

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti; Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri; Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università ecampus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 7

Faust, mito della modernità

dicembre 2025

Federica La Manna – La rigenerazione di Faust, mito della modernità. Una premessa

ARTICOLI

Donata Bulotta – From Medieval Alchemy to the Quest for the Absolute: The Evolution of Knowledge in the Figure of Faust

Angela Conzo – Il *Faust* di Goethe come ecologia culturale: una rilettura secondo il modello triadico di Hubert Zapf

Francesco Rossi – Intertesti faustiani: *Hamlet in Wittenberg* di Karl Gutzkow

Stanislas de Courville – Le faustien de notre temps. L’ambivalente mythopoïèse putréfaite d’Alexandre Sokourov

Luigi Arata – Il *Faust* di Jan Švankmajer: decostruzione del mito e critica della modernità

Mirco Michelon – Mito faustiano della modernità. Per un dialogo creativo tra il travestimento teatrale di Edoardo Sanguineti e l’opera lirica di Luca Lombardi (senza dimenticare Goethe)

Domenico Coppola – Essere Faust: la rimediazione del mito faustiano nell’epoca digitale contemporanea

Viola Maria Ferrando – Marlowe e *Doctor Faustus*: una realtà museale mancata

VARIA

Roger-Michel Allemand – Un silence inutile

Intertesti faustiani: ***Hamlet in Wittenberg* di Karl Gutzkow**

Francesco Rossi

Università di Pisa

Abstract:

In the fragmentary drama *Halle in Wittenberg* (1835) Karl Gutzkow brings Hamlet and Faust together. The character of Hamlet thus enters the German discourse on the contrast between sensualism and spiritualism, which at that time was supposed to be intrinsic to the Faustian character. For this reason, the topic of spectrality is relevant in this reinterpretation for both figures: a constituent element of both the Faustian and the Hamlet character, it works as a bridge between the two modern literary myths, finding a symbolic place of convergence in the town of Wittenberg. This paper aims to frame Gutzkow's drama within the dialectic between literary myths and, in particular, Faustian rewritings after the *Goethezeit*.

Keywords:

Karl Gutzkow, Johann Wolfgang Goethe, Faust, Hamlet, Spectrality, Phantasmagoria.

Peer review

Submitted 2025-07-30

Accepted 2025-09-25

Open access © 2025 Rossi

Tra gli scritti teatrali di Karl Gutzkow, *Hamlet in Wittenberg* non è certo quello che ha goduto di maggiore fortuna nella storia letteraria¹. Comparso per la prima volta nel 1835 nelle pagine della *Allgemeine Theater-Revue* dell'editore Cotta, nelle sue non numerose edizioni successive² il breve testo drammatico ha mantenuto un carattere frammentario e quasi sperimentale, evidenziato fin dal sottotitolo *Dramatische Umrisse* (“Abbozzi drammatici”). Il fatto stesso che non sia documentata alcuna messa in scena contribuisce inoltre a relegarlo fra le opere secondarie dell'autore. Ciò nondimeno, *Hamlet in Wittenberg* rappresenta una fonte significativa per l'analisi dell'evoluzione del mito faustiano nella prima metà dell'Ottocento, per almeno due motivi.

¹ Non paiono esserci legami sostanziali con l'omonimo dramma pubblicato da Gerhart Hauptmann nel 1935 (Strik, 1937: 595-597).

² La storia editoriale del testo è ricostruita, insieme alle poche varianti, da Claudia Tosun nel primo volume dell'edizione critica dell'opera drammatica di Gutzkow, a cui qui si fa riferimento (Gutzkow, 2009: 322-323).

Il primo – forse il meno interessante oggi – ha a che fare con la collocazione del dramma all'interno della parabola creativa di Gutzkow, dal momento che la prima pubblicazione cade nel periodo più denso e travagliato della sua turbolenta vita di scrittore. Il 1835 è infatti l'anno in cui, in seguito alle polemiche sorte sulla scia del romanzo *Wally, die Zweiflerin* (“Wally, la scettica”), il *Bundestag* decreta la proibizione della stampa e della diffusione delle sue opere in quanto esponente di spicco dello *Junges Deutschland*, quella “Giovane Germania” che, nel contesto dell'Europa post-napoleonica, propendeva per un superamento in chiave attiva e sociale della concezione assoluta della letteratura dominante nella fase storica precedente. L'Età di Goethe si era appena conclusa, era giunto il tempo dell'azione politica. Il rapporto degli intellettuali con la storia andava ripensato, perciò tra i migliori saggi usciti dalla prolificissima penna di Gutzkow in quel periodo troviamo i profili biografici di figure centrali della storia recente, raccolti nel 1835 sotto il titolo di *Öffentliche Charaktere* (“Personaggi pubblici”). In quello stesso anno, Gutzkow curava a Francoforte la sezione letteraria della rivista *Phönix*, che accoglieva fra le sue pagine contributi di alcuni fra i maggiori autori dell'epoca, tra cui spiccano i nomi di Friedrich Rückert, Christian Dietrich Grabbe e Georg Büchner (Dobert, 1968: 75). Coltivava, inoltre, insieme a Ludolf Wienbarg, il progetto di una rivista letteraria ancora più ambizioso, una *Deutsche Revue* ancorata al presente e modellata sulla *Revue des Deux Mondes*, stroncata sul nascere. Risale infine ai mesi della sua breve detenzione a Mannheim, nei primi mesi del 1836, l'importante saggio *Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte* (“Goethe al punto di svolta tra due secoli”), in cui il percorso lontano dalla politica del grande poeta, allora da poco scomparso, veniva reinterpretato sullo sfondo dei movimenti epocali che avevano attraversato la sua esistenza.

Hamlet in Wittenberg si inserisce dunque in un momento di grande produttività di Gutzkow, il quale, nonostante la sua vasta attività di critico e romanziere (e nonostante le polemiche da essa provocate), non trascurò in quel periodo neppure il teatro. Nel 1834 appariva infatti sul *Morgenblatt für gebildete Stände* lo studio drammatico *Marino Falieri*, basato sul medesimo soggetto che aveva ispirato a Hoffmann il racconto *Doge und Dogaresse* (“Doge e dogaressa”, 1818). Nello stesso anno, sempre nel *Morgenblatt*, uscivano alcune scene del dramma *Nero* (“Nerone”), pubblicato in volume l'anno successivo presso Cotta: una rappresentazione della duplice natura dell'imperatore romano, raffigurato da un lato come adoratore dell'arte, dall'altro come crudele tiranno. Neanche questi testi saranno messi in scena.

