

# Boccaccio in Germania tra fine Settecento e inizio Ottocento

di *Martina Albertini e Johannes Bartuschat*<sup>1</sup>

## Abstract

The article examines the rediscovery of Boccaccio over the decade 1795-1805, which lays the groundwork for modern criticism on the Italian author. Friedrich and August Wilhelm Schlegel, the two most influential Romantic critics, wrote fundamental and groundbreaking essays on Boccaccio, celebrating his works, according to the principles of Romantic aesthetics, as an accomplished expression of literary subjectivity. They reappraise the novella as a specific narrative form, which is not only devoted to comic and licentious themes, but elaborates a complex vision of human passions and observes the reality of contemporary society. In the same years, Goethe introduces the novella into German literature with his *Conversations of German Refugees*, a collection of novellas within a frame story, which is inspired by Boccaccio, thus establishing the *Decameron* as a model for the modern novella.

## I

La presente nota intende illustrare alcuni aspetti della ricezione di Boccaccio in Germania intorno al 1800. Nei vivacissimi dibattiti filosofici ed estetici dell'epoca, la critica e la storiografia letteraria giocano, accanto alla creazione letteraria, l'estetica e la filosofia, un ruolo centrale. La riscoperta, la lettura e l'interpretazione dei classici delle altre letterature europee, da Dante a Shakespeare, da Tasso a Cervantes, è d'importanza centrale per la cultura del tempo.

In questo contesto, il romanticismo tedesco segna l'inizio di un capitolo assai rilevante della fortuna europea delle Tre Corone<sup>2</sup>: la loro ricezione europea e, nel nostro caso, tedesca possiede caratteristiche proprie e diverse rispetto a quella italiana. Mentre in Italia le Tre Corone sono da sempre, per ragioni storiche, il nucleo di un canone nazionale, nella formazione del quale la questione della lingua ricopre un peso notevole, in Germania si tratta piuttosto di integrare i poeti italiani in un nuovo canone europeo che si sta formando. Anche Boccaccio è quindi letto alla luce delle questioni estetiche dibattute all'epoca: viene così inaugurata una nuova fase della sua fortuna, che ha grande risonanza in seguito anche presso gli interpreti italiani, gettando le basi della moderna critica.



Dopo una prima, fervente ricezione del *Decameron* nel Rinascimento tedesco intorno al 1500 – che produce sia traduzioni dell'intera raccolta e di singole novelle che una narrativa breve in tedesco ispirata all'opera boccacciana<sup>3</sup> – bisogna aspettare la seconda metà del Settecento per assistere al manifestarsi di una nuova ondata d'interesse per Boccaccio in Germania. A partire dagli anni Sessanta si registrano infatti da una parte un incremento delle traduzioni del *Decameron*<sup>4</sup> – tra cui spicca quella, notevole per la sua qualità, di Gottlieb August Meissner, pubblicata nel 1782-84 –, dall'altra la comparsa, all'interno delle prime storie della letteratura italiana pubblicate in Germania, di scritti dedicati al Certaldese<sup>5</sup>.

Accanto all'interesse erudito per la figura di Boccaccio si assiste a partire dagli anni Novanta del Settecento al fenomeno della sua ricezione da parte di critici, filosofi e poeti che lo leggono sulla scorta dei recenti dibattiti sull'opera.

I documenti che esamineremo si collocano essenzialmente nell'arco di un solo decennio, tra il 1795 e il 1805, e sono testimoni di un momento di grande fervore critico, in cui la lettura del Boccaccio e l'interesse per il genere della novella si sovrappongono e si rafforzano in maniera reciproca. Ci soffermeremo in particolare, vista la sua straordinaria rilevanza critica, sul saggio che Friedrich Schlegel consacra a Boccaccio e, in maniera più sintetica, sui contributi critici di August Wilhelm Schlegel e sulla produzione novellistica degli stessi anni che riprende in vario modo il *Decameron*.

## II

Nel 1801 i fratelli Schlegel pubblicano a Königsberg, presso l'editore Nicolovius, un volume di contributi critici intitolato *Charakteristiken und Kritiken*. Il progetto nasce come risposta all'esigenza di Friedrich Schlegel di raccogliere in un unico luogo parte della sua produzione saggistica, sino ad allora affidata in maniera assai dispersiva a numerose riviste<sup>6</sup>. Accanto ai famosi testi dedicati da Friedrich Schlegel a Jacobi, Forster, Lessing e al *Wilhelm Meister* – in cui la critica riconosce le quattro *Charakteristiken* per eccellenza – trova posto un corposo contributo sulla produzione letteraria del Boccaccio, la *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (“Notizia sulle opere poetiche di Giovanni Boccaccio”). Schlegel concepisce il saggio nel periodo immediatamente successivo al suo ritorno a Jena nel 1799, contraddistinto dallo studio sempre più approfondito e appassionato della letteratura italiana medievale. Nel settembre del 1800 si dedica alla lettura delle opere del Boccaccio, dalla quale scaturiscono le considerazioni che confluiranno, tra il novembre dello stesso anno e il maggio del 1801, nella *Nachricht*<sup>7</sup>.

La lettura e l'interpretazione che la *Nachricht* propone dell'operato letterario del Boccaccio spiccano nel panorama della critica letteraria coeva grazie al loro carattere di estrema novità e possono considerarsi un incunabulo della moderna critica boccacciana. È opportuno mettere in rilievo, in via preliminare, i presupposti teorici dell'esercizio esegetico schlegeliano e soffermarsi sulle riflessioni che hanno portato all'ideazione del volume delle *Charakteristiken*.



