attività di direttore agli ideali di riforma teatrale strettamente correlati al profilo dell'estetica *stürmeriana*. Fra i primi, se non primo fra tutti, quello della costruzione di un repertorio che permettesse da una parte, com'è noto, l'imporsi di una nuova idea di recitazione, distante dall'academismo francese (dall'arte, insomma, della “vecchia” declamazione)²; dall'altra un'elevazione dei gusti del pubblico, una sua educazione estetica e letteraria.

Alla direzione teatrale Schröder, figliastro dell'attore e direttore di compagnia Konrad Ackermann³, arrivò nel 1771: l'anno della morte del patrigno, al quale succedette come guida del Teatro d'Amburgo, che Ackermann (uno dei primi a contribuire al fenomeno di stabilizzazione delle compagnie, che interessò il teatro tedesco della seconda metà del Settecento) aveva fatto costruire nel 1765⁴. L'edificio due anni dopo avrebbe ospitato l'esperienza epocale del *Nationaltheater* (conclusasi nel '69), a cui, si sa, prese parte anche Lessing. Anzi, proprio da lì egli avrebbe tratto materia per la stesura della famosa *Drammaturgia d'Amburgo*, realizzando un'opera fondamentale non solo all'interno della propria produzione letteraria, ma dell'intera cultura europea moderna⁵.

Iniziata dunque nel 1771, la prima fase della direzione schröderiana si concluse nel 1780, l'anno in cui l'attore intraprese un lungo viaggio “informativo” attraverso

2. All'argomento ho dedicato la monografia dal titolo *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Bonanno Editore, Roma-Catania 2010 (“StudioDAMS”).

3. Konrad Ernst Ackermann (1712-1771) è considerato l'iniziatore della tradizione realistica in Germania. Debuttò in teatro nel 1739, all'interno della compagnia di Johann Friedrich Schönmann, dove conobbe la madre di Schröder, che sposò l'anno dopo.

4. L'idea di Ackermann di erigere un proprio teatro risale in realtà al 1753: anno del reale debutto di Schröder sulle scene, proprio nella compagnia del patrigno, e di una riuscitissima tournée in Russia. In origine, la sede prescelta era Königsberg, da cui la compagnia Ackermann dovette però allontanarsi allo scoppio della guerra dei Sette anni (1756-1763). Dopo essere passato attraverso la Germania e la Svizzera, Ackermann approdò infine ad Amburgo, dove (dopo avere inizialmente utilizzato per le proprie esibizioni una sala da concerto) con l'aiuto del re di Prussia Federico II cominciò la costruzione del suo teatro, che venne inaugurato il 31 luglio 1765. Cfr. S. Maurer-Schmooch, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1982, p. 15. Il teatro era stato costruito dall'architetto David Fischer e decorato dal pittore Kawall, il quale aveva dipinto sul sipario la libertà che spartiva la propria protezione fra la tragedia e la commedia. Cfr. J.F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, cit., p. 316.

5. Nel 1956 Paolo Chiarini, al quale si deve la traduzione italiana della *Hamburgische Dramaturgie*, la definì un'opera fondamentale non solo per il teatro, ma «per l'intera cultura europea degli ultimi due secoli». L'opera, inoltre, «più matura e [...] importante» fra quelle di Lessing «ai fini di una precisa caratterizzazione della sua dottrina estetica». G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di P. Chiarini, Laterza, Bari 1956, pp. VII-VIII.

la Germania⁶. Nell'arco di quei nove anni, molti erano stati i suoi interventi in vista di un rinnovamento sostanziale del teatro ereditato da Ackermann, tanto sul versante architettonico, quanto su quello estetico (cfr. *infra*, p. 12); attuati talvolta in una frustrante mediazione fra le proprie esigenze, i gusti del pubblico e le convenzioni dominanti, nel regime di concorrenza con le compagnie straniere; in specie le francesi, appena al di là del Reno.

Per avere un'idea di quanto pressante fosse la competizione, basti pensare che nell'anno precedente all'insediamento di Schröder a capo del Teatro d'Amburgo agirono in città quattro compagnie, di cui solo la metà erano germanofone: quella di Ackermann, naturalmente, e quella Abel Seyler⁷, giunto in tournée da Hannover. Le altre due provenivano rispettivamente dalla Francia e dall'Italia.

L'esistenza degli attori tedeschi nella Germania del XVIII secolo sembra insomma essere stata tutt'altro che facile, e comunque – quantomeno a detta degli studiosi – assai più difficile di quella dei loro colleghi stranieri. «Mentre i virtuosi francesi e la Primadonna italiana, spensierati, omaggiavano con tutto comodo le loro Muse nelle corti germaniche⁸, il commediante tedesco», afferma la Maurer-Schmook, «assillato da proscrizione e persecuzione, se ne andava di chiosco in chiosco⁹: fra i teatri smontati e rimontati per l'occasione nelle capanne e nei fienili, che accanto alle stanze teatrali dei municipi e alle sale da ballo presenti quasi

6. Le tournée e i cosiddetti “viaggi d'informazione”, intrapresi per conoscere le pratiche teatrali dei diversi centri del paese, furono il veicolo principale attraverso cui nella Germania del Settecento si cominciò a delineare una tradizione “registica” e interpretativa. Il contatto fra le diverse prassi sceniche e l'interscambio dei principi estetici che ne erano alla base, rese possibile il profilarsi di un volto unitario della scena tedesca, quando la Germania era ancora un paese politicamente diviso e frazionato.

7. Abel Seyler (1730-1800) era un commerciante svizzero. Dopo aver preso parte all'esperienza del Teatro Nazionale, conclusasi nel 1769, Seyler fondò una propria compagnia – di cui fece parte anche il grande attore Conrad Ekhof (1720-1778) – con cui attraversò la Germania, da Hannover fino a Dresda e Lipsia. Nel 1776 lo stürmeriano Friedrich Maximilian Klinger venne assunto come drammaturgo della compagnia, che divenne il cardine attorno a cui, nel 1778, verrà costruito il Mannheimer Nationaltheater. Il Teatro Nazionale di Mannheim sarà guidato da Wolfgang H.R. von Dalberg (1750-1806) e al suo interno, fino al 1781, Seyler vi avrebbe agito come direttore della compagnia. L'ultimo incarico importante lo avrebbe svolto in qualità di direttore del teatro di Corte di Schleswig, dal 1781 al 1783 e dal 1787 al 1792.

8. Il Teatro Reale di Berlino, diretto da August Wilhelm Iffland dal 1796 al 1814, era sorto nel 1775, per volere del re Federico Guglielmo I, per ospitare le prestazioni degli attori francesi. Nel 1787 Federico il Grande cacciò i francesi e destinò il teatro alla compagnia tedesca di Karl T. Döbbelin (1727-1793, ex attore del complesso Ackermann). L'edificio assunse allora la denominazione di *Königliches Theater*, in quanto sovvenzionato dalle casse del sovrano di Prussia. Cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 17.

9. Ivi, p. 103. Era l'autorità municipale (nella persona del sindaco), scrive la Maurer-Schmook, a indicare in quali spazi agire agli attori che presentavano la richiesta di recitare in città. Talvolta, per i più fortunati, la destinazione era una sala del municipio, appositamente adibita a teatro e dotata finanche di un proprio fondo; con lo svantaggio, però, di essere solitamente uno spazio assai ristretto, incapace di accogliere gli spettacoli nel momento in cui crebbe l'interesse per l'assetto esteriore dell'allestimento e dunque l'apparato scenografico necessario anche alle compagnie itineranti. Più adatte delle sale teatrali dei municipi si dimostrarono le sale da ballo (originariamente utilizzate per i balli di Corte), presenti quasi in ogni città tedesca e dotate di un buon apparato scenografico e scenotecnico. Cfr. ivi, pp. 5-7.

in ogni città costituivano i luoghi d'azione delle compagnie itineranti, la cui attività sarebbe proseguita anche dopo la costruzione dei primi teatri fissi nelle maggiori città tedesche¹⁰. Ad Amburgo, fino a Settecento inoltrato, il luogo più importante per esibirsi restò un grande chiosco nella cosiddetta *Fuhlentwiete*¹¹.

L'edificio di Ackermann costituiva dunque un avamposto sul futuro e per vivificare e rendere più attrattivo il teatro, già nel corso del suo primo "direttorio", Schröder apportò modifiche importanti alla costruzione, togliendo le pareti divisorie delle logge, onde migliorare la visuale degli spettatori; rinnovando il guardaroba; dividendo in due da una navata centrale il *parterre*, che subito dopo l'inaugurazione del teatro, nel 1765, dovette essere ampliato per poter ospitare, in inverno, i balli in maschera tanto amati dagli amburghesi; e, in ultimo ma non ultimo, ingaggiando da Lipsia il letterato Christoff Bock in qualità di *Theaterdichter*: di responsabile, cioè, della cura dei testi da portare in scena. Una delle preoccupazioni centrali dell'attività direttoriale di Schröder.

