

Attraversare i confini: studi di storia dei teatri. Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica*

Gerda Baumbach

La possibilità di duplicare e moltiplicare lo spazio-tempo costituisce una delle caratteristiche fondamentali del *teatro dell'arte del mondo*, che ha il potere, in un istante, di trasportarci a Milano, Torino, Costantinopoli o, ancora, su isole lontane, e immediatamente dopo farci tornare in Sassonia, nell'aldilà o sulla luna. E tutto questo senza complicati mezzi tecnici, ma solo stimolando la nostra fantasia. Per Johann Christoph Gottsched, illuminista e professore di retorica a Lipsia, che, tradizionalmente, si dice abbia posto proprio in quella città le fondamenta del teatro tedesco, questi viaggi fantastici costituivano una pretesa eccessiva nei confronti degli spettatori. Costoro «verosimilmente non [potevano] fare in un attimo questo genere di viaggi, nei quali non venivano di certo trasportati, come per magia, in cielo sul mantello del Dott. Faust»¹.

Nell'ambito degli Studi teatrali in Germania (*Theaterwissenschaft*) la Storia del teatro è oggi generalmente considerata un campo di importanza secondaria. Nella sua fase iniziale la *Theaterwissenschaft* veniva identificata quasi totalmente con la Storia del teatro, intesa, però, solo come mera ricostruzione di rappresentazioni del passato. Già solo per tale ragione essa non godeva di una buona reputazione, perché ritenuta una disciplina necessariamente positivista nel metodo, il cui compito si esauriva nella raccolta e nell'aggregazione di dati. Si pensava, pertanto, di

* Il presente saggio fa parte di un dittico di studi che vengono pubblicati separatamente, anche se sono fra loro strettamente collegati. Il secondo saggio, dal titolo *Attraversare i confini: studi di storia dei teatri*. "Theaterwissenschaft", Teatralità e "Theatergefüge", troverà collocazione nel successivo numero della rivista. Il testo, in tedesco nell'originale, è stato tradotto da E. Robuschi sotto la supervisione di A. Pontremoli e di M. Arzillo Siegmund. Le citazioni incastonate nel discorso dell'Autrice vengono tradotte direttamente nel testo, per renderne più agevole la comprensione; quelle più lunghe vengono altresì tradotte, in quanto le fonti da cui sono tratte sono in Italia quasi del tutto sconosciute e inedite.

1. J.C. Gottsched, *Der Biedermann*, Wolfgang Deer, Leipzig 1728/1729, p. 179 (f. 25, 28 febbraio 1729).

poter rinunciare totalmente alla storiografia del teatro, in particolare per i periodi più antichi. Infatti, tra le peculiarità della *Theaterwissenschaft* rientravano sia un atteggiamento di ostinazione, protrattosi lungamente nel tempo, che considerava il Settecento come punto di partenza della riflessione storica sul teatro, sia la conseguente identificazione di teatro e dramma.

Lo storico del teatro Rudolf Münz (1931-2008), prima presso l'università Humboldt a Berlino Est e più tardi a Lipsia, riprendendo le fila del discorso storico, affermò che per i motivi testé enunciati si rendeva necessario un radicale cambiamento di mentalità, non solo nell'interesse della scienza, ma anche e soprattutto nell'interesse del teatro presente e futuro². La ricerca storica lipsiana, nella sua configurazione attuale³, deriva infatti dalla concezione storiografica che si andò sviluppando a partire dagli anni Settanta e che nacque proprio da quel radicale cambiamento di mentalità. Uno dei suoi principi metodologici è lo strumento cognitivo del *Theatergefüge* (costellazione dei teatri)⁴, che verremo via via illustrando, nel presente saggio, nel contesto dei suoi processi di creazione e dei suoi campi di applicazione. Per la riflessione che segue mi permetto di usare come studio di caso le relazioni storiche connesse alla città di Lipsia, non tanto per mettere queste ultime in particolare rilievo, quanto piuttosto per illustrare la connessione tra concetto di teatro e metodologia, nel modo in cui questa stessa connessione, a nostro avviso, si manifesta.

I.