In Schlegel l'esercizio filologico si lega a una riflessione sulla trasmissione, in ottica divulgativa e pedagogica, dei risultati grazie a esso ottenuti<sup>8</sup>. Proprio la necessità di una comunicazione efficace delle proprie idee lo spinge a ideare una nuova modalità di trattazione critica, in cui al puntiglio della prassi filologica e dell'esercizio ermeneutico fanno da contrappunto considerazioni più vivaci ed espressive, a carattere storico-letterario, filosofico ed estetico: questo particolare procedimento di redazione di contributi critici, definibile quasi in termini di genere, è chiamato dai fratelli Schlegel *Charakteristik*<sup>9</sup>. La sua originalità emerge già sul piano formale: la *Charakteristik* si presenta come un saggio in cui a formulazioni e definizioni astratte si mescolano passaggi a carattere lirico ed espressivo. È proprio in questi termini che Wellek definisce le peculiarità del genere della *Charakteristik*, la cui creazione egli associa in maniera diretta a Friedrich Schlegel:

“Charakteristik” è il saggio critico su un singolo autore o libro in cui Schlegel usa un vocabolario critico che unisce definizioni o approssimazioni astratte a passi impressionistici e persino lirici. [...] A quel tempo le evocazioni di Schlegel debbono esser parse al lettore qualcosa di nuovo e benvenuto, di fronte al formalismo dei trattati di estetica o allo stile arido e informativo della recensione tradizionale<sup>10</sup>.

Grazie all'invenzione di questo genere misto Schlegel riesce a unire esercizio letterario, filosofico ed estetico, ponendo in simbiosi discipline diverse tra loro e soddisfacendo il proprio bisogno di chiarezza didattica<sup>11</sup>.

La *Charakteristik* è anche una reazione concreta ai metodi della critica letteraria coeva, che preferisce un approccio più formale, conciso e classificatorio, di stampo classicistico<sup>12</sup>. A questo proposito Schlegel non lesina giudizi negativi. Si consideri questo passaggio contenuto nella *Charakteristik* su Lessing:

Un tentativo di caratterizzare lo spirito di Lessing nella sua interezza non deve essere considerato superfluo. [...] Ancora meno naturalmente si parla del carattere di Lessing se si considerano la generale penuria di sensibilità per la moralità e la grandezza morale, lo spregio modaiolo dell'estetica, che non fa alcuna distinzione, contro tutto ciò che vuole chiamarsi morale o lo è davvero, la debolezza malaticcia, l'arbitrarietà ostinata, la meschinità opprimente e la conseguente insensatezza della morale convenzionale e veramente dominante nella società da una parte, e l'ottusità di pedanti intransigenti, astratti e letterali dall'altra; ancora meno si parla dei suoi dignitosi, virili principi, del grande e libero stile della sua vita, ciò che forse potrebbe essere la migliore lezione pratica per definire il dotto [...]<sup>13</sup>.

I procedimenti della critica sono considerati insoddisfacenti perché, a causa della loro limitatezza intellettuale, non rendono conto della complessità del carattere di Lessing e tantomeno ne considerano lo spirito nella sua interezza. Ciò è invece proprio quanto Schlegel intende indagare, poiché permetterebbe, nella sua opinione, di definire al meglio l'operato di Lessing.

Compaiono in questo passaggio ulteriori elementi che permettono di chiarire l'innovativa impostazione dell'approccio critico schlegeliano. La *Charakteristik* non rap-



presenta una nuova modalità di fare critica solo dal punto di vista della forma, bensì anche dal punto di vista dell'oggetto, dei metodi e dei fini dell'indagine. Come si evince dal nome che le è stato imposto, essa vuole "caratterizzare" un autore o un testo identificandone i tratti distintivi, facendo leva su strumenti filosofici e critico-letterari. Tale esercizio deve consentire al critico di mettere in evidenza l'unità organica dell'opera d'arte e la sua individualità originale, nonché di ricostruire lo sviluppo di un autore come un tutto coerente<sup>14</sup>.

Per raggiungere questi obiettivi, il critico deve considerare l'operato di un autore nella sua interezza, senza fermarsi alle sue singole manifestazioni, pur indagando le proprietà più caratteristiche di ogni singola parte di questo tutto organico: il prodotto della sua analisi, il saggio critico, deve rendere conto di questa complessità esponendola in modo perspicuo e riassuntivo. La *Charakteristik* individua le caratteristiche precipue di autori e testi per ricostruire l'organicità dell'esperienza artistico-letteraria e la sua forte individualità<sup>15</sup>.

L'originalità della lettura boccacciana dello Schlegel emerge già dal titolo del contributo: il termine *Nachricht* ("notizia") rimanda alla novità sia dei contenuti che dell'impostazione critica del testo. Schlegel affronta l'opera di Boccaccio alla luce dei principi teorici evidenziati procedendo a una lettura attenta di tutte le opere boccacciane, che presenta in questi termini:

Se si legge con attenzione il *Decameron*, vi si scorge non soltanto un talento veramente evidente, una mano esperta e sicura nel dettaglio, ma si percepisce anche un'intenzionalità nella formazione e nella disposizione del tutto; un ideale dell'opera pensato con chiarezza, concepito con la ragione ed eseguito intelligentemente. Laddove questa ragione si mostra unita con la forza dell'istinto che domina su ciò che è meccanico, che già presa da sola è chiamata, ma a torto, genio, là e solo là può manifestarsi quel fenomeno che chiamiamo arte, e che veneriamo come una creatura straniera discesa dalle regioni più alte.

L'arte crea, ma viene anche creata; non solo ciò che è creato, ma anche chi crea è egli stesso un tutto organico, e così certamente anche se è solo un artista, e ogni artista ha la propria storia: comprenderla, spiegarla e rappresentarla è il compito più eccellente di quella scienza che ha nome di critica e che finora è stata più ricercata che impiegata. A ragione ci interessa la formazione di ciò che è creato. [...] Questo compito può parere così limitato a qualcuno che crede di dover vedere ciò che è grande solo in grandi masse; sappiamo di fare qualcosa che non è né irrilevante né indegna da farsi se caratterizziamo con grande cura il tratto peculiare («das Eigentümliche») di uno spirito originale, se replichiamo la sua vita, per così dire, nella fantasia, e se prendiamo parte a tutti gli ampliamenti e a tutte le limitazioni del suo essere. Non nasconderemo ai nostri occhi i suoi tentativi falliti; essi ci risultano preziosi in quanto necessari stadi di avvicinamento all'unico tentativo riuscito [...]. Il genio di un poeta può spesso essere autentificato e rappresentato attraverso le sue tendenze sbagliate altrettanto bene e meglio ancora che attraverso i suoi lavori più riusciti. [...] Devo [...] di necessità limitarmi a ciò che [di Boccaccio] in ogni caso mi è più vicino e mi risulta più interessante; il carattere stesso delle sue opere.