2. L'incontro fra Schröder e Gotter

Mentre la prima fase della sua direzione volge al termine, l'attore intrattiene una stretta corrispondenza con Friedrich Wilhelm Gotter¹², autore rispettato nel panorama della letteratura tedesca coeva, sebbene poi oscurato dai nomi dei grandi, quali Goethe¹³ (che per la sua *Geisterinsel* avrebbe speso parole d'elogio)¹⁴, Herder

10. «Dagli anni Sessanta del XVIII secolo», scrive la Maurer-Schmoock, «le grandi città teatrali dispongono di teatri fissi, più o meno nobilmente arredati» (ivi, p. 18). Oltre al teatro di Amburgo, si ricordano quelli di Berlino, di cui alla nota precedente, di Lipsia (sorto nel 1766) e di Francoforte sull'Oder (del 1769). Il che non significa, però, la sparizione delle compagnie itineranti, che continuano ad essere attive, in Germania, fino al secondo Ottocento.

11. Cfr. ivi, p. 10. La Fuhlentwiete è una delle grandi strade di Amburgo, nelle cui adiacenze si trova oggi il Gänsemarkt (l'Opera) e il quartiere dell'Emporio.

12. Nato il 3 settembre 1746 a Gotha, dove sarebbe morto nel 1797, all'età di 18 anni Friedrich Wilhelm Gotter si trasferì a Göttingen, dove si legò alla compagnia di Ackermann, il patrigno di Schröder. Tornato a Gotha, negli anni successivi, per esigenze di lavoro, si divise tra Göttingen e Wetzlar (dove fra il 1771 e il 1772 farà la sua conoscenza con Conrad Ekhof, che dal 1774 si sarebbe stabilito a Gotha, del cui teatro avrebbe assunto la direzione dal 1775) finché tornerà a stabilirsi definitivamente nella città natale; città da cui, a parte un breve viaggio in Francia, non si sarebbe più allontanato, fino alla morte. Cfr. R. Schlößer, *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke*, Leopold Voß, Hamburg-Leipzig 1894. Le pp. 99-107 sono dedicate al rapporto fra Gotter e Schröder.

13. Goethe e Gotter si conobbero a Wetzlar nel 1773. Nell'estate di quell'anno, da Erfurt, Goethe scrive a Gotter, al quale aveva già spedito (con una poesiola d'accompagnamento) il suo *Götz von Berlichingen*. Gotter risponde ringraziando con un'altra poesiola che si chiude così: «Schick' mir dafür den Doktor Faust / Sobald dein Kopf ihn ausgebraust!» («Appena ti è in testa fermentato / Spedisimi perciò il Dottor Faust»). Cfr. C.H. Beck, *Dramatische Dichtungen*, Bd. III-I, Verlag C.H. Beck, München 1989, p. 423.

14. Il libretto *die Geisterinsel*, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare, è una delle opere più famose di Gotter. Diversamente con quanto accade con i vecchi *Singspiele* (cfr. *infra*, p. 17 e nota 35), qui ci si trova di fronte a un'opera in grande stile: la vicenda, che si compie nell'arco di ventiquattro ore, si snoda in tre lunghi atti provvisti di parti musicali riccamente allestite con finali estesi e pretende un ricco apparato scenografico e scenotecnico. Interi passaggi dell'opera di Shakespeare (fortemente

e Schiller. L'incontro fra i due sembrava essere predestinato; fin dal momento in cui, recatosi nel 1764 a Göttingen per studiare legge, pur senza smettere di coltivare la sua passione e il suo talento per la poesia, in specie la drammatica, Gotter si sarebbe legato temporaneamente alla compagnia Ackermann, avendo la possibilità di affiancare all'esercizio della scrittura drammatica anche la pratica della recitazione. Pratica che avrebbe proseguito, in piccoli complessi, anche dopo la partenza del patrigno di Schröder, dimostrando fra l'altro di non essere sprovvisto di un certo qual talento.

La conoscenza diretta fra Schröder e Gotter risale però solo all'estate del 1776. Fu allora che i due si incontrarono a Gotha, appena dopo che Schröder ebbe visto a Praga l'*Amleto* nell'adattamento di Franz von Heufeld¹⁵, traendovi lo stimolo che lo avrebbe condotto a fare del Teatro di Amburgo il primo, importante centro per la diffusione della drammaturgia shakespeariana¹⁶; agevolato, naturalmente, dall'"apertura" geografica, ma non solo, della città. Affacciata sul Mare del Nord e facilitata dunque negli scambi, anche culturali, con l'Inghilterra, Amburgo era infatti, una terra liberale, progressista¹⁷; non stupisce perciò che le idee nuove di Schröder, il suo repertorio riformato, abbiano potuto dispiegarsi maggiormente che altrove (per quanto, va detto, non senza difficoltà)¹⁸ proprio nella città anseatica. Assai diversa dalla Gotha immersa nei boschi della Turingia, terra natale e luogo di residenza di Gotter (oltreché sede del ducato di Sachsen-Gotha), che era invece un centro reazionario¹⁹, il cui teatro, per quanto brillasse del lustro regala-

manomessa dall'opera di adattamento) cadono, per lasciare che la *Tempesta* diventi una storia fiabesca. Cfr. F. Schlichtegroll (Hrsg.), *Literarischer Nachlaß von F. W. Gotter* (Dritter Band), I. Perthes, Gotha 1802. Il testo di *Geisterinsel* è alle pp. 419-564.

15. L'adattamento dell'*Amleto* di Heufeld era andato per la prima volta in scena al Burgtheater di Vienna il 16 gennaio 1773. Vistosi i tagli e le manomissioni, prima fra tutte la sostituzione del finale tragico con il lieto fine. Dato alle stampe, l'adattamento divenne oggetto di diverse messinscene, tra cui quella di Johann Joseph von Brunian a Praga del giugno 1776: la rappresentazione a cui ebbe modo di assistere Schröder. Cfr. H. Daffis, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Emil Feber, Berlin 1912.

16. Ad Amburgo, *Amleto* andò in scena la prima volta il 20 settembre 1776, con l'attore Joseph Brockmann nel ruolo principale e Schröder, il suo maestro, in quello dello spettro.

17. Ovviamente, la natura della città impronta anche quella del pubblico. Schlößer osserva come lo spettatore borghese di Amburgo, in contatto continuo con l'Inghilterra (contatto evidentemente facilitato dalla posizione geografica della città anseatica) fosse ben diverso da quello della Gotha "cortese", ancora e sempre mezzo francese. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767-1779. Dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans*, Leopold Voß, Hamburg-Leipzig 1895, p. 51.

18. La messinscena di *Enrico IV* di Shakespeare al Teatro d'Amburgo il 2 dicembre 1777, per esempio, ricevette una tiepida accoglienza. Alla fine dello spettacolo, com'era consuetudine (e consuetudine restò fino al 1815 circa; cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 134, nota 23), Schröder uscì per annunciare il piano delle recite e disse: «Nella speranza che questo capolavoro di Shakespeare, che illustra usi e costumi lontani dai nostri, venga compreso sempre meglio, lo si replicherà domani» (cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte (1777 und 1778)*, Leopold Voß, Hamburg-Leipzig 1887, pp. 18-19).

19. A partire dalla metà del Settecento, nota la Maurer-Schmook, i teatri di Corte tedeschi cominciarono ad aprire via via, sempre di più, le loro porte a spettatori paganti, mutando dunque la com-

togli dalla presenza di artisti di prima grandezza (come il “maestro” di Schröder: l'attore Conrad Ekhof, che dell'Hoftheater di Gotha aveva assunto la direzione non appena fondato, nel 1775; cfr. *supra*, nota 11), presentava un repertorio conservatore, che rifiutava la drammaturgia *stürmeriana* e dunque anche Shakespeare, che ne era il modello.

Fra le tante novità introdotte da Schröder ad Amburgo, invece, vi furono proprio le messinscene shakespeariane, lungo il triennio 1776-1779²⁰; oltre all'istituzione di un premio per il miglior dramma originale tedesco e la migliore traduzione in tedesco di un dramma straniero. Nel 1776, l'anno del debutto amburghese di *Amleto*, il premio venne attribuito a *die Zwillinge* (i *Gemelli*): prima tragedia dell'autore Maximilian Klinger (1752-1831), che con la sua opera successiva, *Sturm und Drang* (sempre del 1776), avrebbe individuato l'appellativo per l'intera poetica preromantica tedesca²¹.

In qualità di drammaturgo, al contrario, Gotter si poneva essenzialmente quale rappresentante del gusto d'Oltralpe. Per quanto non mancassero fra le sue composizioni traduzioni e imitazioni anche di modelli inglesi e italiani (in primo luogo Carlo Goldoni)²², i suoi lavori più noti risentivano indiscutibilmente del gusto francese a cui lo avevano allenato le traduzioni di *Electre*, *Alzire* e *Merope*²³. Una delle composizioni più note di Gotter, la tragedia *Orest und Elektra* del 1774, era dichiaratamente ispirata a Voltaire: l'autore per il quale, suggerisce Litzmann nella

posizione del loro pubblico: non più solo *élite*, aristocratico, ma anche borghese. Uniche eccezioni rimasero quelli di Wetzlar e Gotha. Cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 119.

20. Dopo *Amleto*, il 26 ottobre 1776 Schröder porterà in scena *Otello*; il 7 novembre e il 15 dicembre 1777, rispettivamente, *Il mercante di Venezia* e *Misura per Misura*. Nel 1778 avrebbe allestito *Re Lear* (17 luglio), *Riccardo II* (17 novembre), *Enrico IV* (2 dicembre). Il 21 giugno 1779 fu la volta di *Macbeth*.