La città di Lipsia è strettamente legata alla costruzione della storiografia teatrale di lingua tedesca, e tale connessione si ritrova similmente anche nelle descrizioni storiche del «Teatro tedesco» di altre nazioni. Il mito del pionierismo, creatosi intorno alle figure di Johann Christoph Gottsched e di Friederike Caroline Neuber, non ha stranamente ancora perso la propria vitalità. Secondo la leggenda, è a Lipsia che Gottsched avrebbe dato inizio, insieme alla Neuberin (Neuber), alla «Reinigung der deutschen Schaubühne», la purificazione del teatro tedesco (*Schaubühne* era la traduzione del forestierismo *Theater* usato nel Settecento), e «[avrebbe] posto l'arte della recitazione sul primo gradino di uno sviluppo regolare»⁵. Infatti, l'arte tedesca della recitazione, nel XVII secolo e anche prima, era passata attraverso tutti gli stadi della decadenza fino a raggiungere i più mise-

2. Cfr. R. Münz, *Was ist Theatergeschichte? Wie und wozu studiert man sie heute?* 1. *Zum Verhältnis von Theaterwissenschaft und Theatergeschichte. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Abriss*, Dispensa non pubblicata, 1992.

3. Cfr. la collana «Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung», diretta da chi scrive, nella quale figurano attualmente cinque volumi pubblicati a partire dal 2009, e altri sono in preparazione.

4. Il termine tedesco *Theatergefüge*, reso in italiano con la traduzione approssimativa di *costellazione dei teatri*, corrisponde al concetto di «dispositivo» in Foucault.

5. E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, vol. 2: *Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft*, Verlag von J.J. Weber, Leipzig 1848. p. 124.

revoli e spregevoli abissi «e [aveva dovuto] espiare tutti gli eccessi ai quali l'aveva indotta la rivalità con l'opera lirica [e] l'abbandono della poesia»⁶.

La riforma tedesca del teatro, nel periodo dell'Illuminismo, si fonda sulla forza del mito delle origini, in cui viene individuato l'inizio del "vero" teatro, come strettamente legato all'idea di nazione tedesca. L'attore August Wilhelm Iffland (1759-1814), di cui è particolarmente emblematico un breve testo, il *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, pubblicato a Gotha nel 1785, considerava la maggioranza degli antichi *comici* tedeschi

una fortunata miscela di specificità e di imitazione di *comici francesi* [...]. A qualche artificio pratico – non lo posso chiamare in modo più decoroso – di coturni stranieri, ad alcuni *lazzi*, *trasferitisi dalla scena italiana* in Francia, è stato attribuito dai comici il nome brillante di arte della recitazione. La stessa però era, e continua a essere qua e là, un sacramento, che solo i sacerdoti anziani credono di aver il permesso di amministrare⁷.

Iffland, figlio di uno stimato funzionario di Hannover, considerò un pregio che gli «austeri Tedeschi» non si fossero mai degradati nel passato al ruolo di commedianti. Si preferiva, piuttosto, ridere delle battute comiche in lingua straniera e degli stranieri. E se quindi si accettavano buffoni stranieri ma non i propri, lo si faceva solo per riguardo alla nazione⁸. Una tale interpretazione del cosiddetto carattere nazionale tedesco venne inizialmente utilizzata soprattutto nei territori protestanti del Nord; il Sud cattolico veniva ignorato in quanto arretrato, in particolare dal punto di vista economico. Questo appare evidente anche nella proposta di Iffland: egli desidera sostituire la parola «Schauspieler» (sostantivo tedesco composto dai termini *ostentare* e *giocare*) con «Menschendarsteller» (rappresentante dell'uomo), poiché «la variopinta (*buntlappige*) parola Schauspieler» richiama alla mente solo «il cappello verde a punta, la fune moscia e la spatola»⁹. L'aggettivo «buntlappig» (a pezze colorate) si collega evidentemente alla Commedia delle Maschere, al vestito dello Zanni, specialmente ad Arlecchino; il «cappello verde a punta» richiama la Commedia tedesca (*Comoedie*) e l'*Hanswurst* (Zan Salsiccia), entrambi, ancora nel Settecento, maschere di commedianti autoctoni, che soprattutto in territorio cattolico di lingua tedesca, in particolare a Vienna, subirono adattamenti molto più moderati nel contesto del programma socio-antropologico dell'Illuminismo. Con il suo suggerimento Iffland propone una separazione preci-

6. Ivi, vol. 1: *Geschichte der mittelalterlichen Schauspielkunst*, p. 286.

7. A.W. Iffland, *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen von August Wilhelm Iffland, Schauspieler zu Mannheim*, Erste Sammlung, Karl Wilhelm Ettinger, Gotha 1785, p. 22; il corsivo è mio.