Poiché non ce ne sono poche, e alcune tra loro sono [...] abbastanza rare, ho creduto che non sarebbe stato sgradito agli amici della poesia, giacché le ho lette tutte almeno una volta – e le più importanti più volte – integralmente e scrupolosamente, per curiosità o per brama di sapere, che



io dessi conto di ciò che ho trovato, così da rendere il raccolto del tempo speso di pubblica utilità, nella misura in cui ciò si lasci fare<sup>16</sup>.

Sin dalle prime battute Schlegel imposta i termini della sua analisi, insistendo sulla scrupolosa ricerca del tratto più caratterizzante dello spirito di Boccaccio, sul suo compito di critico di ricostruire l'esperienza letteraria dell'autore quale tutto organico nonché sul suo sforzo di sintetizzare per il lettore i risultati della sua lettura. Un altro elemento importante è l'intenzione di studiare l'insieme delle opere minori come tessere necessarie di una progressione graduale verso la stesura del *Decameron*, l'opera più compiuta, e quindi come indici tangibili dell'organicità dell'opera. In linea con questo proposito Schlegel ci fornisce indicazioni sul corpus di testi sul quale s'impenna la sua lettura: a eccezione del solo *Teseida*, di cui possiede la versione compendiarica in prosa del Granucci, egli si è procurato tutte le opere di Boccaccio conosciute dal Manni, pur ammettendo che esiste la possibilità che altri testi, a lui non noti, si trovino nelle biblioteche italiane<sup>17</sup>.

Schlegel legge tutti i testi dell'autore del *Decameron* senza preconcetti d'ordine moralistico in un'epoca in cui questi ne avevano invece ostacolato l'apprezzamento. Messi da parte l'effetto degli influssi controriformistici, i parametri austeri di giudizio, le categorizzazioni ormai fossilizzate che vedevano nel Certaldese il caposaldo della prosa italiana, Schlegel rivendica, grazie all'impostazione estetico-critica della sua analisi, l'autonomia dell'arte boccacciana e della sua valutazione da considerazioni di ordine esclusivamente morale<sup>18</sup>. Rilevante a questo proposito è l'accusa mossa ai critici coevi di esercitare la loro autorità «senza spirito storico», condannando e graziando in maniera arbitraria delle opere a scapito di altre e ripetendo in maniera invariata giudizi ormai superati<sup>19</sup>. Boccaccio è vittima a sua volta di uno di questi pareri inappellabili: essendo un prosatore molto versato non possederebbe alcun talento per la poesia. Attraverso la lettura dei testi minori Schlegel intende confutare quest'affermazione<sup>20</sup>.

Procede pertanto a riassumere in maniera sistematica l'«Eigentümliche», le caratteristiche delle opere boccacciane<sup>21</sup>. Il *Filostrato* si distingue per una «certa delicata sciocchezza» e una «sommessa ma assai insistita ambiguità», che permettono a Boccaccio di costruire una storia in cui non accade nulla che sia degno di nota e di inventare discorsi pomposi e ornati che in realtà non sono portatori di profondo significato. Si crea dunque un gioco «graziosamente grottesco» che diverte il lettore. Dal punto di vista stilistico la lingua e la costruzione versificatoria del *Filostrato* si distinguono per le loro leggerezza, chiarezza e scorrevolezza, il che porta Schlegel a ridimensionare l'affermazione che vuole Boccaccio un poeta mediocre<sup>22</sup>.

Il *Teseida* colpisce per la sua «ingenuità» e la sua «semplicità quasi colossale», mentre il *Filocolo* consiste, in breve, nel «tentativo di innalzare il romanzo e la prosa all'eccellenza del poema eroico»<sup>23</sup>. Del *Ninfaletto d'Ameto* Schlegel rileva non solo come Boccaccio si sia superato nelle descrizioni dell'aspetto e delle vesti delle sette ninfe, illustrando nei dettagli il loro significato allegorico, e nella qualità della prosa, talmente alta da poter rivaleggiare talvolta con quella decameroniana, ma anche come abbia dedicato un'attenzione particolare a individuare i natali delle donne, adottando un modo di narrare e una lingua propri della «storia più degna»<sup>24</sup>.



L'*Amorosa visione* è l'unica opera del Boccaccio che Schlegel ha dovuto sforzarsi di leggere fino alla fine, poiché essa risente negativamente dell'influsso dantesco che, lungi dall'essere fecondo, si rivela un corpo «estraneo» nell'arte boccacciana<sup>25</sup>. Affrontando i prodotti dell'età matura, che presuppongono la stesura del *Decameron*, egli osserva come il *Ninfale fiesolano* – che considera erroneamente successivo al *Decameron* –<sup>26</sup> sia il tentativo, da parte di Boccaccio, di sviluppare quella che era una singola novella per renderla un'opera autonoma, adottando uno stile poetico e l'usuale «costume mitico»<sup>27</sup>. Tratto fondamentale del poemetto eziologico è il dimostrare che la novella è in grado di suscitare interesse nel lettore anche se presa singolarmente e per se stessa<sup>28</sup>.

Il *Corbaccio* si caratterizza per lo «stile eccellente» e l'«invenzione arguta» che ne è alla base: la sua popolarità è forse dovuta al fatto che l'opera può essere ascritta al genere della satira misogina<sup>29</sup>. I tratti precipui del *Trattatello in laude di Dante* consistono invece nell'offrire interessanti notizie biografiche sul sommo poeta e nell'uso di una «eloquenza mascolina». Il testo, ci informa Schlegel, non è da intendersi come una *Charakteristik*, bensì come un'apologia rivolta ai fiorentini: la sua efficacia è provata dall'invito, fatto dalla repubblica fiorentina a Boccaccio, di tenere un ciclo di lezioni sulla *Commedia*<sup>30</sup>.