21. Assieme a Klinger, concorreva per il premio anche Johann Anton Leisewitz (1752-1806) con l'opera *Julius von Tarent*. La vittoria, come già detto, andò ai *Gemelli* di Klinger, rappresentati ad Amburgo nel 1776 con Schröder nella parte di Grimaldi, in cui peraltro pare avesse suscitato risa involontarie, udibili per quanto mezzo trattenute (cfr. T-s, *Hamburgische Theater-Zeitung. Stadt-Theater*, in *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie*, Dritten Jahrgangs, erstes Heft, Georg Lotz, Hamburg, n. 1-13, Januar 1819, pp. 851-852). L'anno successivo, nel 1777, venne rappresentato anche *Julius von Tarent*, ottenendo una buona accoglienza e soprattutto le più onorevoli critiche. L'opera di Leisewitz verrà rappresentata nel 1777-1778 anche all'*Hoftheater* di Gotha, dov'era attivo Gotter. Non fu però un gran successo e nell'arco di un anno fu messo in scena solo quattro volte. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 50.

22. Ricordiamo che nel 1770 uscì in Germania la traduzione tedesca, in otto volumi, del *corpus* delle commedie goldoniane e il 24 ottobre 1777 quella della sua opera letteraria.

23. La produzione di Gotter è peraltro piuttosto ampia, spazia dalla composizione di poesie alla stesura di sette tragedie, ventiquattro commedie, otto *Singspiele* e diversi scritti in prosa. Per un elenco completo delle opere di Gotter cfr. R. Schlößer, *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke* (zweiter Teil), cit., pp. 163-330. A p. 279, Schlößer sottolinea come il numero minore dei *Singspiele* rispetto alle commedie non significhi assolutamente un effetto minore sul pubblico del tempo. Le canzoni dei *Singspiele* di Gotter, ancora al tempo della sua morte, erano sulla bocca di tutti e godevano di una generale popolarità.

sua prefazione alla raccolta delle lettere di Schröder allo scrittore di Gotha²⁴, Gotter aveva una vera e propria adorazione.

Non poteva d'altronde essere altrimenti, poiché nel gusto francese e nell'ammirazione per Voltaire egli era cresciuto. Dalla metà del Settecento, Gotha (tutto sommato un piccolo centro, che contava circa diecimila abitanti) era divenuta infatti, grazie alla moglie del duca Federico III²⁵, la duchessa Louise Dorothée (1710-1767), il maggiore centro di diffusione delle idee illuministe in Germania. Il soggiorno di Voltaire nel 1753, ospite per più di un mese allo Schloß Friedenstein (lo splendido castello, luogo di residenza dei duchi, ubicato su un'amena collina a sud della città, alto sui suoi splendidi giardini e i grandi viali), aveva rinsaldato i legami culturali tra il ducato tedesco e la Francia; e sancito l'inizio di un rapporto epistolare duraturo tra la duchessa e Voltaire, il quale avrebbe indirizzato a Louise Dorothée, nel complesso, circa centocinquanta missive²⁶.

La famiglia d'origine di Gotter, composta da avvocati, archivisti e segretari al servizio dei duchi, era dunque in stretto contatto con la nobiltà di Gotha, una città la cui Corte a metà Settecento «era così francese quanto più non si poteva e in cui il nome di Voltaire era considerato letteralmente intoccabile»²⁷. Ciò che apparteneva alla Corte «leggeva e parlava di preferenza il francese, si rappresentavano commedie francesi»²⁸. Per l'inaugurazione dell'Hoftheater fondato nel luglio 1775 dal figlio di Louise Dorothée (Ernst II, che era succeduto alla guida del ducato), si scelse la *Zaira* di Voltaire²⁹, e i primi tentativi drammatici di Gotter vennero portati avanti nella lingua d'Oltralpe. Pienamente padrone del francese, tanto parlato quanto scritto, influenzato dalle recite che aveva visto a Corte e appassionato di teatro, il giovane autore si sarebbe infatti cimentato nella stesura di piccole pièce, scritte nella lingua madre di Voltaire, già molto presto: prima della sua partenza per Göttingen, dove si sarebbe recato per frequentare l'università (cfr. *supra*, nota 12), avrebbe incontrato Ackermann e alimentato la sua inclinazione per il palcoscenico.

A questa linea, lo scrittore tedesco sarebbe rimasto sempre fedele; non soltanto: mentre a partire dagli anni Settanta «il resto dei suoi contemporanei si allontana[va]

24. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 22. Fu Litzmann a pubblicare per la prima volta le lettere di Schröder a Gotter, conservate nel lascito di quest'ultimo. Non sono purtroppo reperibili le risposte del drammaturgo di Gotha all'attore e direttore d'Amburgo, poiché parte del lascito di Schröder, com'è noto, è andato perduto.

25. Federico III governava il ducato dal 1732.

26. Le lettere, testimoni della consuetudine del rapporto fra l'illustre francese e la duchessa vennero scritte nell'arco dei quattordici anni che intercorsero tra il soggiorno di Voltaire a Gotha e la sua morte.

27. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 48.

28. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 22.

29. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 49. Le tragedie di Voltaire *Zaira* e *Maometto* saranno le ultime a scomparire dallo *Spielplan* del teatro di Gotha, che dall'inizio degli anni Settanta riduce via via sempre più lo spazio riservato alla tragedia: sotto la direzione di Ekhof (cioè dal 1775 al 1779) essa occupa solo un sesto delle rappresentazioni e sparisce praticamente del tutto quella in alessandrini. *Maometto* verrà data un'ultima volta nel 1779, nella traduzione in versi giambici di Johann Friedrich Löwen.

lentamente dagli ideali francesi della loro gioventù», nota Litzmann, «la predilezione di Gotter per il dramma francese col tempo si [f]ecce, se possibile, sempre più forte»³⁰.

La progressiva sparizione dei drammaturghi francesi dagli *Spielpläne* tedeschi era cominciata con gli attacchi taglienti che Lessing, nella *Drammaturgia d'Amburgo*, aveva riservato ai testi “regolari”. La conseguenza fu una crescita esponenziale, verso la fine del Settecento, delle opere inglesi rappresentate (le opere provenienti, cioè, dalla patria dell’“irregolare” Shakespeare, che da Lessing in poi era divenuto per i tedeschi riformatori un nume tutelare); finché nel passaggio fra XVIII e XIX secolo in Germania i repertori dei teatri si presenteranno costituiti soprattutto dai testi della drammaturgia nazionale³¹. Gotter, concordando con Lessing, riconosceva i “limiti” dei tragediografi francesi, ma diversamente da Lessing riteneva che le opere provenienti dall’altra sponda del Reno dovessero continuare ad avere il proprio posto sui palcoscenici tedeschi che, con i dovuti limiti, dovevano tenerle in considerazione quale componente preziosa. In fondo lo scopo principale del teatro, sosteneva Gotter, era il diletto, e dunque non c’era niente di male nel tremare un giorno per *Amleto* o per i *Masnadierei* di Schiller e piangere l’altro nella *Zaira* di Voltaire³².

Viene dunque da chiedersi (ed è questa domanda, in effetti, il motore dell’articolo) come mai Schröder, esattamente nel momento in cui è impegnato a dare una svolta fondamentale alla sua attività (poiché è proprio nel corso degli anni Settanta del Settecento che da attore comico egli si impone nel ruolo di grande interprete tragico, mentre parallelamente si afferma come *Dramaturg* e *Régisseur*)³³, che vuole guidata da uno slancio innovativo e riformistico, abbia cercato in ogni modo di conquistare Gotter al proprio teatro; come dimostra la corrispondenza serrata, nonché il tono delle lettere di Schröder, che intercorse tra i due fra il 1777 e il 1778: l’anno della scomparsa di Voltaire.

È probabile che il direttore del Teatro d’Amburgo, conscio della difficoltà di imporre un repertorio incentrato unicamente sulle “novità”, tendesse alla costruzione di un piano delle recite (uno *Spielplan*) che rappresentasse, nella temperie preromantica, un termine medio fra le esigenze di rinnovamento e la necessaria attenzione (si vedrà a breve perché) al retaggio del gusto francese.

3. Le lettere e la questione del repertorio

Secondo Maurer-Schmook, la questione del repertorio, con tutte le sue implicazioni, in area germanofona comincia a diventare centrale, per i “capocomici”, nel passaggio tra la prima e la seconda metà del XVIII secolo: in coincidenza e in stretta

30. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 22.

31. Cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 133.

32. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 25.

33. Va ricordato che nel teatro tedesco la funzione del *Dramaturg* era la cura del repertorio, mentre quella del *Régisseur* era la cura della disposizione e dei movimenti in scena degli attori.

interdipendenza con il fenomeno di stabilizzazione progressiva delle compagnie³⁴. La costruzione dei teatri fissi e dunque eterogenei (come quello di Ackermann, poi ereditato e ristrutturato da Schröder), con la galleria riservata al popolo, il *parterre* ai rappresentanti della borghesia e le logge agli spettatori privilegiati, pone il problema della mediazione fra i diversi gusti di un pubblico per un lato affezionato ancora e sempre alla farsa e alle arlecchinate (si intende qui, naturalmente, il pubblico popolare), dall'altro ancora intriso del gusto francese (e qui il riferimento è ovviamente allo spettatore privilegiato e maggiormente acculturato); senza dimenticare la comune abitudine degli spettatori tedeschi al balletto (fatta eccezione per Gotha, dove i balletti non venivano rappresentati)³⁵ e alle opere in musica. In specie, ai *Singspiele*: il genere in cui Gotter ha ottenuto forse tra le sue prove migliori e che appare in ultimo proprio come una sorta di genere "unificante".