8. Cfr. ivi, pp. 11 sgg.

9. A.W. Iffland, A.W. Ifflands *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde*, Hg. von Christian Gottfried Flitner, 2 voll., Neue Societäts-Verlags-Buchhandlung, Berlin 1815, vol. 2, pp. 36 sgg.

sa e netta «tra presentazione [in tedesco *Vorstellung*, che significa anche immaginazione] e rappresentazione [*Darstellung*] dell'uomo»¹⁰:

La *presentazione dell'uomo* ha a che fare piuttosto col suo aspetto, ha bisogno di un po' di tintinnio di sonagli – è quasi solo maniera, può essere imparata attraverso regole convenzionali ed esercitata fino in fondo; è quindi da associare all'artigianato e quelli che la eseguono vogliono essere “comici” e chiamati tali. La *rappresentazione dell'uomo* riguarda la sua stessa interiorità, il movimento delle passioni, l'alta, semplice, forte verità nell'espressione – la rappresentazione viva dei mutamenti che avvengono nell'anima e gradualmente conducono alla meta. *Questa è arte – una cosa concreta, non un gioco* e dunque non deve essere chiamato tale. Se si volesse usare una parola per chi esercita questa nobile e bella arte, una parola per designare la sua professione con un'unica espressione, sarebbe auspicabile trovarne un'altra rispetto a quella che non solo lo sminuisce, ma in più lo svia: la parola abusata di “comico”. La massa di tutti i ceti non ci vede nient'altro che: burloni, beffeggiatori, mattacchioni patentati e riconosciuti. I comici, schiacciati e non raramente messi in imbarazzo da quella denominazione, cadono a volte, per non essere considerati una genia di burattinai, in un'aridità noiosa¹¹.

Un processo di allontanamento dalla pratica della presunta arte straniera dei tradizionali buffoni, ciarlatani e comici e il contemporaneo orientamento, giustificato teoricamente, verso un “vero” teatro tedesco e verso una rappresentazione verosimile dell'uomo sono in atto per quasi tutto il Settecento, come esemplifica anche il breve testo di Iffland. Di contro, gli storiografi dell'Ottocento presentano la collaborazione, poi fallita, della compagnia neuberiana con il professore di retorica Gottsched come un'azione eccezionale e singolare, che culmina con la presunta messa al bando dalla scena dell'Arlecchino nel 1737 a Lipsia. Portando come prova la scomparsa repentina della buffoneria e della commedia si poteva mostrare in modo evidente sia la loro insensatezza e inutilità sia, ad un tempo, il progresso del teatro tedesco sulla “retta via”. Ora, il fatto in sé sarebbe di poca rilevanza, se questo giudizio storico errato, chiaramente di carattere ideologico, non avesse esercitato fino a oggi un'influenza determinante.

Soprattutto perché qui non si tratta solo di una questione specialistica della storiografia del teatro, ma sono in gioco problematiche fondamentali relative allo studio della storia del teatro e ai concetti stessi di teatro e di storia. Così, stranamente, un teatro considerato come genuinamente tedesco, come «il» Teatro, vale a dire il teatro *tout-court*, viene legato alla città di Lipsia, in quanto luogo del suo inizio, e alle persone di Gottsched e della Neuberin, in quanto suoi ideatori. Per contro, ragguardevoli imprese teatrali del tempo, in particolare (ma non solo) quelle delle regioni meridionali, vennero quasi ignorate dagli storiografi ed escluse dalla costruzione di un «teatro tedesco». Si trattava, tuttavia, di un teatro che presentava rilevanti differenze rispetto a quello che, all'epoca, stava subendo un

10. Ivi, vol. 2, p. 37.

11. Ivi, vol. 2, pp. 37-39. Il corsivo è mio.

processo di legittimazione da parte del pensiero filosofico illuminista-protestante. Queste differenze riguardavano i produttori principali (attori o autori dei drammi), i mezzi artistici e le pratiche, il rapporto con il pubblico, lo sguardo sul mondo, la concezione dell'uomo, ecc. Da parte della storiografia teatrale (in parte ancora oggi) esso non viene considerato come una forma di teatro diversa, una pratica quasi parallela, quanto piuttosto, nell'ottica di uno sviluppo lineare e progressivo della storia, come stadio primitivo del teatro "autentico". Per risolvere la questione è sufficiente abbandonare un concetto palesamente normativo di teatro, cercandolo piuttosto nel contesto dei rapporti storici concreti, nella varietà delle sue manifestazioni, negoziando di volta in volta ciò che s'impone come legittimabile.