In questa panoramica Schlegel segnala gli elementi dei testi minori che preannunciano i sommi risultati del *Decameron*, ricostruendo i legami organici che intercorrono tra le singole opere e la progressione verso il capolavoro. Insiste sul fatto che l'episodio delle *questions d'amour* contenuto nel *Filocolo* altro non fa che proporre *in nuce* la struttura narrativa che sarà portante nel *Decameron*, passando per la mediazione del *Ninfale d'Ameto*, dove l'episodio assurge a materia principale della narrazione<sup>31</sup>. Accingendosi a commentare il *Decameron*, al termine del saggio, il critico osserva che fornire una descrizione dell'opera sarebbe ridondante, giacché le considerazioni formulate sui testi minori chiariscono i passaggi che hanno portato alla «formazione graduale di questa caratteristica forma [narrativa] preferita da Boccaccio», di questo impianto geometrico in cui le novelle, una «ghirlanda di storie soavi», s'intessono con le vicende della brigata<sup>32</sup>.

L'opera che però cattura maggiormente l'attenzione di Schlegel è l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, descritta come lo «splendido monumento» composto da Boccaccio «all'apogeo della sua forza spirituale» in lode dell'amata<sup>33</sup>. È nella sua lucida analisi dell'*Elegia* che il critico apporta uno dei suoi contributi più notevoli e influenti allo studio di Boccaccio, anticipando le considerazioni dei maggiori esponenti della critica moderna<sup>34</sup>. Schlegel insiste anzitutto sull'eccellenza stilistica dell'opera: grazie alla complessità e alla superba qualità della prosa l'*Elegia* supera di netto non solo il *Decameron*, ma anche le opere di un grande prosatore come Cervantes<sup>35</sup>. La caratteristica che vuole mettere in evidenza è però un'altra. Nella *Fiammetta*, scrive, «non c'è una storia esteriore, e nemmeno un tratto caratteristico o dell'individualità, qualcosa di personale; tutto è preso in grande e in senso generale, è soltanto amore, niente altro che amore. Tutto è pervaso dallo struggimento amoroso, dal lamento e da un ardore celato nel profondo»<sup>36</sup>. Schlegel coglie dunque la natura del tutto letteraria dei contenuti pur «soggettiv[i]» della *Fiammetta*: concepisce una soggettività dell'opera che è una costruzione indiretta, di forme letterarie, che esprime in maniera pura e assolu-



ta un concetto, quello d'amore, intorno al quale ruota tutta l'esperienza artistica di Boccaccio. Tale soggettività non è perciò intesa come fenomeno ingenuamente autobiografico, dove l'autore traspone gli eventi della sua vita sotto alter ego narrativi.

È proprio questa concezione di soggettività letteraria l'idea davvero innovativa di Schlegel: basti sottolineare che la sua penetrante lettura anticipa di quasi un secolo e mezzo le considerazioni della critica moderna, su tutte quelle di Billanovich e Branca, che andranno a smantellare il presunto autobiografismo delle opere minori boccacciane<sup>37</sup>.

Schlegel rende la manifestazione indiretta del soggettivo il perno della sua lettura critica, poiché vi identifica la tendenza fondamentale di Boccaccio. Essa diviene il discrimine empirico che gli permette di formare un'opposizione tra autori che tendono alla rappresentazione oggettiva e autori che tendono a quella soggettiva, con cui imposta una sorta di nuova storia letteraria italiana: gli autori rilevanti diventano Ariosto, che si distingue per la sua assoluta tendenza all'oggettività, Petrarca, che riesce a rappresentare con mirabile oggettività contenuti del tutto soggettivi, e Boccaccio, maestro della soggettività.

Il concetto di rappresentazione mediata del soggettivo è infine alla base della teoria schlegeliana della novella, contenuta nell'ultima parte della *Nachricht*, che dà avvio alla riflessione teorica sul genere novellistico, divenendo uno dei testi fondanti non solo della letteratura romantica, ma anche della germanistica moderna. Schlegel postula che la tendenza fondamentale dell'arte di Boccaccio, che unisce tutte le sue opere – ovvero la capacità di «presentare il soggettivo con profonde verità e intima intensità» – deve essere ritrovabile anche nella novella, imponendosi così come punto di partenza imprescindibile per definire il genere novellistico<sup>38</sup>.

Per Schlegel la novella è infatti «assai adatta a rappresentare in via indiretta, in un certo qual modo simbolica, una disposizione di spirito e un'opinione soggettive, e precisamente le più profonde e inconsuete tra loro»<sup>39</sup>. In questo egli vede la peculiarità del genere novella: gliene fornisce la prova la sua presenza presso grandi novellieri come Cervantes, in cui la «rappresentazione indiretta del soggettivo» riesce spesso a trasmettere il «sentire di un autore, ovvero la più intima profondità della sua particolarità più propria» in maniera molto più evidente e memorabile di una manifestazione immediatamente soggettiva come quella lirica<sup>40</sup>.

Questa peculiarità della novella è deducibile anche dal suo originario carattere di «aneddoto», ossia di «storia ancora sconosciuta, raccontata come la si racconterebbe in compagnia, una storia che in sé e per se stessa deve poter interessare già presa singolarmente»<sup>41</sup>. Come per l'aneddoto, l'interesse suscitato dalla novella deve dipendere dalla natura accattivante dei suoi contenuti ed è pertanto svincolato dal contesto storico-culturale in cui essa è stata creata, la cui conoscenza da parte del lettore non è né presupposta né necessaria. Perché ciò sia possibile l'«arte del narrare» deve elevarsi: il narratore deve essere in grado di intrattenere, attraverso la qualità della sua prosa, anche con contenuti di per sé poco interessanti. Questa è per Schlegel l'essenza del genere novellistico, di cui



Boccaccio è «padre e maestro»: l'abilità di riferire in maniera avvincente qualsiasi storia, anche «nota», e renderla nuova e originale<sup>42</sup>.

### III

Il fratello di Friedrich, August Wilhelm Schlegel, affronta a sua volta lo studio di Boccaccio nelle sue *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (“Lezioni sulle belle lettere e arti”), tenute a Berlino tra il 1801 e il 1804<sup>43</sup>. All'interno di una vasta panoramica sulla letteratura italiana del Medioevo Schlegel gli concede – dopo un'articolata e lunga trattazione su Dante e Petrarca – uno spazio più ridotto, senza riservargli un capitolo specifico: lo affronta all'interno di un discorso più ampio sul genere della novella. Questo approccio è sicuramente rivelatore di alcune riserve nei confronti del Certaldese, che per essere oggetto di trattazione necessita di una “difesa” realizzata attraverso la teorizzazione del genere novellistico. La descrizione della novella che Schlegel abbozza è però sviluppata a partire dalla lettura del *Decameron*, poiché aderisce perfettamente ai tratti più significativi della raccolta boccacciana.