Il *Singspiel*, tipologia di spettacolo specificamente tedesco, che in area germanica nasce e fiorisce proprio dalla metà del Settecento, con la sua alternanza di parti cantate e recitate, l'intreccio di elementi favolosi e popolari, il richiamo all'operetta inglese fuso con il modello francese dell'*opéra comique*³⁶, coniuga l'esigenza di spettacolarità e intrattenimento del pubblico meno acculturato con il gusto "raffinato" di quello aristocratico, che apprezza la drammaturgia regolare e continua a vedere nel gusto francese l'espressione del "buon gusto".

Ad accomunare gli spettatori di tutte le diverse classi sociali è comunque la predilezione per lo spettacolo di tono leggero, che dai primi anni Settanta del Settecento decreta, nei repertori tedeschi, il prevalere netto della commedia sulla tragedia. «La domanda del rapporto fra tragedia e commedia», osserva ancora la Maurer-Schmoock, «può avere per i tutti teatri una risposta univoca: la preferenza del pubblico di ogni livello andava alla commedia [*Lustspiel*]. Il teatro doveva intrattenere, divertire e deliziare, sul come e con cosa non si era in questo senso troppo schizzinosi. Talia, la musa leggera, dominava incontrastata il territorio; la seria Melpomene era tollerata solo quando appariva insieme alla divertente sorella»³⁷.

E questo accadeva anche nei teatri conservatori, come quello di Gotha. Già fra

34. Da notare che il fenomeno di stabilizzazione delle compagnie, come osserva Stefanie Watzka, non significò affatto la sparizione dei complessi itineranti, ancora presenti in Germania nella seconda metà del XIX secolo (cfr. *supra*, nota 10), ovvero fino alla fondazione dei teatri privati, permessa dal decreto di liberalizzazione del 1869. Fu, quello, l'evento che modificò la situazione in modo sostanziale. Cfr. S. Watzka, *Da Stereotyp einer 'typisch italienischen' Schauspielkunst*, in Id., *Die 'Persona' der Virtuosen Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er Jahren*, Francke Verlag, Tübingen 2012, p. 88.

35. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 48.

36. L'origine del *Singspiel* va rinvenuta nell'accoglienza, in Germania, dell'operetta inglese (modello: *L'opera del mendicante* di John Gay, 1728) che lo scrittore e pedagogo Christian Felix Weiße (1726-1804), uno dei maggiori esponenti dell'Illuminismo tedesco, ebbe l'idea di coniugare con il modello francese dell'*opéra comique*, di cui aveva visto alcuni esempi a Parigi nel 1760. Il genere ottenne la propria nobilitazione da un lato attraverso l'interessamento, anche teorico, di Goethe; dall'altra attraverso la produzione proprio di Gotter e del musicista Georg Benda, cui si farà cenno più oltre.

37. S. Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 132.

il 1772 e il 1775, quando il palcoscenico era sotto la direzione di Abel Seyler, la tragedia occupava solo un terzo dello *Spielplan*. Con il passaggio alla direzione di Ekhof, quando cioè il neonato *Hoftheater* di Gotha divenne uno dei maggiori centri teatrali in area germanofona, il numero delle rappresentazioni tragiche si dimezzò; anche se cominciò ad accogliere opere imperiture come *Amleto* di Shakespeare, *Emilia Galotti* di Lessing, *Julius von Tarent* di Leisewitz (cfr. *supra*, nota 21) e *Clavigo* di Goethe. Dal declino della tragedia trassero naturalmente forza i *Singspiele* (vista l'assenza del balletto; cfr. *supra*, p. 17) e il genere del *Lustspiel* (della commedia), oggetto di numerose innovazioni: cominciò a fare la sua comparsa la cosiddetta *Soldatenkomödie*, si introdusse la pratica di nazionalizzare le opere straniere da cui si prendeva ispirazione, e si assistette al crescere significativo dell'interesse per la drammaturgia leggera inglese e italiana. Dei nuovi drammi tedeschi che entrarono nel repertorio dell'*Hoftheater* di Gotha, solo *Minna von Barnhelm* di Lessing avrebbe avuto un valore duraturo. Testimone di questo rinnovamento dei repertori è la stessa produzione drammaturgica di Gotter, che nell'insieme conta ventiquattro commedie, otto *Singspiele* e solo sette opere tragiche³⁸.

Il tono "medio" del repertorio, capace di soddisfare il gusto composito del pubblico del suo teatro di Amburgo, Schröder (impegnato, da buon *stürmeriano*, sia nella riscoperta di Shakespeare, sia nella cura della drammaturgia nazionale) pensa di poterlo trovare proprio in Gotter, che ha una conoscenza precisa della pratica scenica e sa fare attenzione alle sue necessità³⁹; che è provvisto di un talento mimico non trascurabile (cfr. *supra*, p. 13), conosce gli attori e ci si sa relazionare⁴⁰; che è cresciuto nel gusto francese, a cui impronta la composizione della tragedia e che però non disdegna, nei generi "minori", il richiamo agli inglesi e al loro Bardo, la cui materia viene perlopiù "localizzata"; dotata, cioè, di una coloritura nazionale⁴¹.

38. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 48. Lo sviluppo più importante e veloce riguardò l'Opera, con le composizioni musicali di John Adam Hiller (1724-1804; considerato il vero inventore del *Singspiel*) e i testi di Christian Felix Weiße (cfr. *supra*, nota 36). Per quanto riguarda Amburgo, vale la pena notare che durante l'esperienza del Nationaltheater (1767-1769) più di due terzi dell'offerta del teatro era costituita dalle opere leggere. Cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 132.

39. Proprio in nome dell'interesse per la scena, scrive Litzmann, Gotter si spese da un lato per il ripristino della tragedia francese, in specie quella di Voltaire, e dall'altro si impegnò nell'elaborazione di un repertorio "comico" di qualità. In un caso fallì: l'influenza di Lessing ostacolò la conquista dei teatri tedeschi da parte delle traduzioni e dei rifacimenti, a loro modo eccellenti, che Gotter produsse delle opere di Voltaire; nell'altro, invece, il successo gli arrise. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 25.

40. A Gotha, sotto la guida di Ekhof, Gotter ricoprì il posto di *Legationsekretär*, il che lo poneva a contatto diretto con gli attori.

41. Sia nella traduzione che nell'adattamento di opere straniere, la tendenza era quella della "localizzazione"; cioè dello scambio di usi e costumi in parte o del tutto sconosciuti in usi e costumi tedeschi. Era esattamente ciò che Gotter faceva con le opere francesi e che Bock, *Theaterdichter* al Teatro d'Amburgo di Schröder, faceva con i testi inglesi e italiani. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 59.

La necessità pratica di Schröder direttore era quella di regalare nuova vita e nuova attrattiva a un repertorio obsoleto, consunto, delle grandi epoche letterarie del passato attraverso pièce moderne, nel contenuto e nella forma. Accanto a futuri, auspicati capolavori, egli contava soprattutto su una produzione mediamente buona, capace di coprire le quotidiane necessità e che rimpiazzasse, quanto più possibile, le vecchie opere “tappabuchi”. La presenza di Gotter, nella mente del direttore dell’Hamburger Theater, si faceva dunque portatrice potenziale di un duplice vantaggio: rispondeva all’idea di nazionalizzazione del repertorio anche nella produzione “media”, di cui elevava il tono, venendo però incontro alle abitudini del pubblico e al suo gusto, che non sempre accettava le innovazioni più ardite⁴².

Di quanto fosse d’altronde complicato per le direzioni dei teatri, all’epoca, comporre un repertorio efficace, lo si comprende tenendo anche presenti gli elementi “vincolanti” di cui ciascun direttore doveva tenere necessariamente conto: in primo luogo, tutti i generi dovevano essere rappresentati; non solo perché il pubblico era composito, ma perché lo era la stessa serata, con la rappresentazione principale preceduta e conclusa da un *Vorspiel* e un *Nachspiel* (un pezzo d’apertura e uno di chiusura; spesso un balletto, una pantomima o uno scherzo comico)⁴³. Per quanto concerneva la drammaturgia “alta”, era necessaria la presenza dei classici: Schiller, Goethe, Shakespeare e Lessing. Non dovevano poi mancare i cosiddetti *Trivialdramen*: le opere disimpegnate, di cui Schröder e il suo collega e unico “rivale” August Wilhelm Iffland (1759-1814) furono autori di successo, e la commedia da conversazione di August von Kotzebue (1761-1819). Le novità, poi, dovevano alternarsi a “vecchi” successi e bisognava inoltre tenere conto anche dei vincoli pratici (la composizione della compagnia, le possibilità dell’apparato scenico) e di quelli censori⁴⁴. Ultimo ma non ultimo, come già detto, si doveva guardare ai gusti del pubblico; che erano anche mutevoli, come dimostra la lettera che Schröder scrisse a Gotter nell’ottobre 1777, e che recitava: «È stupefacente com’è cambiato il gusto del pubblico; qualche anno fa non avrei mai osato rappresentare simili

42. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 15. Il repertorio che Schröder aveva ereditato dalla *troupe* di Ackermann vedeva al primo posto Voltaire, rappresentato 95 volte nel periodo compreso fra il 1754 e il 1771, seguito da Christian Felix Weiße (1726-1804) e dal commediografo Destouches (Philippe Néricault, 1680-1754), ciascuno con 69 rappresentazioni. Poi venivano Molière e Goldoni con, rispettivamente, 63 e 50 rappresentazioni. Seguivano Lessing con 45, Johann Christian Krüger (1723-1750) e Johann Christian Brandes (1735-1799) con 38 e 28 rappresentazioni. Cfr. S. Maurer-Schmook, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, cit., p. 130.