Di seguito vorrei mostrare come sia possibile modificare il giudizio relativo alla riforma del teatro a Lipsia nel primo Illuminismo, attraverso un cambiamento di metodo e il suo consapevole utilizzo (e naturalmente anche attraverso la ricerca delle fonti) portando un solo esempio: le intenzioni di Gottsched messe a confronto con la loro valutazione da parte di Johann Wolfgang Goethe¹². Non è questa, infatti, la sede per una disamina approfondita di una «teatralità lipsiana borghese all'epoca dell'Illuminismo». In questo studio di caso applicherò già, per così dire, in filigrana lo strumento-cognitivo di *Theatergefüge* (costellazione dei teatri), che verrà illustrato approfonditamente in uno studio successivo¹³.

II.

Se da un punto di vista storico Lipsia è un centro importante, per quanto riguarda la storia del teatro, essa è, invece, una realtà alquanto problematica. Johann Friedrich May, un compagno di lotta di Gottsched per la riforma del teatro – riforma che a livello teorico aprì la strada agli studiosi che aspiravano a un teatro nazionale tedesco –, sottolinea i meriti di Lipsia nella creazione di un «gereinigte Nationalschaubühne» (teatro nazionale purificato): secondo lui, in questa città era possibile fare teatro e contemporaneamente compiere un'azione politica¹⁴.

Diversamente da ciò che accade alla «messa al bando» di Arlecchino (alcuni la considerano ancora oggi piuttosto «una messa al rogo»¹⁵) – che, sebbene non sia

12. La valutazione da parte di Goethe sarà affrontata nello studio successivo al presente.

13. Un secondo studio, sorta di continuazione ideale del presente scritto, dal titolo *Attraversare i confini: studi di storia dei teatri*. "Theaterwissenschaft", Teatralità e "Theatergefüge", troverà collocazione nel prossimo numero della rivista.

14. Cfr. J.F. May, *Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen, Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? übersetzt. Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne*, herausgegeben von Joh. Friedrich Mayen, Bernhard Christoph Breitkopf, A.M. Leipzig 1734.

15. È ormai acquisizione consolidata che «il re del carnevale» (qualunque fosse il nome di questa figura nelle diverse regioni) alla fine della festa venisse investito della funzione di «capro espiatorio» e pertanto venisse bruciato, impiccato, affogato o scacciato dalla città. Non si tratta, tuttavia, di un singolo avvenimento storico, nel senso di un'azione teatrale realistica, bensì di un atto simbolico ciclicamente ripetuto alla fine del carnevale – durante il passaggio ludico-rituale dal tempo della festa al

un fatto storicamente attestato, fu comunque auspicata, al punto da assurgere a luogo comune – le condizioni culturali di Lipsia per la riforma del teatro furono prese decisamente meno in considerazione. La protestante Lipsia, città di commerci e centro di fiere, che godeva di una certa prosperità economica, fu in gran parte risparmiata dal Pietismo e si affermò rispetto a Dresda, sede della corte, come città universitaria e capitale intellettuale della Sassonia; proprio per la sua spiccata vocazione borghese, Lipsia godeva di una certa autonomia rispetto alla corte di Dresda e il fatto era di particolare importanza. Date queste premesse, scaturì la domanda (che non si poneva invece in questo stesso periodo per Dresda: per la corte e la città della Residenza le rappresentazioni festive e le commedie erano ancora una consuetudine) se una tale città – e non si trattava di una questione di natura artistica, quanto piuttosto di utilità pratica – dovesse avere un teatro; e se il teatro – contrariamente al credo pietistico, secondo cui esso era in generale un'opera del diavolo – potesse essere utile alla comunità borghese-protestante; e quali caratteristiche dovesse avere per diventare addirittura indispensabile alla società. Per affrontare la problematica si fece riferimento alla posizione che Martin Lutero aveva al riguardo.