Il secondo aspetto di interesse, su cui vale maggiormente la pena di soffermarsi in questa sede, concerne la presenza di cospicui riferimenti intertestuali riconducibili alla tradizione faustiana, non solo perché in *Hamlet in Wittenberg* Faust e Mefistofele compaiono come personaggi, ma anche perché in esso Gutzkow sviluppa il tema della fantasmagoria, inteso come espressione di prospettive oniriche e illusionistiche nello spettacolo drammatico. Ricollegabile al plesso tematico della spettralità (Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini, 2018), riguardante la materia faustiana nel suo complesso, la fantasmagoria ha infatti a che fare con l'opera che, proprio in quegli anni, si impone come modello nei confronti della generazione di scrittori a cui appartiene Gutzkow: il *Faust* di Goethe³. Nel capolavoro goethiano, infatti, l'inesauribile tensione verso un appagamento assoluto dei sensi porta il protagonista a oltrepassare i confini dell'umano, determinando una trasgressione dei limiti imposti alla realtà fenomenica. In tal senso, Faust è il precursore emblematico dei moderni manipolatori del reale, trovandosi frequentemente a infrangere la soglia che separa la realtà dalla virtualità mediante il ricorso a pratiche magiche, sfruttando l'intermediazione di forze demoniache. Ed è proprio questa tensione verso la virtualità del Faust goethiano ad assumere una valenza paradigmatica in parecchie rielaborazioni successive della materia faustiana (Rossi, 2022: 441-459).

Non è dunque un caso se il tema della spettralità risulta rilevante nel dramma in questione: elemento costitutivo tanto del mito faustiano quanto del personaggio amletico, esso funge, per così dire, da ponte fra i due miti moderni, trovando un luogo di convergenza simbolico nella città di Wittenberg, per motivi che emergeranno in corso d'analisi. Nella prima parte del saggio si tenterà un inquadramento del dramma di Gutzkow nell'ambito delle riscritture faustiane della generazione immediatamente successiva all'Età di Goethe. Nella seconda parte si fornirà invece una lettura ravvicinata del testo finalizzata a metterne in luce i più importanti elementi di continuità con il *Faust* goethiano a livello intertestuale. In conclusione, si metterà in luce come le intersezioni con la materia faustiana sviluppate in *Halle in Wittenberg* suggeriscano una costellazione di significati raccolta e rilanciata da Gutzkow in opere successive.

1. *Faust e Amleto nella dialettica mitologico-letteraria della prima metà dell'Ottocento tedesco*

³ Sul rapporto della macchina scenica del *Faust* con la fantasmagoria è qui sufficiente il rinvio al commento di Albrecht Schöne (Goethe, 2017b: 217-218; 479-484).

Nel panorama letterario coevo, Gutzkow non rappresenta un caso isolato nella produzione di opere fondate sulla dialettica tra miti letterari. Il dramma *Don Juan und Faust*, andato in scena nel 1829 a Detmold, rappresenta un precedente importante: nell'accostare due figure profondamente antitetiche quali Don Giovanni, il libertino spagnolo reso celebre dall'opera di Mozart, e il mago Faust, incarnante l'uomo di scienza tedesco dannato dal demone dell'insoddisfazione, Grabbe aveva stabilito un esempio di poetica drammaturgica funzionale alla rappresentazione delle polarità costitutive della condizione umana (Marola, 2023: 273-281). Il tutto sullo sfondo di scenari simbolicamente evocati – Roma, la vetta del Monte Bianco – davanti a cui l'individualità colossale e anche un po' rodomontesca dei due protagonisti, entrambi innamorati della stessa donna, si staglia con particolare nettezza. Significativo in quest'opera è inoltre il fatto che Faust e Don Giovanni siano consapevoli della propria identità di miti moderni, il che conferisce al testo una peculiare curvatura metaletteraria di cui risente, sia pure in forma ridotta, anche un'opera come *Hamlet in Wittenberg*.

Non è superfluo aggiungere che, nell'epoca in questione, le riscritture faustiane conobbero una notevole fortuna. A questo proposito, dal punto di vista metodologico, può essere proficuo il ricorso al concetto di parodia nel senso sviluppato da Linda Hutcheon (1985), ossia come forma critica e dialogica di intertestualità connessa ai processi di trasformazione di modelli letterari che, in quanto tale, supera le categorie tradizionali della semplice imitazione o della satira. Una parodia nel senso tradizionale del termine può essere ad esempio considerata la prosecuzione del *Faust* di Goethe per opera di Friedrich Theodor Vischer, il quale, sotto lo pseudonimo – significativo nella sua grottesca complessità – di Deutobold Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky, aggiunge al *Doppeldrama* di riferimento una “terza parte” (*Faust, Der Tragödie dritter Teil*, 1862) in cui il finale goethiano, giudicato eccessivamente conciliatorio e poco giustificato sul piano etico, risulta giocosamente rovesciato.

Le modifiche più incisive rispetto alla versione goethiana del mito di Faust provengono tuttavia dalle parodie riconducibili a un regime trasformativo che non necessariamente riguarda l'ambito della comicità. Le due principali riscritture da considerare, in questo senso, più vicine cronologicamente alla data di stesura del dramma di Gutzkow, sono senza dubbio il *Faust* di Nikolaus Lenau (1835) e il «poema danzato» incentrato sulla figura del *Doktor Faust* di Heinrich Heine (1846). Lenau fornisce invero una

versione del mito faustiano che si distacca dalla forma teatrale per assumere i contorni di un poema drammatico. Questo perché lo *Streiben* del suo Faust non è più rivolto al mondo, verso l'esterno, ma all'interiorità, il che gli impedisce di accettare qualsiasi valore tradizionale o ideale, ponendolo in conflitto con le istanze divine e diaboliche che si contendono la sua anima, senza possibilità di mediazione. Nel suicidio con cui si conclude la vicenda si configura pertanto l'esito tragico, ma coerente, della tensione esistenziale che caratterizza il protagonista fin dalle prime battute. Una declinazione diversa della materia faustiana, sebbene non meno profonda, è quella proposta da Heine in linea con la grazia sensuale intrinseca alla forma d'arte prescelta: la danza. Al centro della trasposizione heiniana vi è un “eterno femminino” articolato in modalità ancora sconosciute ai testi pregressi – si pensi al personaggio di Mephistophela – coerente con l’«anelito a una perduta sensualità» contrapposto nel testo all’ascesi cristiana (Rispoli, 2024: 23).