Egli adotta solo in parte la prospettiva del fratello e, in particolare, non si sofferma sulla categoria della soggettività letteraria. Al centro delle sue pagine si trova piuttosto un'indagine dello statuto della novella come testo “storico”. Schlegel esordisce con la constatazione che la poesia moderna, dal Medioevo in poi, è una forma di storia: anche la novella, di conseguenza, è un genere storico. Laddove però la grande poesia di un Dante o di un Camões restituisce la storia nelle sue linee più generali e illustra così il progresso del genere umano, la novella riguarda la storia quotidiana. Secondo la formulazione schlegeliana la novella ha come oggetto «ciò che non trova posto nella storia, ma che è comunque d'interesse generale»<sup>44</sup>.

È proprio questa parentela con la storia che spiega perché August Wilhelm afferma che la novella è il «racconto di eventi che hanno realmente avuto luogo». Anche se non approfondisce ulteriormente questa nozione, si può supporre che con essa Schlegel voglia implicare non tanto che la novella è da intendersi come portatrice di effettiva autenticità storica, quanto piuttosto come una particolare tecnica letteraria, che si costruisce a partire da un evento «singolare e unico, ma che possiede una certa portata universale»<sup>45</sup>.

L'intima ragione, il nucleo della teoria di Schlegel, è da identificarsi con il tentativo di nobilitare la novella. Così facendo egli si contrappone a un filone della ricezione boccacciana legato soprattutto al nome di La Fontaine: attraverso i *contes* dell'autore francese, in cui il processo di riscrittura decameroniana sfrutta esclusivamente la dimensione erotica del modello, Boccaccio si era guadagnato la fama di autore licenzioso, esperto del comico “basso”. Per riuscire a conferire dignità al genere della novella, Schlegel dedica uno spazio importante alla questione dei rapporti tra la novella e altri generi letterari. Egli vede nella novella un genere in prosa, e ne censura invece la versione in versi: la critica sembra voler colpire soprattutto e proprio La Fontaine, i cui *contes* sono compo-





sizioni in versi. Il critico tedesco valuta invece positivamente le *pièces* teatrali ricavate da novelle, citando l'esempio di Shakespeare.

La «drammatizzazione» è possibile perché novella e dramma si articolano entrambi intorno a un momento d'azione forte e decisivo. Mentre il romanzo è graduale e descrive le trasformazioni dei personaggi, la novella non può svilupparne la psicologia attraverso un'evoluzione lenta, ma s'incentra piuttosto su un evento cardinale, che deve possedere il carattere di una svolta drastica e produrre così interesse. Esso consiste nella fattispecie in un'infrazione all'ordine, inteso sia come sociale che ideologico: nelle parole di Schlegel, infatti, la novella affabula «eventi straordinari che sono accaduti per così dire alle spalle dell'ordine e degli istituti borghesi»<sup>46</sup>. A differenza della poesia epica del passato, che è di natura eroica e celebrativa, la novella è il genere della modernità, della società borghese, ritratta con ironia da una posizione marginale e con uno spirito libero.

August Wilhelm identifica come elementi tematici centrali del *Decameron* la fortuna, la beffa e l'eros. L'eros e la comicità, lungi dall'essere elementi triviali, contribuiscono pienamente al «ritratto della sua epoca» che Boccaccio, nell'opinione di Schlegel, abbozza nella sua raccolta di novelle. La stessa idea di innalzamento del comico è determinante anche per le osservazioni sulla cornice che chiudono la trattazione schlegeliana. La cornice è ritenuta di grande importanza, perché definisce in qualche modo il genere novellistico: la rappresentazione della brigata rivela infatti quello che la novella è di fatto in Boccaccio, una conversazione. Schlegel oppone i *trouvères*, autori dei *fabliaux*, «pagati per far ridere» il loro pubblico, a Boccaccio, che nella cornice mette in scena il pubblico novellistico «in un quadro dignitoso», raffigurando la brigata come una cerchia socievole ed elegante. Il divertimento procurato dal narrare diventa una conversazione, l'espressione di una socialità coltivata.

#### IV

Questa concezione della cornice è decisiva per quella che può essere definita la ricezione creativa di Boccaccio, ossia le imitazioni del *Decameron*. Essa precede in parte la riflessione teorica appena esposta: Goethe aveva infatti pubblicato nel 1795 la raccolta novellistica *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (“Conversazioni di emigrati tedeschi”), che è considerata l'atto di nascita della novella tedesca moderna e che ha esercitato un'influenza profonda e vasta su tutta la narrativa breve tedesca posteriore.

La ripresa del modello decameroniano non è esplicita, ma trasparente<sup>47</sup>. La “brigata” goethiana è costituita da persone che fuggono l'avanzata delle truppe francesi e che incarnano la nobiltà minacciata dalle conseguenze della rivoluzione francese. Non possiamo approfondire l'analisi dei sette racconti che compongono la raccolta; notiamo soltanto che Goethe non propone un vero concetto del genere «novella», poiché intitola l'ultimo racconto «Märchen» (“fiaba”), segnalando così che non intende ricondurre le diverse forme del racconto breve al solo genere della novella. Goethe manifesta piuttosto una curiosità per le possibilità aperte della narrazione breve.



È interessante invece soffermarsi brevemente sulla struttura del racconto-cornice e l'imitazione del modello decameroniano<sup>48</sup>. Risulta significativa la ripresa del motivo della minaccia esteriore: la guerra e la rivoluzione svolgono infatti in Goethe il ruolo che nel *Decameron* spetta alla peste, ossia l'evento scatenante che porta alla costituzione di una "società" di novellatori, basata sulla conversazione. Si noti d'altronde che il titolo della raccolta sottolinea l'idea che il racconto sia prima di tutto un atto di comunicazione sociale, per l'appunto accostabile alla conversazione.