43. I *Vorspiele* e i *Nachspiele* non avevano alcun collegamento con la rappresentazione principale, essendo il loro fine quello di regalare varietà e leggerezza alla serata. Fu Christlob Mylius (1722-1754), cognato di Lessing, a chiedere che il pezzo d’apertura e quello di chiusura, se proprio dovevano essere mantenuti, fossero correlati alla pièce principale. Cfr. *ivi*, p. 128, nota 10.

44. Era vietato, ad esempio, portare in scena personaggi che fossero rappresentanti del clero. In area germanofona, la censura era particolarmente severa a Vienna, dov’erano per esempio bandite le opere di Schiller, che saranno poi vietate anche ad Amburgo, durante l’occupazione dei francesi (1813-1814). Cfr. *ivi*, p. 135.

robe, e adesso non si vuole altro che cose comiche. Tanto meglio per l'anno a venire!»⁴⁵.

E per l'anno a venire, Schröder contava sulla presenza di Gotter come *Theaterdichter* e *Dramaturg* sul suo palcoscenico (al posto di Bock, che stava per essere ingaggiato al teatro di Dresda)⁴⁶. Lavorando insieme a Georg Benda⁴⁷, maestro di cappella del teatro di Gotha (e anche lui nelle mire del direttore del Teatro d'Amburgo), Gotter avrebbe da una parte rivificato il teatro in musica, che in Germania era tornato *in auge* dalla metà degli anni Sessanta, dopo la "pausa" causata dagli attacchi di Johann Christoph Gottsched (1700-1766)⁴⁸; dall'altra, in un lavoro congiunto con Schröder, avrebbe dato al repertorio leggero «una coloritura corrispondente al gusto letterario dominante»⁴⁹.

Sparita la tragedia in alessandrini, visto lo scarso successo dei drammi borghesi provenienti dall'Inghilterra, tra le opere più rappresentate in Germania a quel tempo c'era proprio *Mariane* di Gotter, rifacimento della *Mélanie* di de La Harpe⁵⁰, che l'autore tedesco aveva trasformato in un'opera a metà fra la tragedia *stürmeriana* (che non si era ancora imposta, ma cominciava a penetrare) e un dramma borghese tedesco, pienamente rispondente al gusto del tempo⁵¹. Gli adattamenti di Gotter, insomma, "salvano" la drammaturgia francese nel momento in cui sta scomparendo; poiché l'autore la "media" con il gusto del tempo.

I lavori di Gotter piacevano ad Amburgo, dove erano rappresentatissimi; forse

45. Il testo della lettera, datata venerdì 24 ottobre 1777, è riportato ivi, pp. 83-84.

46. Si veda la lettera di Schröder a Gotter del 17 gennaio 1778, ivi, p. 108.

47. Georg Anton (Jiri Antonin) Benda (1722-1795). Benda aveva ottenuto la qualifica di maestro di cappella alla corte Sachsen-Gotha nel 1750 e vent'anni dopo, nel 1770, gli fu conferita quella di direttore. A influire decisamente sulla sua attività fu la presenza a Gotha, dal giugno 1774, della compagnia di Abel Seyler (insediata alla Schloßbühne), che in repertorio aveva drammi tedeschi, *Singspiele* e anche il melodramma di Rousseau *Pigmalione*, ispirazione per future, intense creazioni melodrammatiche di Benda. Collaborando con Gotter, dal 1776 al 1778, il musicista realizzò i *Singspiele: Der Jahrmart, Walder, Romeo und Julie* e *Die Geisterinsel*. Nel 1778, probabilmente a causa di dissapori con il componista Anton Schweitzer (1735-1787), maestro di cappella della compagnia Seyler e che rivestiva lo stesso ruolo nel teatro di Gotha, Benda parte per Amburgo (si ferma al teatro di Schröder tra marzo e aprile 1778), Mannheim, Vienna (dove compose i suoi due ultimi melodrammi), Berlino. Ritornato a Gotha, si ritira a vita privata, nei dintorni della città. Resta però in contatto epistolare con i suoi amici e viaggia abbastanza frequentemente; soprattutto verso Heidelberg e Mannheim, dove cade il suo ultimo *Singspiel: Das tartarische Gesetz*, nel 1787. Negli ultimi anni si interessò alle vicende politiche francesi e si dedicò alla filosofia. Cfr. la voce *Georg Anton Benda*, in *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enzyklopaedie der Musik*, begründet von F. Blume. (II ed. a cura di L. Finscher), Gemeinschaft Ausgabe der Verlag Baerenreiter-J.B. Metzler, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar 1999, Bd. 21, *Personenteil* 2, pp. 1061-1062.

48. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 20. Gli attacchi di Gottsched contro il teatro in musica, bollato come genere di puro intrattenimento, portarono a un suo declino per tutto il decennio 1740-1750. Ma già dalla metà di quello successivo, l'"opera" cominciò a essere reintrodotta nei repertori, per il diletto degli spettatori tedeschi.

49. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 29.

50. Jean-François de La Harpe (1739-1803). La sua opera *Mélanie ou les Vœux forcés* (Melania o i voti forzati) è del 1770.

51. Cfr. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 59.

più che a Gotha, suggerisce Schlößer⁵²; e per questo Schröder, evidentemente, aveva tutto l'interesse a chiamare presso di sé l'autore e a conquistarlo durevolmente al suo teatro. Le lettere spedite alla volta di Gotha del 12 agosto 1776, del 13 marzo e del 3 giugno 1777 sono un invito ripetuto. Invito che Gotter accetta, ma solo temporaneamente, nell'estate 1777: dal 13 luglio al 16 agosto lo scrittore è ospite ad Amburgo, e ha modo di vedere messe in scena, su quel palcoscenico, la sua tragedia *Medea, der Jahrmak* (un *Singspiel* musicato da Georg Benda) e le commedie: *Jeannette, Zu gut ist nicht zu gut* (cfr. *infra*, nota 68) e *Ehescheue*.

La fine del suo soggiorno rattristò alquanto Schröder, che da quel momento cominciò a fare delle sue missive a Gotter una sorta di diario e di resoconto puntuale delle proprie giornate. Dalla loro lettura emergono tutte le preoccupazioni che affliggevano l'attività del direttore amburghese. Prima fra tutte, quella della paventata mancanza di pubblico, particolarmente scarso, di consuetudine, nel mese di gennaio⁵³; poi, quella dell'incombere continuo della concorrenza⁵⁴, e della difficoltà di avere accanto attori e collaboratori che fossero affidabili non solo professionalmente, ma anche umanamente⁵⁵. E si ottengono notizie sull'andamento del repertorio, che vedeva sempre in primo piano, favorite, le opere leggere: «Adesso il pubblico vuole ridere», scrive l'attore nel dicembre 1777⁵⁶ e ancora nel maggio dell'anno successivo, quando afferma in una delle sue missive: «Le tragedie restano lì in giacenza, nessuno ci va. Arrivano più commedie e farse, a cui il pubblico è follemente appassionato. Vi ho già scritto molte volte, carissimo Gotter; io mi distacco dal buon teatro e la cassa dovrebbe reggersi meglio di quanto non faccia ora. Solo novità. Questo è tutto – e io non ho il mio caro Gotter?»⁵⁷. E con nostra grande sorpresa leggiamo, nella corrispondenza, di come opere quali *Amleto* vengano date, in questo periodo, soprattutto dietro richiesta di ospiti illustri⁵⁸.

52. Cfr. *ivi*, p. 104.

53. La serata in cui si registrò la più alta affluenza di pubblico fu quella in cui si diede *Il Barbiere di Siviglia* e il ballo *Masquerade*. Si veda la lettera di Schröder a Gotter del 19 gennaio 1778, in B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 109.

54. Nella lettera del 21 ottobre 1777, Schröder si lamenta della carenza di pubblico nel suo teatro, causata dalla presenza, ad Amburgo, di una compagnia di *Seiltänzer* e *Springer* (funamboli e saltatori). Cfr. *ivi*, p. 78.

55. Ad esempio, nella lettera datata 1° dicembre 1777, dando notizia a Gotter dell'allontanamento da Amburgo di uno dei suoi artisti, Schröder scrisse: «È così! È così raro trovare oggi, fra i nostri attori, gente di buon cuore; e quando se ne trovano alcuni, sono degli incapaci» (cfr. *ivi*, p. 95).

56. Testualmente: «das Publicum ist jetzt zum Lachen bestimmt». La lettera di Schröder a Gotter è datata 1° dicembre 1777 (cfr. *ivi*, p. 90). Nella stessa missiva, l'attore informa il destinatario dell'insuccesso dell'adattamento "localizzato" della *Commedia degli errori* di Shakespeare, operato dall'attore Großmann. L'opera aveva debuttato ad Amburgo il 28 novembre, andando incontro a un fallimento pressoché totale.

57. F.L. Schröder *ivi*, p. 132.

58. Nella lettera del 1° ottobre 1777, Schröder informa Gotter della visita del principe Carl di Hessen con sua moglie e, per quell'occasione, della messinscena dell'*Amleto* di Shakespeare (adattamento dello stesso Schröder). Precisa che avendo saputo solo in ritardo dell'arrivo dell'illustre ospite, la sera prima aveva dato il solito repertorio: *Mariane* di Gotter, *der dankbare Sobn* (un *Lustspiel* di Johann Jakob Engel) e *das blinde Rab Spiel*, uno dei vecchi balletti di Schröder. Cfr. *ivi*, p. 73.