La doppia contraddizione tra esteriorità e interiorità, sensualismo e spiritualismo fornisce dunque la cornice interpretativa entro cui si delineano le coordinate del personaggio faustiano nell'epoca in cui Gutzkow mette mano al suo dramma. Ciò implica una sostanziale rottura rispetto alla lettura goethiana del mito di Faust: Grabbe e soprattutto Heine forniscono soluzioni in ultima istanza convergenti, da questo punto di vista, il primo in virtù dell'accostamento a Don Giovanni, il secondo per l'accentuazione della componente sensualistica, quasi carnale, a discapito dell'elemento mistico-ascetico. Agli occhi di quella generazione, Faust rappresenta dunque l'incarnazione del carattere tedesco, intrinsecamente scisso fra costrizione e rivolta, intelletto e concupiscentia, tensione mistica e piacere dei sensi. Quando Grabbe mette in bocca al suo personaggio le seguenti parole: «*Nicht Faust wär ich, wenn ich kein Deutscher wäre!*»⁴ (Grabbe, 1960: 431), intende esattamente esprimere questo. Lo stesso Heine avrebbe ripreso di lì a poco questa prospettiva nella *Romantische Schule* (“La scuola romantica”): «*das deutsche Volk ist selber jener gelehrte Doktor Faust, es ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügbarkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt, und dem Fleische seine Rechte wieder gibt*»⁵ (Heine, 1979: 160).

Nel solco della dialettica fra miti letterari sviluppata da Grabbe, riprendendo il discorso sul contrasto fra sensualismo e spiritualismo che si suppone intrinseco al carattere

⁴ «Non sarei Faust se non fossi tedesco» (Grabbe, 1968: 49).

⁵ «è proprio il popolo tedesco quel sapiente dottor Faust, quello Spiritualista che per mezzo dello spirito ha finalmente compreso l'insufficienza dello spirito stesso, e che, nel desiderio di godimenti materiali, restituisce alla carne i suoi diritti» (Heine, 1979: 59).

faustiano, e quindi tedesco, Gutzkow inserisce un nuovo elemento, anzi, un nuovo personaggio: Amleto. Il punto di collegamento fra i due miti moderni è dato, secondo Gutzkow, dall' «elemento del dubbio», come lui stesso scrive in una breve nota illustrativa posposta al suo dramma: «Deutlich ist, daß Hamlet durch seine Begegnung mit Faust die deutschen Elemente des Zweifels in sich aufnehmen sollte, die Shakespeare so unübertrefflich geschildert und Börne so fein zergliedert hat»⁶ (Gutzkow, 2009: 40). La chiave interpretativa, utile a proiettare il personaggio shakespeariano in una dimensione specificamente tedesca, viene quindi fornita a Gutzkow da Ludwig Börne, il quale in una celebre recensione a *Das Trauerspiel in Tirol* (“La tragedia del Tirolo”) di Karl Immermann, risalente al 1828, si soffermava sull’inclinazione dei tedeschi all’eccedere nella riflessione, e quindi all’azione, per poi affermare: «Es gibt nur ein einziges Drama, das dem Deutschen gefällt, ihm angemessen, und doch dabei schön ist, musterhaft und höchst vollendet – Hamlet. Aber ein Shakespeare müßte kommen, es zu dichten, ein Zauberer, der Alles kann»⁷ (Börne, 1868: 139).

Che questo Amleto da riportare in scena in veste tedesca rappresentasse una sfida per uno scrittore intraprendente e ambizioso come Gutzkow, non deve quindi meravigliare. Ma perché proprio a Wittenberg? L’appiglio lo dà l’originale shakespeariano: Wittenberg rientra nei prodromi del dramma. Amleto vi ha studiato insieme a Orazio, suo amico fidato, e ad altri compagni, gli stessi che vedono per primi lo spettro del padre. Il tema della spettralità è dunque legato alla città di Wittenberg già nello *Hamlet* di Shakespeare, motivo per cui esso funge da filo conduttore nell’opera di Gutzkow. In aggiunta, come detto in precedenza, la spettralità riguarda anche il mito faustiano, ragione per cui l’inserimento di Faust nella vicenda risulta giustificato dal punto di vista della coerenza tematica.

Peraltro, l’ambientazione a Wittenberg di un dramma faustiano incentrato sulla figura di Amleto costituisce di per sé una frecciata alla celebre lettura goethiana del dramma shakespeariano sviluppata nel quinto libro del *Wilhelm Meister*. Tra i primi tagli operati in vista del suo adattamento scenico figurano proprio gli antefatti in terra tedesca, considerati superflui o ridondanti:

“Gott sei Dank!” rief Serlo, “so werden wir auch Wittenberg und die hohe Schule los, die mir immer ein leidiger Anstoß war. Ich finde Ihren Gedanken recht gut: denn außer den zwei einzigen

⁶ «È chiaro che Amleto, attraverso il suo incontro con Faust, avrebbe dovuto assimilare gli elementi tedeschi del dubbio descritti da Shakespeare in modo così inarrivabile e analizzati da Börne in modo così accurato». T.d.A.

⁷ «Vi è un solo dramma che piace al tedesco, che gli è conforme, ed è peraltro bello, esemplare e altamente perfetto: Amleto. Ma dovrebbe venire uno Shakespeare, per scriverlo, un mago dal potere illimitato». T.d.A.

fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt würde».⁸ (Goethe, 1998: 357)

Piuttosto, il punto di vista adottato da Gutzkow deriva da modello interpretativo differente, sebbene non meno autorevole: quello espresso da Ludwig Tieck nelle sue *Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet* (“Considerazioni su alcuni personaggi dell’Amleto”, 1823), come lo stesso Gutzkow non manca di sottolineare nella sua nota illustrativa al testo: «Ich wollte die Tieck’sche Hypothese über Opheliens Verhältniß zu Hamlet, als die Erinnerung früherer Schuld und näherer Berührung, mystisch und typisch zugleich rechtfertigen und widerlegen»⁹ (Gutzkow, 2009: 40). Nel saggio in questione Tieck sosteneva appunto l’esistenza di una relazione fra i due anteriore al tempo dell’azione scenica, coperta da Shakespeare con un silenzio pieno di allusioni (Tieck, 1826: 86-87). Pur considerandola infondata, Gutzkow ritiene l’ipotesi interpretativa tieckiana uno stimolo alla fantasia là dove essa conduce a scenari inesplorati sul mito di Amleto, scenari che hanno a che fare con una passione taciuta, se non perfino con l’inconscio, e che quindi toccano registri espressivi ampiamente esplorati dal teatro romantico:

Ihre [scil. Opheliens, FR] alle auf eheliche Verhältnisse gehenden Sprüche im Wahnsinn klingen wie die Erinnerung einer Hochzeit, die sie mit Hamlet sicher nicht hielt, die ich mir aber erlaubte, typisch und mystisch zu erfinden. Denn im Traume haben wir sicher manches gethan, wovor wir wachend und am Tage erröthen würden; ja es frägt sich sogar, ob es für uns nicht eine geheimnißvolle Verantwortung derjenigen verbrecherischen Gedanken und Gefühle gibt, deren Gegenstand wir bei Andern, wenn auch ohne unser Mitwissen, werden?¹⁰ (Gutzkow, 2009: 41)

2. *Un dramma sospeso tra fantasmagoria e reminiscenza*

La prima scena del dramma si svolge all’aperto, in una piazza di Wittenberg, alla presenza di Amleto, Orazio e alcuni loro compagni di studi. Poco lontano, sullo sfondo, si intravede il dottor Faust insieme a un cane. L’atmosfera iniziale è distesa, il tono dei discorsi colloquiale, frequente il ricorso al lessico tipico delle *Burschenschaften*, le confraternite

⁸ «“Sia lode a Dio!” esclamò Serlo “così ci libereremo anche di Wittenberg e dell’università, che per me è stata sempre un grosso scoglio. La sua idea mi sembra molto giusta; perché, a parte le due immagini lontane, la Norvegia e la flotta, lo spettatore non ha altro da pensare; il resto lo vede, si svolge sotto i suoi occhi, mentre altrimenti la sua immaginazione sarebbe costretta a vagabondare qua e là per il mondo» (Goethe, 2006: 264).

⁹ «In modo mistico e tipico allo stesso tempo, volevo sia giustificare sia confutare l’ipotesi di Tieck sul rapporto tra Ofelia e Amleto, come ricordo di una colpa passata e di un legame più stretto». T.d.A.

¹⁰ «Tutte le sue [scil. di Ophelia, FR] frasi sulla vita coniugale pronunciate in preda alla follia suonano come il ricordo di una festa nuziale che sicuramente non ha celebrato con Amleto, ma che nondimeno mi sono permesso di inventare in chiave tipica e mistica. Perché nei sogni abbiamo sicuramente fatto cose che ci farebbero arrossire di giorno, se fossimo svegli; anzi, c’è addirittura da chiedersi: non sussiste per noi una misteriosa responsabilità nei confronti di quei pensieri e sentimenti delittuosi di cui, sebbene a nostra insaputa, diventiamo oggetto negli altri?». T.d.A.

studentesche dell'epoca. Lo scenario iniziale è quindi caratteristico di un dramma studencesco (*Studentenspiel*), che, per quanto riguarda la rievocazione realistica dell'ambiente universitario, si ricollega a una tradizione che, oltre al *Faust* di Goethe, comprende *Halle und Jerusalem* di Achim von Arnim (1811). In tale contesto, Amleto non compare in veste di principe, ma di giovane squattrinato, dal vestito bucherellato, talmente privo di mezzi da dover lavare da sé i propri panni nell'Elba. Si trova indebitato a tal punto da dover impiegare tutto il denaro proveniente dalla madrepatria per restituire i soldi ricevuti in prestito dai compagni di studio: non appena la corte gli invia una somma, ciascuno di loro reclama la sua fetta. Poco vale al futuro re di Danimarca magnificare i significati simbolici della corona di suo padre: egli presagisce – come del resto lo spettatore sa già – che quel regno non gli sarà dato.

Le considerazioni del protagonista sul simbolo del potere regale virano verso una dimensione più realistica nel momento in cui si fa strada in lui la coscienza del prezzo di quel potere sul piano umano e sociale – «O Gott, in jeder Perle, in jedem Edelstein des königlichen Schmuckes wird eine Thräne des Volks sich spiegeln»¹¹ (Gutzkow, 2009: 26) – un passo, quest'ultimo, riconducibile a una probabile reminiscenza schilleriana¹². Nella satira dello studente di goethiana memoria¹³, Gutzkow innesta dunque una critica nei confronti della monarchia, di cui non può fare a meno di sottolineare l'ipocrisia e la freddezza verso il popolo che è chiamata a governare attraverso lunghe tirate messe in bocca ad Amleto. Costui, pertanto, risulta dotato di una coscienza sociale estranea ai suoi modelli. Nel suo discorso sostiene infatti che uno non può essere re, se prima non è diventato un uomo: un regno non vale le sensazioni, le esperienze concrete che una vita realmente vissuta può riservare. Meglio vivere felice, in povertà, da cantore girovago, che cedere alle lusinghe di un vuoto simbolo di potere, diventando il fantasma di se stesso: «Ihr wollt in Helsingör nur meinen ausgehungerten Schatten haben? Nun, so rett' ich meinen, Gott sey Dank! noch antastbaren Leib»¹⁴.

¹¹ «O Dio, in ogni perla, in ogni gemma dei gioielli reali si rifletterà una lacrima del popolo». T.d.A.

¹² Si tratta della scena di *Kabale und Liebe* (“Intrigo e amore”) in cui Lady Mildford cede la collana ricevuta in dono dal principe suo amante ai delegati di un paese incendiato come riscatto per le azioni dispotiche di costui, con queste parole: «preferisci che stramazzi a terra sotto l'orrida bardatura di simili strazi? [...] in cambio mi cadranno addosso in un solo istante più brillanti e perle di quanti ne possano portare dieci re nei loro diademi» (Schiller, 2002: 65).

¹³ Le scene di riferimento sono *Studierzimmer II* (“Studio II”), nella prima parte, e la prima scena del secondo atto, *Hochgewölbtes enges gothisches Zimmer* (“Angusta stanza gotica dall'alta volta”), nella seconda.

¹⁴ «Ad Helsingør volete avere solo la mia ombra emaciata? Così ora salvo il mio corpo – grazie a Dio! – ancora tangibile». T.d.A.