Goethe disattende tuttavia in parte il modello decameroniano: nelle *Unterhaltungen* l'atto di raccontare permette solo parzialmente di mettere a distanza la minaccia esterna, cosa che invece accade nel *Decameron*. In Goethe la situazione politica crea tra i novellatori tensioni e contrasti, che non possono essere veramente arginati o superati dal novellare. I novellatori sono personaggi dotati di una precisa individualità caratteriale e sociale, laddove il Boccaccio presenta un gruppo socialmente e culturalmente omogeneo, i cui membri appartengono alla buona società; essi dispongono inoltre di una individualità solo abbozzata, che si traspare, ma che rimane confinata a una forma di idealità e di tipizzazione.

Goethe conserva l'idea centrale del *Decameron* che le novelle mirano a una riflessione morale in vista della ricostruzione di un ordine minacciato o frantumato, ma la sua concezione risulta più ambigua. La dimensione "utopica" del *Decameron* è sostituita da un ragionevole pragmatismo che coinvolge anche la concezione stessa del racconto. Per contrastare le accese discussioni sull'attualità con le quali si apre la cornice, viene proposto un «conversare istruttivo, utile e socievole» che deve far regnare la pace tra i presenti. Il raccontare è quindi una forma particolare del conversare, una sua forma più distanziata e coltivata, che esclude i contrasti e che insegna senza imporre una dottrina. Come in Schlegel – che si era senz'altro ricordato di queste pagine introduttive delle *Conversazioni* quando aveva concepito le sue lezioni su Boccaccio e la novella – il racconto s'opponesse alla «grande storia» e, in generale, a quello che è retto da leggi universali. Il racconto si interessa al privato e al singolare. Secondo le parole del «vecchio», uno dei personaggi che compongono la "brigata" goethiana:

Per la visione della grande storia mi mancano la forza e il coraggio, e i singoli eventi del mondo mi confondono le idee. Ma tra le numerose storie private, inventate o autentiche che siano, che si espongono a un pubblico o che si raccontano segretamente, ce ne sono alcune che hanno una attrattiva più pura e più bella del semplice stimolo della novità. Alcune che pretendono sempre di rallegrarci con una trovata spiritosa, altre che ci fanno scoprire in un colpo la natura umana e i suoi lati nascosti, altre ancora che ci divertono con stranezze melense<sup>49</sup>.

In concorrenza implicita con la forma moderna dell'aneddoto, la notizia di giornale che vale solo per la sua novità, la novella si propone come una riflessione sulla natura umana che non rifugge dal comico.

Goethe è all'origine della riproposta della novella decameroniana e della forma della cornice, ma nella sua produzione posteriore si allontana da questo modello, scrivendo da una parte un celebre racconto tardo, programmaticamente intitolato *Novelle* (1828),



privo di cornice e dotato di elementi fortemente allegorici, e dall'altra sperimentando in *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister* e nelle *Affinità elettive* una forma alternativa: la novella inserita nel romanzo. Questa era di grande attualità poiché molti romantici l'avevano esaltata attraverso l'elogio di Cervantes e dei «romanzi» cavallereschi di Boiardo e Ariosto come forma suprema della novella. L'idea che accomuna le due forme è che la novella tende a inserirsi in un quadro più ampio: la raccolta con cornice o il romanzo.

Nell'Ottocento tedesco prevarrà tuttavia la forma boccacciana della raccolta con cornice. Negli anni successivi alla pubblicazione delle *Conversazioni* goethiane la raccolta novellistica con un racconto cornice conosce un vasto successo in Germania e si trova alla base di opere assai differenti fra loro<sup>50</sup>. Si accentua una tendenza già presente in Goethe che – come abbiamo visto – raccoglie nelle sue *Conversazioni* sette racconti molto diversi fra di loro, privi quindi di un reale denominatore comune: gli autori non imitano l'architettura rigorosa del *Decameron*. Difatti le raccolte non contengono, o lo fanno solo in forma molto rudimentale, strutture di organizzazione interna come le giornate, la rotazione dei novellatori ecc., e la varietà tematica delle novelle non è sottoposta alla forza regolatrice della cornice. La cornice pertanto non serve a conferire una coesione alle novelle, ma vale per il suo significato proprio di raffigurazione del carattere sociale e orale della novella.

Due esempi possono illustrare le modalità della ripresa del modello della cornice del *Decameron*. Nell'*Hexameron von Rosenhain* di Christoph Martin Wieland (Götschen, Leipzig 1805) il modello decameroniano è presente sin dal titolo. Il riferimento a Boccaccio è tuttavia colorato da una forte distanza ironica. Il novellare viene definito «un'idea boccacciana», ma è motivato esclusivamente come passatempo: serve a cacciare la noia e non sembra possedere alcuna funzione terapeutica o morale. Wieland prende ulteriormente le distanze dal modello della cornice del *Decameron* quando dice di voler risparmiare al lettore la descrizione del luogo idillico in cui si svolge la cornice poiché risulterebbe scontata e stucchevole. Per quanto riguarda le tematiche, in una discussione preliminare i novellatori escludono da una parte le novelle sentimentali ed edificanti dalla finalità morale e popolate di personaggi ideali, e dall'altra tutti i racconti dal carattere meraviglioso o sovrannaturale. Ci possiamo vedere sia la critica di una funzionalizzazione morale della novella che la difesa del carattere “storico” della novella e del suo realismo. Questa scelta non sarà d'altronde condivisa dagli autori posteriori siccome il fantastico diventerà uno dei filoni principali della novellistica ottocentesca tedesca ed europea.

Qualche anno dopo, nel 1810, Achim von Arnim pubblica la sua raccolta *Wintergarten*<sup>51</sup> (“Giardino d'inverno”). In analogia con il *Decameron*, offre un rifugio e una protezione contro le forze distruttive, simboleggiate dall'inverno. L'evocazione di circostanze storiche concrete in Boccaccio e in Goethe è pertanto sostituita con un'allegoria della minaccia. Se il modello boccacciano è presente, Arnim non menziona il *Decameron* e gli preferisce un altro riferimento intertestuale: il *Livre du chevalier de la Tour Landry* (1373), conosciuto anche come *Livre pour l'enseignement de ses filles*, che era stato tradotto in tedesco da Marquart von Stein con il titolo di *Der Ritter vom Turn* (stampato a



Basilea nel 1493). Il testo francese, presentato subito all'inizio come modello da imitare, è in realtà una raccolta fortemente moralizzante di *exempla* destinati all'educazione di giovani ragazze. Si tratta da parte di Arnim di una riflessione profondamente ironica e ambigua sul valore morale del novellare, poiché una simile finalità moralizzante ed educativa è assente dalla sua raccolta. Vi prevale invece il piacere del racconto che non rifugge dalle tematiche amorose.