Ciononostante, però, Gotter continua a resistere all'invito di Schröder a trasferirsi ad Amburgo, anche se la collaborazione fra i due prosegue e si concretizza in un apporto sostanziale dell'autore di Gotha alla realizzazione dell'adattamento del *Mercante di Venezia* shakespeariano e della *Doride* di Carlo Gozzi (che venne intitolata: *Juliane von Lindorak*), che verrà messa in scena da Schröder nel 1779⁵⁹.

L'arrivo ad Amburgo, nell'anno precedente, di Georg Benda, che ha lasciato il teatro di Gotha a causa di alcuni dissapori sorti con il collega Anton Schweitzer (cfr. *supra*, nota 46), riaccende le speranze di Schröder⁶⁰. Anche il vecchio musicista, che il direttore dell'Hamburger Theater nelle sue lettere chiama «Papa Benda», lo coadiuva nel cercare di vincere la resistenza di Gotter. Con la presenza di entrambi, Schröder si sarebbe avvalso della loro capacità di trasformare – parole sue – opere che come drammi recitati non facevano effetto in drammi musicati, che producevano invece un grande effetto⁶¹. Con notevole vantaggio, naturalmente, per le casse del suo teatro.

Quando l'attore si rende conto che Gotter non cederà (forse per motivi familiari, forse per la salute da sempre cagionevole, o forse perché non voleva lasciare un sicuro impiego statale a Gotha per la vita incerta del “teatrante” ad Amburgo)⁶² la corrispondenza comincerà a diradarsi, nonostante i rapporti fra i due resteranno, fino all'ultimo, cordiali.

L'ultima lettera che Schröder scrive a Gotter risale al 20 marzo 1794. Tre anni dopo, lo scrittore sarebbe passato a miglior vita, mentre nel 1798 l'attore amburghese avrebbe di fatto posto fine alla sua carriera di direttore teatrale⁶³. Nella sua ultima missiva, Schröder torna a recriminare sul decadimento del gusto degli spettatori, che ormai sembrano dilettarsi e richiedere solo la farsa (persino farse vecchie di vent'anni), il cosiddetto “comico basso”. «Si ride, si arriccchia il naso, e come un fuoco che divampa si mormora: farsa! Farsa!», scrive Schröder⁶⁴. Non c'è più posto neanche per i *Lustspiele* di Gotter, come l'atto unico *Die stolze Kathy*, in alessandrini: «Una commedia eroica, in versi rimati; una storia biblica! Chi mai potrebbe afferrarla, sentirla, comprenderla? Le merci spendibili sul mercato sono le opere spettacolari, pièce metà per ridere, metà per piangere; ogni tanto un testo di Shakespeare; vecchie commedie. Tutta l'altra mercanzia resta invenduta»⁶⁵.

59. A dimostrazione della proficuità dei rapporti fra Gotter e Schröder, si ricorda che due delle opere più amate dello scrittore di Gotha, i *Lustspiele: Jeanette e Der argwöhnische Ehemann*, erano già apparsi nell'Hamburgisches Theater di Schröder (1776).

60. «Dopo questo ritiro [di Benda da Gotha]», scrive Schröder a Gotter il 1° aprile 1778, «potrete durare ancora a lungo a Gotha?» (cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 129).

61. Si veda la lettera del 1° aprile 1778 *ivi*, p. 124.

62. R. Schlößer, *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne*, cit., p. 101.

63. Schröder sarebbe tornato alla direzione del Teatro d'Amburgo nel 1811, ma in realtà la fase propulsiva e propositiva della sua attività era terminata con il 1798.

64. Testualmente: «Man lacht, rümpft di Nasen und wie ein Lauffeuer wird Posse! Posse gemurmelt». La lettera di Schröder a Gotter, datata 20 maggio 1794 è in B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 135.

65. Cfr. *ivi*, pp. 135-136.

La Germania preromantica è la patria adottiva di Shakespeare, la terra di Herder, di Schiller e Goethe, la culla di un'idea nuova di teatro e di un nuovo repertorio. Questa è l'immagine consegnataci dalla storia. L'analisi del rapporto fra Gotter e Schröder mostra chiaramente, una volta di più, il *décalage* fra gli intenti e i proclami teorici e la pratica di palcoscenico; anche nella terra che scalzando l'autorità dei francesi si avvia a conquistare l'egemonia culturale in Europa.

Elenco delle Opere in repertorio al Teatro d'Amburgo, desunto dalle lettere di Schröder a Gotter⁶⁶

Balletti

- *Vaux Hall*. Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder. Maestro di ballo: Antonio Sacco
- *Das blinde Kuchspiel*. Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder
- *Die Hochzeit des Calafs*
- *Der Turandot* (ispirato alla *Turandot* di Carlo Gozzi)
- *Die Gärtner*
- *George Dandin oder der betrogene Ehemann* (ispirato alla commedia di Molière: *George Dandin ou Le mari confondu*). Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder
- *Die Recruten unter den Wilden*. Coreografo: Costantini
- *Das Carneval von Venedig* (titolo standardizzato: *Der Karneval von Venedig*). Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder. Maestro di ballo: Antonio Sacco
- *Drei Pucklichter von Damasco* (titolo standardizzato: *Die drei Buckligen von Damaskus*). Grande balletto pantomimico. Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder
- *Henriette und die Müller (die liebsbendel der Mutter)*. Coreografo: Costantini
- *Der Tanzmeister*. Coreografo: Costantini
- *Der Mechanikus*. Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder
- *Inkle und Yariko*. Coreografo: Friedrich Ludwig Schröder
- *Don Juan* (grande balletto pantomimico basato sulla pièce omonima di Molière). Maestro di ballo e coreografo: Antonio Sacco
- *Der Quacker*. Coreografi vari, tutti anonimi.

66. B. Litzmann, *Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte (1777 und 1778)*, Leopold Voß, Hamburg-Leipzig 1887. Le opere che compaiono nella tabella sono quelle espressamente menzionate da Schröder nelle sue missive e delle cui rappresentazioni ragguaglia il destinatario delle lettere. Tutte le opere menzionate sono dunque state rappresentate al Teatro d'Amburgo nel 1777 e nel 1778. Poiché le indicazioni ricavabili dalle lettere e dalle annotazioni di Litzmann sono estremamente generiche e talvolta imprecise, esse sono state verificate consultando la versione digitale dello *Spielplan* dell'Hamburger Stadttheater (1770-1850), consultabile all'indirizzo: <http://www.stadttheater.uni-hamburg.de/spielplan> (ultimo accesso: 8 marzo 2019). Si fa presente, tuttavia, che anche dallo *Spielplan* e nonostante i riferimenti incrociati tra i repertori e la bibliografia critica disponibile, non sempre è possibile ricavare le informazioni complete. Questo è il motivo per cui su alcune rappresentazioni è possibile fornire informazioni dettagliate e su altre (è il caso dei balletti, per esempio) null'altro si sa, oltre al titolo.

Opere di Gotter (libretti, drammi, traduzioni e/o adattamenti)

- *Die Ehescheue* (basata sulla commedia in 5 atti e in versi di Claude-Joseph Dorat: *Le célibataire*)
- *Dorfgalla* (*Singspiel* – opera comica in due atti). Musica di Anton Schweitzer
- *Medea* (melodramma). Musica di Georg Benda
- *Mariane* (tragedia borghese in tre atti basata su: *Mélanie ou La religieuse* di Jean-François de La Harpe)
- *Walder* (*Singspiel* basato su: *Sylvain* di Jean-François Marmontel). Musica di Georg Benda
- *Tom Jones* (*Singspiel*). Musica di Georg Benda
- *Romeo und Julie* (*Singspiel* basato su: *Romeo e Giulietta* di Shakespeare). Musica di Georg Benda
- *Der Jahrmakkt* (*Singspiel*, opera comica in due atti). Musica di Georg Benda
- *Das Tartarische Gesetz* (operetta in tre atti)
- *Merope* (tragedia in 5 atti di Voltaire, tradotta e adattata da Gotter)
- *Hauptmann* (commedia in 5 atti, adattamento di: *La fille capitaine* di Antoine Jacob Montfleury [Jacob Zacharie]. Trad. di Gotter)
- *Jeannette* (commedia con canzoni, adattamento di: *Nanine* di Voltaire). Musica di Georg Benda
- *Der Kobold* (commedia in 4 atti, adattamento di: *L' esprit follet ou La dame invisible* di Hauteroche [Noël Jacques Le Breton], nella revisione di Carlo Collé)
- *Die falsche Entdeckungen* (adattamento della commedia in 3 atti: *Les fausses Confidences* di Pierre de Marivaux)
- *Der Holzhauer* (opera comica in un atto). Musica di Georg Benda
- *Der argwöhnische Ehemann* (adattamento della commedia: *Suspicious Husband*, di Benjamin Hoadly)