Questa contrapposizione tra ombra e corpo – già al centro di un altro grande classico della letteratura di patto, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adelbert von Chamisso (“Storia straordinaria di Peter Schlemihl”, 1814) – si inserisce in una prospettiva materialistica derivante dalla messa in discussione dell’ideologia del potere monarchico, entrando dunque in collisione con le categorie morali ed estetiche del romanticismo. Nelle tirate di Amleto i riferimenti biblici¹⁵ si mescolano alle allusioni più o meno velate all’ipotesto shakespeariano che, come già accennato in precedenza, è a sua volta attraversato dai motivi dell’ombra e del fantasma. Ma solo quando i riferimenti iniziano a riguardare un certo romanticismo di maniera, costellato di richiami alla tradizione germanica, caratterizzanti ad esempio la produzione di Friedrich de la Motte Fouqué¹⁶, solo allora – non a caso – il sinistro cane di Faust inizia ad avvicinarsi al gruppo di studenti.

Giunto alla ribalta, Faust porta con sé il motivo dello spettro. Innanzitutto, il termine che lo definisce è una citazione goethiana nascosta, «Tausendkünstler» (Goethe, 2017¹: 249, v. 6072), equivalente a mago, prestigiatore, spregiudicato illusionista. Gli astanti ricordano le sue imprese fantasmagoriche, in particolare l’episodio della *Historia von D. Johann Fausten* (1587) in cui egli aveva evocato gli spiriti di Alessandro Magno e della sua sposa davanti all’imperatore a Innsbruck (Spies, 2000: 115-117). Ciò nondimeno, davanti ad Amleto e ai suoi compagni, Faust non intende evocare spiriti di defunti, ma immagini di viventi. Quindi, quella che all’improvviso si staglia tra fumi variopinti di chiara origine soprannaturale non è un’immagine spettrale lontana nel tempo, ma l’apparizione di una persona lontana nello spazio:

Studenten. Ein Bild! Ein Schatte! Kein bunter Schatte – es leibt und lebt.
Hamlet. Horatio!
Horatio. Ein reizendes Phantom!
Hamlet. Die schlanke Hüfte! Ihr blaues Auge! Ihr lockig Haar, das sich in blonden Wellen vom Scheitel auf den Busen niedergießt. Sie ist's, Horatio –
Horatio. Sie grüßt – sie lächelt.
Hamlet. Ophelia! Unschuldsspiegel, von unserm unreinen Athem angehaucht, erblinde nicht!
Horatio. Sie weicht zurück; die Farben bleichen aus.
Hamlet. Nein, o Luft, ich halte dich, täuschender Versteck!¹⁷ (Gutzkow, 2009: 30)

In questo passaggio è presente un chiaro riferimento alle modalità rappresentative peculiari della fantasmagoria, una forma di spettacolo protocinematografica derivante dal

¹⁵ Esplicito il riferimento nel testo alla vicenda di Esaù, che scambia la primogenitura per un piatto di lenticchie.

¹⁶ Nel testo di Gutzkow i riferimenti sono all’*Edda* e alle vicende di Sigfrido e di Baldur.

¹⁷ «Studenti: Un’immagine! un’ombra! Non un’ombra colorata! – viva e vegeta! / Amleto: Orazio! / Orazio: Un grazioso fantasma! / Amleto: I fianchi snelli! gli occhi azzurri! La chioma mossa, che dalla scriminatura si riversa in onde dorate sui seni. È lei, Orazio! / Orazio: Saluta ... sorride! / Amleto: Ofelia! Specchio dell’innocenza, appannato dal nostro impuro respiro, non diventar cieca! / Orazio: Si sta ritirando; i colori sbiadiscono. / Amleto: No, aria, ti trattengo, nascondiglio ingannevole!». T.d.A.

perfezionamento della tecnica della lanterna magica che non ha mancato di esercitare il proprio influsso sulla letteratura del Tardo Illuminismo e del Romanticismo (Milner, 1989; Grespi, Violi, 2019), oltre che sul *Faust* di Goethe. L’evanescenza che qui caratterizza l’immagine di Ofelia è la stessa delle immagini illusionistiche proiettate durante gli spettacoli fantasmagorici, aeree e inafferrabili, esattamente come accade nella scena *Rittersaal* (“Sala dei cavalieri”) della seconda parte della tragedia goethiana, in cui Faust evoca gli spiriti di Paride e Elena secondo un procedimento che è giustamente stato ricondotto alla fantasmagoria. Non a caso, Mefistofele definisce questo spettacolo un «*Fratzengeisterspiel*» (Goethe, 2017¹: 268, v. 6546), ossia una farsa spettrale in cui la figura di Elena ondeggiava silenziosa davanti al mago, per poi scomparire, anzi, per esplodere all’improvviso, prima ancora che questi possa afferrarla. In entrambi i casi si crea quindi un contrasto fra l’evanescenza dell’immagine femminile e la *concupiscentia oculorum* delle controparti maschili.

La scena successiva presenta invece riferimenti alla prima parte del *Faust* di Goethe, segnatamente ai dialoghi tra Faust e Mefistofele nelle due scene ambientate all’interno dello studio del primo (*Studierzimmer I* e *II*). Si svolge di notte, in una zona remota della città rischiarata da un lume proveniente dalla finestra di una casupola. Amleto vi si accosta per udire le voci che provengono dall’interno, in un primo momento senza manifestare la sua presenza. Può quindi ascoltare un lungo colloquio fra Faust e Mefistofele nel quale i due non discorrono più in prosa, come nella scena precedente, bensì in versi: un pezzo di bravura formato in prevalenza da pentapodie variamente rimate e alternate a vivaci tripodie. Nel testo di Goethe, gli scambi di battute hanno in primo luogo la funzione di definire la natura negativa e complementare del personaggio di Mefistofele rispetto a Faust, il che conduce alla formulazione del patto, da parte del diavolo, di servire l’uomo in cambio del dominio sulla sua anima dopo la morte, nonché della scommessa, da parte di quest’ultimo, che nessun piacere terreno sarà mai in grado di estinguere la sua tendenza a trascendere i propri limiti. Il testo di Gutzkow reintegra nel dialogo fra le due controparti alcuni elementi del dramma dell’erudito, da Goethe prevalentemente sviluppati nella scena d’apertura *Nacht* (“Notte”), tuttavia il colloquio si impenna ora sulla domanda se l’interlocutore diabolico rappresenti la totalità dell’inferno o solo una sua parte, ossia, in altri termini, se si tratti di un servo o di un signore del maligno. Questione oziosa, se non vana, secondo Mefistofele, la cui replica alla domanda di Faust inizia con le seguenti parole:

O humoristischer Thor,
Du ziehst die bunte Farbe

Dem grauen Rock der Wahrheit vor.¹⁸ (Gutzkow, 2009: 32)

Questi versi riassumono gli elementi essenziali della satira dell'uomo di conoscenza. Infatti, il diavolo descritto dal Mefistofele di Gutzkow non è un mero prodotto dell'irrazionalità umana, uno spauracchio da fiabe di balie, ma una componente necessaria dell'esistenza, e in quanto tale presente in qualsiasi processo conoscitivo: è la dimensione del dolore che si manifesta nella sofferenza, nel sospiro o nel grido di disperazione, o in termini più generali, nel male del creato, che in quanto tale è una manifestazione della divinità.