Lutero caldeggiò un teatro educativo¹⁶, basato sulle opere di Terenzio, Seneca e Plauto: non ci si doveva opporre a rappresentare commedie nelle scuole, in modo che i ragazzi potessero esercitarsi nella lingua latina. Inoltre, poiché in queste opere venivano «ritratte» delle persone, attraverso di esse la gente sarebbe stata istruita e a ognuno sarebbe stato rammentato quale fosse il suo ufficio e il suo ceto; e ciascuno sarebbe stato ammonito «circa cosa spettasse a un servitore, un signore, un giovane apprendista e un vecchio, cosa fosse appropriato e cosa avrebbe dovuto fare»; veniva posto davanti agli occhi, «in che modo, ciascuno, nella sua condizione sociale, dovesse comportarsi, nelle sue azioni visibili, come cioè davanti a uno specchio». Venivano altresì descritti e denunciati «i subdoli assalti e l'inganno delle cattive bagasce». Allo stesso modo, per Lutero, i ragazzi e i giovani dovevano essere allevati per lo stato coniugale. «I cristiani non dovrebbero rifuggire completamente le commedie, solo per il fatto che in esse sono presenti, a volte, oscenità e amoremmentanti, dato che allora, per lo stesso motivo, non si dovrebbe leggere neanche la Bibbia». Leggere e rappresentare commedie non era quindi da proibire per principio. Le commedie, presso i Romani, sotto forma di quadri ed esempi viventi, attraevano i giovani verso il matrimonio e dissuadevano dalla «puttaneria»¹⁷.

Tuttavia Lutero, così come riconosce una certa utilità alla sperimentazione dei ruoli sociali attraverso le commedie scritte, rifiuta in modo assoluto gli attori pro-

fluire della vita quotidiana. Tuttavia nel XIX secolo, quando «gli amici del teatro», inventarono l'aneddoto della messa al rogo di Arlecchino, si tesse piuttosto a sostituire il significato simbolico colla concezione storicistica.

16. M. Luther, *Von Comödien*, in Id., *Kritische Gesamtausgabe*. II. Abteilung: *Tischreden*, vol. 1: *Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre 1531-1546*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1912, pp. 431 sgg. Da cui le citazioni che seguono nel testo.

17. Cfr. M. Luther, *Von Comödien*, cit., pp. 431 sgg.

to-professionisti, collocandoli nella categoria dei «finti mendici», in quanto estremamente dannosi e al servizio del diavolo. Nel 1528 Lutero ripubblica il *Liber Vagatorum* con il titolo tedesco di *Von der falschen Betler buberey*, motivando nella prefazione questa sua decisione con lo scopo che «si veda e capisca come il diavolo regni così potentemente nel mondo»¹⁸. Egli condanna i ribaldi, i ciarlatani e le altre congreghe di giullari: «*lotterbuben, tyriackskremer, freiheten* e tutta la gentaglia che si alimenta su e giù per il paese con ciarla inutile»¹⁹. Questi attori della prima età moderna, paragonabili ai ciarlatani e ai buffoni della piazza, che con i loro spettacoli si procuravano da vivere, avrebbero diffuso tramite l'inganno e le buffonerie (*Gaukelei*) le bugie del diavolo. Ciò spiega anche uno dei motivi per cui, a questa altezza cronologica, in territorio protestante di lingua tedesca, non si sia giunti alla creazione di un'arte attoriale professionale equivalente a quella dei territori italiano, francese e spagnolo, ma si sia valorizzato come cosa utile un teatro della rappresentazione dei ruoli dettati dal poeta, e proprio nella versione del teatro educativo protestante, del quale anche la città di Lipsia vantava una tradizione.

Con il suo tentativo di «miglioramento del teatro» Gottsched si dedicò, quindi, a un compito molto delicato, anche se in questo poteva basarsi su alcuni precedenti. I tentativi di riforma di Lipsia erano stati anticipati infatti dalla cosiddetta «Prima controversia teatrale» di Amburgo, che si era scatenata negli anni Ottanta del Seicento tra teologi pietisti e luterani ortodossi, a seguito della fondazione dell'*Oper am Gänsemarkt*, il primo teatro stabile pubblico tedesco. Questo dibattito portò già allora a una legittimazione del teatro, basata sulla messa al bando delle forme fino ad allora tramandate che, in parte, avevano trovato accoglienza anche presso il Teatro dell'opera di Amburgo. Come conseguenza della controversia tra i teologi, il teatro venne legato al concetto di rappresentazione di ciò che è percepibile empiricamente nel mondo reale²⁰.