Drammaturgia nazionale

- *Minna von Barnhelm, oder das Soldaten Glück* di Gotthold Ephraim Lessing (commedia)
- *Der Freygeist* [*Der Freigeist*] di Joachim Wilhelm von Brawe (tragedia)
- *Der Deserteur aus kindlicher Liebe* [*Der Deserteur aus Kindesliebe*], commedia di Gottlieb Stephanie [Stephanie der Jüngere]
- *Ariadne* [*Ariadne auf Naxos*] (dramma con accompagnamento musicale). Compositore: Georg Benda. Librettista: Johann Christian Brandes
- *Kaufmann von Smirne* (operetta di Christian Friedrich Schwan). Musica di Karl David Stegmann
- *Subordination* (*Der Graf von Walltron oder Die Subordination*) di Heinrich Ferdinand Möller (tragedia)
- *Wissenschaft vor Schönheit* di Johann Christian Bock (commedia)
- *Der Familienstolz* (adattamento della tragedia borghese: *Die Reue nach der That* di Heinrich Leopold Wagner ad opera di Gustav Friedrich Wilhelm Großmann)
- *Der Edelknaben* di Johann Jakob Engel (*Nachspiel*)
- *Tadler nach der Mode* di Stephanie der Jüngere (commedia)

- *Robert und Kaliste, oder der Triumph der Treue* di Johann Joachim Eschenburg (opere-
retta in tre atti)
- *Clavigo* di Johann Wolfgang von Goethe (tragedia)
- *Elysium* di Johann Georg Jacobi (dramma con arie)
- *Der zauberne Soldat* di Christian Friedrich Schwan (operetta)
- *Henriette oder sie ist schon verheiratet* di Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (comme-
dia)
- *Der Neugierige* di Stephanie der Jüngere (commedia)
- *Die Jagd* di Christian Felix Weisse (*Singspiel*)
- *Edelmuth in Niedrigkeit* di Christian Felix Weisse (spettacolo per bambini)
- *Der Geburtstag* di Christian Felix Weisse (*Nachspiel* per bambini)
- *Präsentiert* di Johann Heinrich Friedrich Müller (commedia)
- *Der Transport* di Johann Christopf Kaffka [pseud. di Johann Christoph Engelmann]
(*Lustspiel* in un atto)
- *Der Schein betrügt* di Johann Christian Brandes (commedia)
- *Politischer Kannengießer*, adattamento di Robert Prutz della commedia danese di
Ludvig Holberg [Baron von Holberg]: *Den politiske kandestøber*
- *Hofmeister [Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung]* di Jakob Michael
Reinhold Lenz (tragicommedia, adattamento di Friedrich Ludwig Schröder e Jo-
hann Christoph Unzer)
- *Die Candidaten* di Johann Christian Krüger (commedia)
- *Polyxena* di Friedrich Justin Bertuch (melodramma). Musica di Anton Schweitzer
- *Der Spleen [Der Spleen oder Einer hat zu viel, der andre zu wenig]* di Gottlieb Step-
hanie [Stephanie der Jüngere] (commedia)
- *Leonore [Diego und Leonore]* di Johann Christoph Unzer (tragedia)
- *Die beyden Fächer* di Maximilian Scholz (*Lustspiel* in un atto)
- *Herzog Michel* di Johann Christian Krüger (*Lustspiel* in un atto)
- *Julie [Julie und Belmont]* di Peter Helfrich Sturz (tragedia)
- *Die Zwillinge* di Maximilian Klinger (tragedia)
- *Julius von Tarent* di Anton Leisewitz (tragedia)
- *Postzug* di Kornelius Hermann von Ayrenhoff (*Lustspiel* in 2 atti)
- *Der Neujahrstag [Die bestrafte Neugierde oder Wo man sehen soll, sieht man nicht]* di
Gottlieb Stephanie [Stephanie der Jüngere] (commedia)
- *Der Namenstag oder Ende gut alles gut [Der geadelte Kaufmann]* di Johann Christian
Brandes (*Lustspiel*)

Adattamenti e traduzioni di opere straniere

Francese	Inglese	Italiano
<i>Der Stutzerkniff</i> di Karl Christian Gärtner (adatta- mento della commedia: <i>The beaux-stratagem</i> di George Farquhar, trad. di Johann Daniel Siegfried Leonhardi)	<i>Romeo und Julie</i> (adatta- mento della tragedia di Shakespeare <i>Romeo e Giu- lietta</i> ad opera di Christian Felix Weisse)	<i>Juliane von Lindorak</i> (a- dattamento della comme- dia: <i>Doride ossia La rasse- gnata</i> di Carlo Gozzi ad opera di Friedrich Wilhelm Gotter e Friedrich Ludwig Schröder)

Francese	Inglese	Italiano
<i>Die ausschweifende Familie</i> (Nachspiel – adattamento di Salomo Friedrich Schletter di: <i>La famille extravagante</i> di Marc-Antoine Le Grand)	<i>Die Irrthümer einer Nacht</i> (dalla commedia: <i>She stoops to conquer</i> or <i>The mistakes of a night</i> di Oliver Goldsmith)	<i>Handlung und Tausch</i> [oder <i>die Hollaender</i>] (da: <i>I Mercatanti</i> di Carlo Goldoni, adattamento di Johann Christian Bock) ⁶⁷
<i>Der Barbier von Sevilla</i> [<i>Der Tanzmeister</i>] (<i>Lustspiel</i> con canzoni da: <i>Le barbier de Séville</i> ou <i>La Précaution inutile</i> di Beaumarchais). Musica: Friedrich Ludwig Benda Libretto: Gustav Friedrich Wilhelm Großmann	<i>Beverley, oder der Spieler</i> (tragedia da: <i>The gamester</i> di Edward Moore, adattamento e trad. di Friedrich Ludwig Schröder)	<i>Der Muttersöhnchen oder der Hausvater</i> (commedia in tre atti da: <i>Il Padre di Famiglia</i> di Carlo Goldoni, adattamento di Friedrich Ludwig Schröder)
<i>Diamant</i> di Johann Jakob Engel (<i>Lustspiel</i> in un atto, adattamento della commedia in 5 atti e in versi: <i>Les femmes beaux-esprits, ou Les beaux-esprits femelles</i> di Charles Collé)	<i>Der Kaufmann von Venedig</i> (<i>Il Mercante di Venezia</i> di Shakespeare; adattamento di Friedrich Ludwig Schröder e Friedrich Wilhelm Gotter)	<i>Turandot</i> di Carlo Gozzi (trad. di Friedrich August Clemens Werthes)
<i>Verschreibung</i> (commedia in un atto, trad. di: <i>Le dédit</i> di Charles Rivière Dufresny)	<i>Hamlet, Prinz von Dänemark</i> (<i>Amleto</i> di Shakespeare, adattamento di Schröder)	<i>Die verstellte Krank</i> (<i>La finta ammalata</i> di Carlo Goldoni)
<i>Lucas und Hannchen</i> di Johann Joachim Eschenburg (operetta da: <i>Annette et Lubin</i> di Jean-François Marmontel e Charles-Simon Favart). Musica: Johann F.G. Beckamm	<i>Die Irrungen</i> (da: <i>Commedia degli errori</i> di Shakespeare, adattamento di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann)	<i>Der Lügner</i> (<i>Il Bugiardo</i> di Carlo Goldoni)
<i>Zemire und Azor</i> (dall'operetta <i>Zémire et Azor</i> di Jean-François Marmontel e André Grétry)	<i>Mass für Masse</i> (adattamento di <i>Misura per Misura</i> di Shakespeare, trad. di Johann Christian Bock, adattamento di Friedrich Ludwig Schröder)	<i>Paridom Wrantpott</i> (<i>Il Burbero Benefico</i> di Carlo Goldoni, adattamento e trad. di Johann Christian Bock)

67. Johann Christian Bock (1724-1785), *Theaterdichter* del Teatro d'Amburgo, si occupava dell'adattamento di tutte le opere italiane in repertorio. Laddove non è indicato espressamente il nome dell'autore degli adattamenti delle opere goldoniane (come per *La finta ammalata* e *Il bugiardo*, cfr. *infra*) è dunque verosimile che costui fosse proprio lo stesso Bock.

Francese	Inglese	Italiano
<i>Weinlese</i> (commedia in un atto con canti e danze da: <i>Les Vendanges de Suresnes</i> di Florent Carton Dancourt)	<i>Der Gutherzigen</i> (dalla commedia: <i>The good Nature'd man</i> di Oliver Goldsmidt, adattamento di Friedrich Ludwig Schröder) ⁶⁸	<i>Die sanfte Frau</i> (<i>La moglie saggia</i> di Carlo Goldoni, adattamento e trad. di Johann Jakob Engel) ⁶⁹
<i>Der Spieler</i> di Johann Joachim Christoph Bode (adattamento della commedia: <i>Le Joueur</i> di Jean-François Regnard)	<i>Westindier</i> (commedia da: <i>The West Indian</i> di Richard Cumberland, Adattamento e trad. di Johann Joachim Christoph Bode)	<i>Die Wäscher mädchen</i> di Johann Christian Bock (dall'intermezzo in 2 atti: <i>Le lavandarine</i>). Compositore: Francesco Zannetti. Librettista: Francesco Mari
<i>Der Mondsüchtige oder er verliehrt seine Braut im Schlaf</i> (Lustspiel in un atto da: <i>Le Somnanbule</i> di Antoine de Fériol Pont-de-Veyle, trad. di Christian August von Bertram)	<i>Percy. Earl of Northumberland</i> (tragedia di Hannah Moor, trad. di Julie Clodius) ⁷⁰	

68. Nello *Spielplan* dell'Hamburger Stadttheater, l'8 agosto 1777, sotto il titolo *Zu gut ist nicht zu gut*, compare l'indicazione: Balletto senza Pantomima. Schlößer inserisce *Zu gut ist nicht zu gut* tra le opere adattate da Gotter, che lo scrittore di Gotha ebbe modo di vedere rappresentate ad Amburgo durante il suo soggiorno nella città anseatica, nel 1777 (cfr. *supra*, p. 21). Gotter avrebbe "ritoccato" l'omonima commedia di Schmidt, commissario del consiglio a Weimar (cfr. R. Schlößer, *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke*, cit., p. 103). Viktor Golubev conferma l'esistenza dell'adattamento segnalando come il testo di Schmidt fosse a sua volta la rielaborazione della commedia in un atto di Marivaux: *La dispute* (cfr. V. Golubev, *Marivaux' Lustspiele in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts* [diss.], Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1904, p. 107). Si potrebbe ipotizzare che l'adattamento di Gotter non fosse inserito stabilmente nel repertorio del Teatro d'Amburgo (ragion per cui risulta assente dallo *Spielplan*) e che sia stato rappresentato solo in occasione della sua visita a Schröder. Non è da escludere, inoltre, che l'opera possa essere servita come base per uno dei balletti che erano necessari alla routine del teatro e per questo compare in repertorio con la dicitura di cui sopra.