In questo punto nevralgico del dramma si inserisce la scommessa. Faust è indispettito, accusa Mefistofele di confondere arbitrariamente la sfera del male con quella del divino, violando i confini tradizionalmente distinti tra le due categorie. Il diavolo risponde, in modo provocatorio, sfidandolo a mostrargli un caso in cui la separazione fra bene e male sia evidente. In altre parole, chiede a Faust di indicargli una persona in grado di resistere ai suoi influssi malefici:

Nenn' zwischen Höll' und Himmel mir den Damm,
Den Ort, wo Gut' und Böse sich zerklüften!

[...]

Auf leisen wollnen Socken
Schleich' ich zur Schwärmerei heran,
Und bring' durch ein'ge salbungsvolle Sprüche
Die arme Seele in die Brüche.¹⁹ (Gutzkow, 2009: 34)

Più esplicitamente che nell'ipotesto goethiano, la scommessa prevede in questo caso il ricorso alle arti illusionistiche del demonio al fine di irretire l'anima delle sue vittime in un vortice di esaltazione e tormento psicologico. La scelta per questa prova di traviamento cade inevitabilmente su Amleto, il che lo rende, per certi versi, un vero e proprio erede di Faust – un nuovo Faust a Wittenberg, in terra tedesca – su cui Mefistofele non perde l'occasione di scatenare le proprie arti infernali:

Mephistopheles. Den jungen Hansen wollt' ich spänen
Vom Euter milchiger Doktrinen.
Das hat so blaue, blonde Frühlingsmienen,
Das ist im ew'gen Stolz, in Hochmuth und Allarm
Und kitzelt nur dem Teufel unterm Arm.

¹⁸ «O folle umorista, / preferisci il colore variopinto / alla grigia gonna della verità». T.d.A.

¹⁹ «Fammi il nome della diga tra cielo e inferno, / del luogo in cui bene e male si separano! / [...] / Con silenziosi calzini di lana / Mi avvicino furtivo all'entusiasmo, / E con qualche frase melliflua / Riduco in frantumi la povera anima». T.d.A.

Faust. Wie glücklich war er nur, als wir Opheliens Schatten
Ihm vorgezaubert hatten.
Er glaubt' an die Gespenster.²⁰ (Gutzkow, 2009: 34)

L'incertezza, così come l'irresolutezza del celebre personaggio shakespeariano – il proverbiale dubbio amletico – avrebbero dunque origine da questo suo incontro con Faust e Mefistofele in terra tedesca, il che peraltro contribuisce a far emergere i tratti profondi che accomunano le due figure, derivanti dall'intima scissione dei rispettivi caratteri.

Quando Amleto si decide finalmente a entrare nella casupola occupata dai due dialoganti, il ritorno alla prosa è immediato. Senza indugiare, il principe di Danimarca chiede a Faust di far riapparire Ofelia. Faust lo accontenta, non senza però formulare una critica severa nei confronti della tendenza a rifugiarsi nell'illusione da parte del giovane:

Faust (für sich). Diese lallende Kindheit! Sein unnachdenkliches Wandeln an einem Abgrunde, den er nicht sieht, diese naive Empfindungslosigkeit gegen das, was mit helleren oder dunkleren Farben auf den Teppich der Wesenheiten aufgetragen ist, bringen mich in Empörung. So sollen die Geister der Unterwelt sich selbst in Deine Arme werfen und ein Maal auf Deinem Körper zurücklassen, daß Du in ewiger Unklarheit seyn wirst, welches Deine Heimat ist!²¹ (Gutzkow, 2009: 35)

Il fine di questo passo è motivare il fatto che Amleto, al suo ritorno in patria, e quindi nel dramma di Shakespeare, non ricorderà nulla di quanto gli è accaduto sul suolo tedesco. Ma così facendo, non produce altro che un ulteriore collegamento tra l'intima scissione del principe danese e l'elemento fantasmagorico intrinseco alla materia faustiana.

Il cambio di scenario successivo al passo appena citato ricorda molto da vicino l'innaturale trapasso dal palazzo di Menelao a Sparta alla corte interna del castello medievale che Faust si è fatto erigere in Grecia nel terzo atto della seconda parte della tragedia goethiana (la “Fantasmagoria classico-romantica”)²². Grazie all'intervento di Mefistofele, dalla notte profonda si passa improvvisamente al pieno giorno. Il protagonista è proiettato in un paesaggio bucolico: una valle inondata dal sole, attraversata da filari di viti e allietata

²⁰ «Mefistofele: Volevo divezzare il giovane sempliciotto / Dalla mammella di dottrine lattiginose. / Ha un volto così azzurro e biondo come la primavera, / È pieno di un eterno orgoglio, di superbia e di allarme, / Ciò non fa che sollecitare il diavolo sotto il braccio. / Faust. Com'era felice quando gli abbiamo / evocato l'ombra di Ofelia. / Credeva ai fantasmi». T.d.A.

²¹ «Faust (tra sé): Che balbettare puerile! Che indignazione provo per questo vagare sconsiderato sull'orlo di un precipizio che lui non vede, questa ingenua insensibilità verso ciò che è dipinto con colori più chiari o più scuri sul tappeto del creato. Che gli spiriti degli inferi si gettino tra le tue braccia e lascino un segno sul tuo corpo, cosicché rimarrai per sempre nell'incertezza su quale sia la tua patria».