Arnim esclude dal campo tematico delle novelle il presente: «Una *sola* legge doveva essere osservata in questa cerchia, ma questa con rigore: di non parlare di nulla di specifico degli avvenimenti dell'epoca e raccogliere invece storie di altri paesi e di altre epoche, lette o recitate liberamente, che sarebbero state godute in comunità»<sup>52</sup>. L'insistenza sull'esclusione della realtà politica dell'epoca, agli antipodi di Goethe, è senz'altro da leggersi in modo antifrastico. Davanti all'impossibilità di affrontare direttamente il presente, la novella trova il suo valore nel fatto di costituire una cerchia, una società basata sul piacere condiviso, e nella possibilità di raccontare un'altra volta storie già raccontate, ossia di costruire un tesoro di racconti. Tale tesoro proviene dalle letterature e dalle epoche più svariate. La prima novella della raccolta ad esempio è una riscrittura della novella *De duobus amantibus* di Pio II mediata attraverso la traduzione tedesca che ne aveva dato l'umanista Niklas von Wyle<sup>53</sup>.

Riflettere sulla propria storia e creazione letteraria alla luce della storia delle altre letterature e, reciprocamente, conoscere e far rivivere quest'ultima attraverso l'arte del presente: ecco il senso profondo della riflessione romantica sulla novella. La novella romantica esibisce così la sua natura europea e la sua origine italiana.

## Note

1. Il saggio è il frutto di una stretta collaborazione tra i due autori, ma nello specifico le parti I, III e IV sono state redatte da J. Bartuschat, la parte II da M. Albertini. Tutte le traduzioni dal tedesco sono degli autori. Abbiamo per motivi di spazio dovuto rinunciare a riportare i brani nella versione originale tedesca, comunque reperibili per il lettore attraverso i rimandi bibliografici.

2. G. Pinna, *Medioevo romantico: il Trecento italiano nella poetologia della "Frühromantik"*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione germanica", 27, 2007, pp. 245-54.

3. L. Rubini Messerli, *Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.-17. Jahrhundert)*, Rodopi, Amsterdam 2012; U. Kocher, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer "novelle" im 15. und 16. Jahrhundert*, Rodopi, Amsterdam 2005.

4. L'elenco completo delle traduzioni integrali e parziali del *Decameron* in lingua tedesca si trova in F. H. Hausmann, V. Kapp, *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Niemeyer, Tübingen 1992-2004, 2 voll. Sulla fortuna di Boccaccio in Germania si veda ora pure il bel catalogo della mostra: A. Aurnhammer et al. (Hrsg.), *Boccaccio in Deutschland: Spuren seines Lebens und Werks 1313-2013*, Manutius-Verlag, Heidelberg 2013.

5. E. Arend, *Die deutsche und italienische Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts im Prisma der Rezeption Boccaccios*, in G. Cusatelli et al. (Hrsg.), *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1999, pp. 178-94. Arend fa notare che Johann Nicolaus Meinhard, autore del più significativo saggio di storia letteraria del Settecento, le *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter* del 1763, non menziona Boccaccio; l'omissione riflette un canone "lirico" ma palesa anche una reticenza nei confronti del Certaldese di cui ritroveremo tracce anche nei saggi che analizzeremo.

6. E. Behler et al. (Hrsg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, sez. I, vol. II, parte I, H. Eichner (Hrsg.), *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Schönningh, Paderborn 1967 (in seguito: *KFSA* 2), p. C; C. Busch, *Kontinuität der Form? Zum Verhältnis von Philologie, Charakteristik und Literaturgeschichte bei*





Friedrich Schlegel, in "Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft", 21, 2011, pp. 17-46, p. 19, n. 7; G. Vellucci, *Friedrich Schlegel interprete del Boccaccio*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. II: *Boccaccio e dintorni*, Olschki, Firenze 1983, pp. 297-317, p. 305.

7. F. Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, in *KFSA* 2, pp. 373-96.

8. Busch, *Kontinuität der Form?*, cit., p. 19.

9. Ivi, pp. 19-20; I. Nerling-Pietsch, *Herders literarische Denkmale. Formen der Charakteristik vor Friedrich Schlegel*, LIT Verlag, Münster 1997, pp. 8-9.

10. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, il Mulino, Bologna 1971<sup>2</sup> (1961), 4 voll., vol. II: *L'età romantica*, pp. 40-1. Si veda anche: G. Oesterle, "Kunstwerk der Kritik" oder "Vorübung zur Geschichtsschreibung"? *Formen und Funktionswandel der Charakteristik in der Romantik und Vormärz*, in W. Barner (Hrsg.), *Literaturkritik. Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989*, Metzler, Stuttgart 1990, pp. 64-86, p. 66.

11. Ivi, pp. 67 e ss.; p. 74.

12. Si veda anche: Nerling-Pietsch, *Herders literarische Denkmale*, cit., pp. 1 e ss.; p. 9; Wellek, *Storia della critica moderna*, cit., pp. 40-1.

13. F. Schlegel, *Über Lessing*, in *KFSA* 2, pp. 100-25, pp. 101-5.

14. Busch, *Kontinuität der Form?*, cit., pp. 19, 22; Oesterle, "Kunstwerk der Kritik", cit., p. 67. I principi teorici alla base dell'approccio critico schlegeliano trovano la loro origine nell'«impianto unitario e genetico della concezione romantica del reale». Essa presuppone che l'individuo e le sue opere, i suoi prodotti spirituali, possiedano ciascuno un carattere individuale: sommando queste diverse componenti si ottiene un tutto organico, di cui l'individuo è il centro. La corretta comprensione dell'individuo si ha unicamente identificando le proprietà peculiari di questo centro e ricostruendo i rapporti e le strutture che collegano i prodotti spirituali, mostrando la compattezza organica creata da questi elementi (Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., pp. 297-301).