Non sono, a questo proposito, da trascurare i paralleli processi culturali in atto nel corso della Controriforma, come mostra la politica teatrale della separazione fra la visione metafisica del mondo e una legittima «laicità» perseguita da Carlo Borromeo, l'arcivescovo di Milano. Attraverso la ridefinizione di un «teatro pro fide» e l'esclusione di un teatro «contra fidem», Borromeo fissava i confini di un legittimo teatro «extra fidem», un'innovazione che metteva chiaramente in evidenza che d'ora in avanti le questioni esistenziali della vita sarebbero state cura esclu-

18. M. Luther, *Von der falschen Betler buberey*, in Id., *Kritische Gesamtausgabe*. I. Abteilung: *Schriften*, vol. 26: *Vorlesung über 1. Timotheus. Schriften 1528*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1909, p. 638.

19. M. Luther, *Anm. Apostelgeschichte*, Apg. 17, 5-21, in Id., *Kritische Gesamtausgabe*. III. Abteilung: *Die deutsche Bibel*, vol. 6: *Das neue Testament. Evangelien und Apostelgeschichte 1522-1546*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1929, p. 487.

20. Cfr. il progetto di tesi di dottorato di Ingo Rekatzy, dal titolo provvisorio di *Hamburgs Oper am Gänsemarkt (1678-1738). Zum Prozess der Anerkennung von Theater im protestantischen Raum. Ein Modell*.

siva della Chiesa cattolica, mentre il teatro avrebbe dovuto occuparsi dell'uomo come animale politico e delle sue questioni morali, piccole o grandi che fossero²¹.

Gottsched trovò sostegno e conferme anche in Luigi Riccoboni, detto Lelio, «comico suo malgrado»²² e riformatore del teatro. Gottsched si ispirò, infatti (sulla base della descrizione presente in *Histoire du Théâtre Italien*), al successo ottenuto da Riccoboni con la tragedia in versi *Merope*, scritta per l'occasione da Scipione Maffei e presentata dalla compagnia diretta da Lelio e da sua moglie Elena Baletti, detta Flaminia, alla corte di Modena nel 1713, e persino a Venezia durante il carnevale del 1714. Questo successo rafforzò Gottsched nella speranza di un esito positivo della riforma teatrale, non da ultimo a motivo proprio della riuscita collaborazione fra un poeta e dei comici propensi alla riforma. Più tardi (nella prefazione della settima edizione di *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit, Praktischer Theil* nel 1762) Gottsched spiega come ebbe modo di far cambiare idea a Riccoboni, che aveva dato una valutazione disastrosa del «Théâtre Germanique»: nell'anno 1732, quando egli pubblica il suo *Cato*, Gottsched, nella prefazione, traccia una breve storia del processo di progressivo miglioramento del teatro, iniziato proprio da lui in quegli stessi anni. Questa tragedia fu fatta conoscere al signor Riccoboni qualche tempo dopo da alcuni tedeschi in viaggio a Parigi. «Questo erudito critico d'arte e maestro del teatro pubblicò in quel tempo le sue *Reflexions historiques & critiques, sur les differens Theatres de l'Europe & c.*». Dopo aver trattato, in queste riflessioni storiche anche del teatro germanico, in termini tali, tuttavia, da rendere poco onore ai Tedeschi, a causa di notizie un po' superficiali che gli erano pervenute da Vienna e Strasburgo, gli capitò nelle mani il *Cato*. Grazie alla lettura di questo testo Riccoboni ebbe la possibilità di scoprire una realtà totalmente diversa della poesia drammatica in Germania²³.

Gottsched difende comunque il «fare teatro»: si commetterebbe un errore se un rifiuto, spesso giustificato, venisse esteso, «senza distinzione, a tutti gli spettacoli teatrali»²⁴. La cerchia di studiosi intorno a Gottsched promuoveva un'idea di

21. Cfr. C. Bernardi, *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 1: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 1023-1042. Cfr., inoltre, S. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Chronos, Zürich 2007, pp. 72-75; S. Hauck, *Gian Lorenzo Bernini zwischen den zwei Theatern. Eine Monade aus dem barocken Rom*, in G. Baumbach (a cura di), *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik «des» Theaters. Aufsätze*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2010, p. 212.