²² Il terzo atto della seconda parte del Faust di Goethe fu pubblicato nel 1827 in anticipo sul resto e separatamente come «interludio del Faust» con l'eloquente sottotitolo *Klassich-romantische Phantasmagorie*, “Fantasmagoria classico-romantica”.

dal canto degli uccelli. Davanti a questo spettacolo si manifesta l'immagine di un'Ofelia quasi reale: soltanto la sua voce un po'tropo profonda rivela la presenza di un artificio infernale.

In questo preciso istante, il frammento drammatico di Gutzkow entra in una dimensione addirittura onirica, in cui la visione soggettiva del protagonista prende il sopravvento su ogni altro piano di realtà. L'immagine prende parola, professando la propria fedeltà all'amato principe, per poi scomparire improvvisamente, non appena quest'ultimo tenta di baciarla: la stessa dinamica fantasmagorica descritta nella prima scena. Ciò nondimeno, Amleto tenta ora di inseguirla, immergendosi in uno scenario che assume tratti sempre più surreali, in cui l'idillio tende a trascolorale nell'incubo: vede una torre, in cui Ofelia è tenuta prigioniera, ma nel tentativo disperato di salvarla compaiono improvvisamente coppie di individui danzanti che disorientano il protagonista. Nel mentre, si leva una musica seducente e iniziano a brillare migliaia di luci variopinte: un'illusione multisensoriale, di cui Amleto si inebria a tal punto da risultarne accecato, perdendo il senno. «Wahnsinnverblendeter!» (Gutzkow, 2009: 37), pazzo illuso, così le voci degli spiriti descrivono Amleto di fronte all'immagine di Ofelia, la quale non a caso torna a sua volta sul tema dell'accecamento dell'amato: «Wie ihm die Lichtstrahlen immer den Staar stechen, und er immer wieder erblindet! Er sieht mich überall und täuscht sich überall»²³ (Gutzkow, 2009: 39).

È questo il punto esatto in cui il sipario cala sull'intera vicenda. I compagni, sopraggiunti nel frattempo, trovano un Amleto dormiente²⁴. Vengono a comunicargli la morte del padre, e quindi la necessità del suo immediato rientro in Danimarca: *incipit tragoedia*. Ma il destino del giovane è ormai segnato dallo stigma infernale che, come afferma lo stesso Faust, lo accompagnerà per il resto dei suoi giorni:

Stör' ihn nicht, Satan, aus seinem Himmelstraume. Er wird nun hingehen in die Welt, zerrissen, unkräftig, nur lebend in dem Schatten, den er wirft. Alle seine Worte werden an dem haften, was er flieht, und seine Entschlüsse werden grade daran scheitern, womit er sie auszuführen sucht. Wie ein schwankes Rohr wirst Du hin und her gewiegt werden, armer Knabe! Du wirst den Himmel zu umarmen glauben, und nie ahnen, daß die Hölle Dir einen unvertilgbaren Fleck wie einen Stempel aufgedrückt hat. Diese Bewußtlosigkeit aber und Unklarheit wird Dich retten; ja, das, was Du der Hölle verdankst, wird Dich dem Himmel erhalten.²⁵ (Gutzkow, 2009: 39)

²³ «Come feriscono il suo sguardo i raggi di luce, e lui è di continuo accecato! Mi vede dappertutto e ovunque si inganna». T.d.A.

²⁴ Anche qui si tratta di una chiara ripresa del *Faust* di Goethe: il protagonista dorme infatti sia nel trapasso tra la prima e la seconda parte della tragedia, sia all'inizio del secondo atto della seconda parte, quando, nella scena *Hochgewölbtes, enges gotisches Zimmer* (“Angusta stanza gotica dall'alta volta”), sogna il concepimento di Elena.

²⁵ «Non disturbare, Satana, i suoi sogni celesti. Andrà per il mondo lacerato, fiacco, vivendo soltanto nell'ombra da lui stesso gettata. Ogni sua parola si attaccherà a ciò da cui fugge, e le sue decisioni falliranno proprio a causa dei suoi tentativi di realizzarle. Come un giunco ondeggiante sarai sballottato qua e là, povero ragazzo!

3. Conclusioni

In *Hamlet in Wittenberg* i molteplici innesti della tradizione faustiana, segnatamente del Faust di Goethe, sono reinterpretati da Gutzkow secondo una prospettiva originale e coerente con la sua prospettiva autoriale. Si è visto all'inizio come la satira dello studente di goethiana memoria si saldi alla critica nei confronti dell'ideologia monarchica. Il personaggio di Amleto viene così rielaborato secondo una prospettiva materialistica e dotato di una più marcata coscienza sociale rispetto ai modelli precedenti. Tuttavia, tale critica lascia ben presto il posto al tema della spettralità, centrale sia nell'ipotesto shakespeariano sia in quello goethiano, riaffiorante nella pièce analizzata mediante il riferimento alle arti magiche del dottor Faust. In questo contesto sono significativi i richiami indiretti alle tecniche rappresentative della fantasmagoria, fondamentale punto di contatto tra il dramma di Gutzkow e il *Faust* di Goethe.

Nella dimensione spettrale della fantasmagoria si inserisce il tema della scommessa: accusato da Faust di sovrapporre arbitrariamente la sfera del male a quella del divino, Mefistofele lo sfida a individuare un essere umano capace di resistere ai suoi inganni, fondati sull'arte dell'illusione. La scelta ricade su Amleto, la cui vicenda esistenziale, nella città di Wittenberg — luogo-simbolo della Riforma luterana — assume tratti tipicamente faustiani, divenendo oggetto di una prova morale e spirituale. È in questo luogo, dunque, che Amleto riceve lo stigma infernale che lo accompagnerà per il resto dei suoi giorni. L'obiettivo di Gutzkow è perciò conferire sostanza sul piano drammaturgico al nesso strutturale che, dal suo punto di vista, collega i due miti moderni, e che riguarda la loro — vera o presunta — germanicità: come il Faust di Goethe si accosta ad Elena in un rapporto insieme idealizzato e illusorio, così Amleto si accosta a Ofelia, la cui presenza scenica assume una funzione speculare ed equivalente, sul piano simbolico, a quella della donna più bella dell'antichità. In questo modo, la scissione interiore peculiare al protagonista amletico si ricollega alla dimensione fantasmagorica della tradizione faustiana.