69. Dalla consultazione della versione digitalizzata dello *Spielplan* dell'Hamburger Stadttheater è possibile verificare come l'adattamento di Engel dell'opera goldoniana sia entrato in repertorio solo dal 28 dicembre 1778. Nel 1775, l'opera compariva col titolo: *Die kluge Frau* (letteralmente: la moglie intelligente), nell'adattamento di Johann Gottfried Dyck.

70. Hannah Moor (1745-1833) scrisse la tragedia Percy nel 1777. La "libera" traduzione in tedesco comparve ad Amburgo nel 1779 e debuttò sul palcoscenico diretto da Schröder il 4 marzo dello stesso anno (cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 132, nota 4). Schröder scrisse a Gotter di aver ricevuto la traduzione della tragedia inglese nella lettera datata 1° aprile 1778 (cfr. *ivi*, p. 129), ma non menziona chi sia l'autore, il cui nome peraltro non compare neanche nello *Spielplan* dell'Hamburger Stadttheater. Anche nell'elenco di J.S. Ersch, *Literatur der schönen Künste seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit*, Kunst und Industrie Comptoir, Amsterdam-Leipzig 1814, pp. 293-294, si dà notizia della comparsa della traduzione libera dell'opera della Moor ad Amburgo – edita da Carl Ernst Bohn (1749-1827) – ma non viene indicato il nome dell'autore. Lo individua Anne Fleig nella sua dissertazione pubblicata con il titolo *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999. A p. 313 indica

Francese	Inglese	Italiano
<i>Das Herren Recht</i> (dalla commedia: <i>Le droit du seigneur ou L'écueil du sage</i> di Voltaire, adattamento e trad. di Johann Friedrich Schmid)	<i>Die Nebenbubler</i> (commedia: <i>The rivals</i> di Richard Brinsley Sheridan, trad. di Johann Andreas Engelbrecht)	
<i>Comödie aus dem Stegreif</i> di Johann Friedrich Jünger (commedia in un atto da: <i>L'impromptu de Campagne</i> di Philippe Poisson)	<i>Die Lästerschule</i> (<i>Lustspiel</i> da: <i>School for Scandal</i> di Richard Brinsley Sheridan, adattamento e trad. di Johann Daniel Siegfried Leonhardi)	
<i>Die Menechmen</i> [<i>Die Zwillinge</i>] (da: <i>Les Ménechmes ou les Jumeaux: I Menechmi</i> di Plauto nell'adattamento in versi di Jean-François Regnard, adattamento e trad. di Friedrich Ludwig Schröder)	<i>Die Entdeckung</i> (dalla commedia: <i>The discovery</i> di Frances Chamberlain Sheridan, adattamento di Johann Friedrich Jünger)	
<i>Die beiden Freunden</i> [o: <i>der Kaufmann in Lyon</i>] (da: <i>Les deux amis ou Le négociant de Lyon</i> di Beaumarchais)	<i>Der Bettler</i> (commedia in un atto da: <i>The beggar's opera</i> di Jonh Gay, adattamento di Johann Christian Bock)	
<i>Das Rosenfest</i> di Gottlieb Ephraim Heermann (opera comica in 3 atti da: <i>La Rosière de Salenci</i> di Charles-Simon Favart). Musica di Wilhelm Wolf	<i>Wie man eine Hand umkehrt</i> (da <i>School of wives</i> commedia in 5 atti dell'inglese Hugh Kelly, traduzione di Johann Christian Bock)	
<i>Die Verkleidung</i> (<i>Le Jeu de l'amour et du Hasard</i> di Marivaux, trad. di Christian Fr. Schwan)	<i>Die heimliche Heirath</i> (da: <i>Clandestine Marriage</i> di George Colman "The Elder" e David Garrick, trad. di Christian Heinrich Schmid, adattamento di Schröder)	
<i>Die Freundschaft auf die Probe</i> (<i>Singspiel</i> di Johann Heinrich Faber, basato su: <i>L'amitié à l'épreuve</i> di Charles-Simon Favart)	<i>Ton der grossen Welt</i> (dalla commedia in 2 atti: <i>Bon Ton or high life above stairs</i> di George Colman, adattamento di Christian Georg Helmholt) ⁷¹	

la scrittrice tedesca Julie Friederike Henriette Clodius (1750-1805) come l'autrice della traduzione del testo di Moor.

71. In repertorio dal 1761, *Ton der grossen Welt* era una delle pièce più vecchie dell'Hamburger Theater.

Francese	Inglese	Italiano
<i>Das Grab des Musti</i> [o: <i>die beiden Geizigen</i>] (opera comica, adattamento di August Gottlieb Meissner della commedia in 2 atti: <i>Les Deux Avides</i> , di Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey)	<i>Der Gunst der Fürsten</i> (tragedia in 5 atti di Christian Heinrich Schmid, basata su diverse opere degli autori inglesi: Bank, Brook, Jones e Ralph) ⁷²	
<i>Die junge Indianerin</i> (<i>Lustpiel</i> in un atto di Johann Christoph Kaffka, adattamento di: <i>La jeune Indienne</i> di M. Sébastien-Roch Nicolas De Chamfort)	<i>Elfriede</i> (tragedia in 3 atti da: <i>Elfrida</i> di William Mason, trad. di Friedrich Justin Bertuch)	
<i>Der Deserteur</i> di Johann Joachim Eschenburg (operetta in 3 atti da: <i>Le déserteur</i>). Musica di Pierre-Alexandre Monsigny. Libretto di Jean-Michel Sedaine	<i>Die Schule der Liebhaber. Oder die Wahl eines Ehemannes</i> (commedia in 5 atti da: <i>The school for lovers</i> di William Whithead, trad. e adattamento di Johann Joachim Christoph Bode)	
<i>Der Zerstreute</i> di Johann Gottfried Dyck (adattamento di: <i>Le Distrait</i> di Jean-François Regnard)	<i>Das Landhaus</i> (dalla commedia: <i>The Country House</i> di John Vanbrugh, adattamento di Karl Christian Heinrich Rost)	
<i>Der Hausvater</i> di Denis Diderot (<i>Le père de famille</i>) ⁷³	<i>Das Mädchen im Eichthal</i> [<i>Das Mädchen im Eichthale</i>] (5 atti con canti e danze da: <i>The maid of the oaks</i> di John Burgoyne, adattamento e trad. di Johann Christian Bock). Musiche di Johann Friedrich Lampe ⁷⁴	

72. Cfr. B. Litzmann, *Schröder und Gotter*, cit., p. 115, nota 18. L'opera era presente in repertorio dal 1773, quando aveva conquistato grande successo, soprattutto grazie all'interpretazione dell'attore Franz Hyeronimus Brockmann (1745-1812), nella parte di Essex, e di Charlotte Ackermann (1714-1792), nel ruolo di Rutland.

73. Il nome del traduttore del dramma borghese di Diderot non è indicato, ma è assai verosimile che Schröder si sia servito della traduzione di Lessing, che nel 1760 aveva pubblicato *Das Theater des Herrn Diderot* (cfr. Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Metzler, Stuttgart 1972).

74. Con *Das Mädchen im Eichthal*, Bock fu il primo ad aggiudicarsi il premio del Teatro d'Amburgo per la migliore traduzione dall'inglese, nel 1776.

Francese	Inglese	Italiano
<i>Das Milchmädchen und die beiden Jäger</i> di Johann Wilhelm Ludwig Gleim (<i>Singspiel</i> in un atto dalla favola di La Fontaine: <i>La Laitière et le Pot au Lait</i>). Musica di Georg Benda	<i>Schriftsteller und Diener</i> (da: <i>Lionel and Clarissa</i> di Isaac Bickerstaffe) ⁷⁵	
<i>Der Galeerensclave</i> (adattamento del dramma in 5 atti: <i>L'Honnête criminel</i> di Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey, trad. di Johann Andreas von Wieland)		
<i>Die beyden Hütbe</i> (<i>Lustspiel</i> in un atto di Christian Felix Weisse da: <i>Les deux chapeaux</i> di Louis Carrogis, detto Carmontelle)		

75. Si tratta di un vecchio *Nachspiel*, rappresentato già nel 1757.