22. Cfr. S. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, cit., pp. 89-130.

23. J.C. Gottsched, *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit, Praktischer Theil. Darinn die allgemeine Sittenlehre, das Recht der Natur, die Tugend- und Staatslehre enthalten ist. Nebst einem Anhang verschiedener philosophischen Abhandlungen, und einer Nachricht von des Verfassers Schriften. Siebente verbesserte Auflage*, Bernhard Christoph Breitkopf, Leipzig 1762, *Prefazione*. Cfr., inoltre, il progetto di tesi di dottorato di Mechthild Gallwas con il titolo provvisorio di *Der Ältere Riccoboni: Luigi Riccobonis Einfluss auf Theaterreformer und Theatergeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert in Deutschland*.

24. J.C. Gottsched, *Der Biedermann*, cit., p. 137 (f. 85, 20 dicembre 1728).

teatro come di «cosa utile e piacevole»²⁵, così che «anche gli uomini più rispettabili non [si] dovessero vergognare di essere gli spettatori di uno spettacolo»²⁶. Sebbene May assicurasse che «già qui a Lipsia si poteva contare sui più illustri uomini della città», quegli stessi riformatori ritennero il loro compito un «lavoro arduo». E in effetti era necessario confutare, a livello teorico, quasi tutto ciò che in quel periodo veniva praticato come teatro, promuovendo allo stesso tempo però il «fare teatro». Per questi motivi la cosiddetta riforma del teatro tedesco non riuscì pienamente al primo tentativo.

Gottsched agì contro due pratiche teatrali, da combattere perché ritenute non utili, anzi dannose: infatti si riteneva piacevole solo ciò che si considerava utile. Ciò che è «solo piacevole», quasi una «mera opera dei sensi», era da rifiutare o in quanto aristocratico (come il teatro di corte di Dresda) o in quanto plebeo (come il teatro «di strada» di mercati e fiere). I «più illustri uomini della città» erano invece i cittadini, bravi protestanti, dediti al commercio. Nella *Comoedie* (Commedia improvvisa) Gottsched vedeva «sciocche fantasie e fantasticherie»²⁷, che, tuttavia, non rifiutò immediatamente in toto, così come all'inizio non rifiutò neanche l'Arlecchino, a patto che esso si comportasse in maniera urbana:

Mettiamo il caso che sia necessario introdurre un servo divertente, un soldato, un messaggero o uno scriba, questi non deve suscitare il riso tramite qualcosa di turpe. [...] Io, dunque, qui sto parlando di un Arlecchino divertente, ma non di un lordo *Hans Wurst*, che con *Quacksalber* [ciarlatani], *Taschenspieler* [prestigiatori], *Marionetten* [marionette] e *Marcktschreyer* [imbonitori, ciarlatani, saltimbanchi, ciurmadori] girovaga di paese in paese. Si sa bene che questa sorta di gentaglia cerca il proprio acume in sconchezze e la propria sapidità in un'oscenità da villani. Non voglio quindi difendere costoro, detesto anzi tutto quello che di disonorevole e di infame essi sogliono produrre²⁸.

Tuttavia per il dramma in musica (in tedesco *Oper*) si tratta di una questione completamente diversa rispetto alla *Comoedie*. Nel 1728 Gottsched inaugurò una polemica senza precedenti, che si protrasse per oltre trent'anni:

Le incitazioni alla lussuria le sono talmente proprie, che senza di esse perderebbe tutta la sua amenità e non avrebbe più alcun pubblico. Il suo contenuto è sempre una strana storia d'amore con all'interno ogni sorta di fantastica burla da romanzo, inventata affinché il delicato veleno venga succhiato tanto più avidamente. Una poesia impertinente, musica deliziosa, splendore abbagliante della scena, vestiti sfacciati e la posa impu-

25. J.F. May, *Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen*, cit., pp. 99 sgg.

26. Ivi, *Prefazione*.

27. J.C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil*, in J. Birke, B. Birke (a cura di), *Ausgewählte Werke*, vol. 6, tomo 2, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1973, p. 343 (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, capitolo XI: *Von Comödien oder Lustspielen*, sezione 1, § 8). In questo contesto Gottsched adotta con evidenza una sua valutazione, comprensiva sia di Riccoboni, che dei riformatori Maffei e Muratori.