L'interesse di Gutzkow nei confronti di questo tema si configura come una linea ricorrente all'interno della sua opera. Non essendo possibile approfondire in modo esaustivo questo aspetto nell'ambito del presente contributo, mi soffermerò, in conclusione, su un solo

Crederai di abbracciare il cielo, senza sospettare che l'inferno ha impresso su di te una macchia indelebile come un marchio. Ma questa mancanza di coscienza e di chiarezza ti salverà. Sì, ciò che devi all'inferno ti porterà in paradiso». T.d.A.

esempio: *Der Raub der Helena* (“Il ratto di Elena”), una pièce andata in scena al teatro di corte di Dresda nel 1849 in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita di Goethe. Si tratta di una rielaborazione parziale del *Faust II*, il cui titolo deriva da un verso dell’opera stessa (Goethe, 2017¹: 268, v. 6548). Una caratteristica distintiva di quest’operazione di riscrittura consiste nel fatto che le scene di Elena erano reinterpretate da Gutzkow come un sogno di Faust: questi, dopo averla evocata, sviene, ha una visione onirica e infine si risveglia nel suo studio (Mahl, 1999: 41-42). La rielaborazione consiste dunque solamente nelle due scene finali abbreviate del primo atto e dalla prima scena del secondo atto, mentre il cuore della rappresentazione è dato, per l’appunto, dalla “Fantasmagoria classico-romantica”, priva della parte di Euforione. Sebbene l’intento dell’autore fosse quello di avvicinare il pubblico dell’epoca al capolavoro goethiano, la messinscena fu un fiasco (ci furono solo tre rappresentazioni). Va tuttavia riconosciuto all’autore il merito di aver dimostrato, tramite la sua rielaborazione, la possibilità di una resa teatrale della seconda parte del Faust di Goethe, sia pure in modo parziale e frammentario.

Bibliografia

- BÖRNE Ludwig (1868), «Das Trauerspiel in Tirol», in BÖRNE Ludwig, *Gesammelte Schriften*, Wien, Tendler & Comp., pp. 120-139.
- DOBERT Eitel Wolf (1968), *Karl Gutzkow und seine Zeit*, Bern und München, Francke.
- GOETHE Johann Wolfgang (1998), «Wilhelm Meisters Lehrjahre» [1795-1796], in GOETHE Johann Wolfgang, *Goethes Werke, Jubiläumsausgabe* Bd. 4, VOßKAMP Wilhelm, WIETHÖLTER Waltraud, BRECHT Christoph (eds.), Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, pp. 103-629.
- GOETHE Johann Wolfgang (2006), *Wilhelm Meister. Gli anni dell’apprendistato* [1795-1796], Milano, Adelphi.
- GOETHE Johann Wolfgang (2017a), *Faust. Texte* [1790-1832], SCHÖNE Albrecht (ed.), Berlin, Deutscher Klassiker Verlag.
- GOETHE Johann Wolfgang (2017b), *Faust. Kommentare*, SCHÖNE Albrecht (ed.), Berlin, Deutscher Klassiker Verlag.
- GRABBE Christian Dietrich (1960), *Don Juan und Faust* [1829], in *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*, Hrsg. Akademie der Wissenschaften in Göttingen, BERGMANN Alfred (ed.), Emsdetten, Lechte, Bd. 1, pp. 415-443.
- GRABBE Christian Dietrich (1968), *Don Giovanni e Faust* [1829], POCAR Ervino (ed.), Milano, Rizzoli.
- GRESPI Barbara, VIOLI Alessandra (eds.) (2019), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne editrice.
- GUTZKOW Karl (2009), *Dramatische Werke. Marino Falieri. Hamlet in Wittenberg. Nero. König Saul*, in FRIEDRICH Anne, SCHÜTZ Susanne (eds.), *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*, Bd. 1, Münster, Oktober Verlag.

- HEINE Heinrich (1979), *Die romantische Schule* [1836], in WINDFUHR Manfred (ed.), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*, Hamburg, Hoffmann & Campe, Bd. 8/1, pp. 121-249.
- HEINE Heinrich (1979), *La scuola romantica*, in CHIARINI Paolo (ed.), *La Germania*, Roma, Bulzoni, pp. 1-168.
- HUTCHEON Linda (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen.
- MAHL Bernd (1999), *Goethes Faust auf der Bühne (1806-1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext*, Stuttgart und Weimar, Metzler.
- MAROLA Francesco (2023), *La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni, Amleto e Don Cisciotte nella ricezione romantica*, Modena, Mucchi.
- MILNER Max (1989), *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica* [1982], GUGLIELMI Giuseppe (trad.), Bologna, il Mulino.
- PUGLIA Ezio, FUSILLO Massimo, LAZZARIN Stefano, MANGINI Angelo (eds.) (2018), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino.
- RISPOLI Marco (2024), «Danzare la tradizione. Heinrich Heine e il Doktor Faust», in ROSSI Francesco, ZENOBI Luca (eds.), «*Lasst den Gesang erschallen!*» *Dissonanze e trasfigurazioni nella letteratura e nella cultura tedesca. Scritti per Giovanna Cermelli*, Modena, Mucchi, pp. 23-34.
- ROSSI Francesco (2022), «Iperrealità e simulacri nel Faust di Goethe», *Between*, n. XII/24, GHEZZANI Alessandra, GIOVANNELLI Laura, ROSSI Francesco, SAVETTIERI Cristina (eds.), *Entering the Simulacra World*, pp. 441-459.
- SCHILLER Friedrich (2002) *Intrigo e amore* [1783], BUSI Aldo (ed.), Milano, Rizzoli.
- SPIES Johann (2000), *Storia del dottor Faust* [1587], D'AGOSTINI Maria Enrica (ed.), Milano, Garzanti.
- STIRK Samuel Dickinson (1937), «Note on Gerhart Hauptmann's "Hamlet in Wittenberg"», *The Modern Language Review*, vol. 32/4, pp. 595-597.
- TIECK Ludwig (1826), *Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten*, in TIECK Ludwig, *Dramaturgische Blätter*, Breslau, Max, pp. 58-123.

Come citare questo articolo:

Rossi Francesco, “Intertesti faustiani: *Hamlet in Wittenberg* di Karl Gutzkow”, *InterArtes* [online], n. 7, “Faust, mito della modernità” (Brignoli Laura, La Manna Federica, Zangrandi Silvia T. eds.), dicembre 2025, pp. 43-58, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/5f7b9182-c318-4ae6-b5da-54e282cd63ad/03_Rossi.pdf?MOD=AJPERES>.