15. Oesterle, "Kunstwerk der Kritik", cit., pp. 67-8.

16. Schlegel, *Nachricht*, cit., pp. 373-4.

17. Ivi, p. 374; Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., p. 306.

18. Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., p. 306, n. 18, rimanda al frammento n. 33 delle *Ideen*, in cui Schlegel sintetizza la sua riflessione sulla relazione tra arte e moralità: la moralità di un testo non dipende dai suoi contenuti né dal rapporto tra autore e lettore, bensì dallo «spirito della trattazione», che, per essere considerato degno, deve possedere solo la «pienezza dell'umanità» (F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introd. e vers. di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1937, p. 137).

19. Schlegel, *Nachricht*, cit., p. 375.

20. *Ibid.* Si veda anche: Id., *Frammenti critici*, cit., pp. 216-7.

21. Al riassunto dei tratti salienti delle opere minori è premesso un ritratto del Boccaccio: oltre a nozioni biografiche più tradizionali Schlegel registra l'elemento peculiare della natura del Certaldese, che identifica nel suo «vivere solo per amore» (Id., *Nachricht*, cit., p. 376). L'osservazione non è banale, poiché inquadra sin da subito uno dei motivi fondamentali dell'opera del Boccaccio, quello dell'amore, anticipando le riflessioni della critica novecentesca (Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., p. 316 e n. 40).

22. Schlegel, *Nachricht*, cit., pp. 377-8.

23. Ivi, pp. 379-80.

24. Ivi, pp. 383-4.

25. Ivi, p. 385.

26. Schlegel ricostruisce la cronologia delle opere boccacciane a partire da riferimenti storici intratestuali, relazioni intertestuali ed elementi di stile (ivi, pp. 376-7), rifacendosi inoltre alle conoscenze a disposizione ai suoi tempi (Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., p. 307, n. 19).

27. Schlegel, *Nachricht*, cit., p. 386.

28. *Ibid.*

29. Ivi, pp. 386-7.

30. Ivi, p. 387.

31. Ivi, pp. 382-3.

32. Ivi, p. 390.

33. Ivi, p. 388.

34. L'entusiasmo di Schlegel per la *Fiammetta* produce in Germania un interesse straordinario: Sophie Mereau (conosciuta anche come Sophie Brentano, poiché sposò in seconde nozze il poeta Clemens Brentano) ne pubblica una traduzione nel 1806; cfr. L. Rubini Messerli, *La prima traduzione tedesca (fine 1500) dell'"Elegia di Madonna Fiammetta" e un confronto con la versione di Sophie Brentano (1806)*, in G. Anselmi et al.





(a cura di), *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 381-402, pp. 394-5, e B. Hannemann, *Weltliteratur für Bürgertöchter. Die Übersetzerin Sophie Mereau-Brentano*, Wallstein, Göttingen 2005, pp. 229-30.

35. Schlegel, *Nachricht*, cit., p. 389.

36. Ivi, pp. 388-9.

37. Si vedano i fondamentali contributi di G. Billanovich, *Fiammetta*, in Id., *Restauri boccacceschi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947, pp. 79-101, e V. Branca, *Schemi letterari e schemi autobiografici*, in Id., *Boccaccio medievale*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 235-300.

38. Schlegel, *Nachricht*, cit., pp. 390-3.

39. Ivi, p. 393.

40. Ivi, pp. 393-4. L'opposizione tra i concetti di oggettivo e soggettivo, intesi come qualità della rappresentazione letteraria, permette a Schlegel di elaborare una nuova teoria dei generi letterari: la lirica si configura ad esempio come un genere che rappresenta il "sentire di un autore" in modo esclusivamente soggettivo, il dramma come un genere oggettivo ecc. L'attribuzione alla novella di un carattere di rappresentazione indiretta del soggettivo s'inserisce in questo quadro teorico (Vellucci, *Friedrich Schlegel*, cit., pp. 310-1, n. 28). La teoria schlegeliana della novella come genere indirettamente soggettivo influenzerà il giovane Lukács e la sua *Teoria del romanzo* del 1916, che oppone il romanzo quale genere della totalità e dell'oggettività alla novella quale genere in cui la soggettività "lirica" si nasconde dietro l'evento singolare, che rappresenta «la vita nella sua isolata stranezza e fragilità» (G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied 1963, p. 47).

41. Schlegel, *Nachricht*, cit., p. 394.

42. Ivi, pp. 395-6.

43. E. Behler et al. (Hrsg.), A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, vol. II, parte I, *Vorlesungen über Ästhetik (1803-1827)*, Schöningh, Paderborn 2007 (in seguito *AWS V 2*); l'ultimo ciclo che comprende le lezioni sul Boccaccio ebbe luogo nel semestre invernale 1803-04.

44. *AWS V 2*, p. 186.

45. *Ibid.*

46. *AWS V 2*, pp. 190-1.

47. E fu subito notata dai lettori contemporanei. Schiller riferisce nel 1794 in una lettera a Gottfried Körner che Goethe sta lavorando a un'opera «nel gusto del Boccaccio» (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. XXVII: *Schillers Briefe 1794-95*, Böhlau Nachfolger, Weimar 1958, p. 80), mentre August Wilhelm Schlegel, nella recensione che pubblica nel 1795 sulla rivista "Die Horen" (ora in A. W. Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. von E. Staiger, Artemis, Zürich 1962, p. 217), rimanda esplicitamente al *Decameron* e paragona la cornice goethiana con quella boccacciana.

48. G. Ueding, *Gesprächsgesellschaft in Utopia. Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"*, in Id., *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, Niemeyer, Tübingen 1992, pp. 125-37.

49. J. W. von Goethe, *Romane und Novellen 1* (= *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, VI), hrsg. von B. von Wiese, E. Trunz, dtv, München 1982, pp. 142-3.

50. Una buona sintesi recente è contenuta in A. Meier, *Novelle. Eine Einführung*, Erich Schmidt, Berlin 2014.

51. A. von Arnim, *Sämtliche Erzählungen 1802-1817* (= Achim von Arnim, *Werke* in sechs Bänden, III), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main 1990, pp. 69-423.

52. Ivi, p. 80.

53. E. J. Morrall (ed.), *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of Two Lovers: Eurialus and Lucretia*, Rodopi, Amsterdam 1988.