28. J.C. Gottsched, *Der Biedermann*, cit., p. 140 (f. 85, 20 dicembre 1728).

dica degli attori uniscono tutte le loro forze per eccitare il moto d'animo più infame, intendo la voluttà di uno spettatore debole²⁹.

A chi è mai venuta l'idea di scrivere un'opera per il miglioramento dei costumi? Chi ha mai sognato di rendere la gente, attraverso il canto incomprensibile di castrati effeminati, più calma nella miseria, più costante nella sofferenza e più posata nel bene? [...] L'amore libidinoso di persone lascive è l'unico di cui i palcoscenici risuonano. [...] Causano tanto danno alla repubblica quanto quelle [le commedie scritte] le sono utili, purché siano recitate sotto la sorveglianza di persone ragionevoli. Di diritto non dovrebbero dunque essere tollerate affatto³⁰.

Gottsched non aveva, tuttavia, un'idea solamente su ciò che non si doveva fare. Possedeva un ideale di teatro. Sviluppò il suo pensiero in merito a questo ideale stimolato dalla notizia della scoperta di una città pietrificata in Africa. Coloro che contemplano la vita umana, scrive Gottsched, i filosofi e i moralisti, che desiderano osservare in particolare «le libere azioni della gente», non hanno tuttavia quasi mai abbastanza tempo per riflettere su di esse.

A loro succede come agli spettatori di un prestigiatore. Egli è incessantemente in movimento. Le sue mani, la sua bacchetta, il suo grugno non stanno mai fermi e i suoi artifici si susseguono con una tale rapidità che si viene travolti dalla velocità. Uno fa attenzione a una cosa e la vuole percepire bene, già arriva qualcos'altro. E prima di poter guardare e considerare bene una cosa, si è già disturbati da una nuova visione che confonde quanto quella di prima, e ciononostante subito si passa con la stessa velocità alla prossima visione. Così è fatta la vita umana. [...] I nostri pensieri non riescono a seguire i cambiamenti così improvvisi. Siamo ancora attaccati al guscio esterno di una cosa e vorremmo tanto esaminare anche la sua parte più interna. [...] Le instabili nuvole estive, trasformate dal vento in mille forme nuove, ci lasciano molto più tempo per farci notare le loro figure, rispetto alle azioni libere dalle quali è composta tutta la vita umana³¹.

Non lo sorprende che la vera natura e la qualità delle umane faccende siano ancora così poco conosciute al presente e non gli appare strano che la maggior parte delle azioni umane venga giudicata in modo errato. Aveva letto

che una volta un potente fulmine aveva ucciso dieci o dodici campagnoli, d'un tratto, mentre erano seduti insieme sotto un albero e mangiavano il loro pranzo. La cosa strana di questo fulmine era stata che tutte le vittime erano rimaste rigide, ferme e immobili, proprio in quella posa e in quella posizione in cui erano stati colpiti dalla saetta. Come sarebbe stato, se il mio filosofo avesse inventato che un fulmine avesse prodotto, in un'intera città, quel medesimo effetto che aveva provocato qui, in una piccola comunità? Non avrebbe forse potuto, con quel mezzo, arrestare nei suoi pensieri i veloci

29. Ivi, p. 138 (f. 85, 20 dicembre 1728).

30. Ivi, pp. 178 sgg. (f. 25, 28 febbraio 1729).

31. Ivi, pp. 170 sgg. (f. 93, 14 febbraio 1729).

movimenti di tutti gli abitanti e concedersi abbastanza agio per esaminare tutte le loro azioni con l'attenzione opportuna?³²

Proprio nello stesso modo in cui, nel Gabinetto di Storia naturale del noto signor Lincke a Lipsia, è esposto lo scheletro pietrificato di un animale di grandi dimensioni, così ci si dovrebbe immaginare una persona pietrificata, un'intera casa piena di persone, un'intera strada piena di gente, un'intera città piena di abitanti, che improvvisamente diventano di pietra: «Là si potrebbe passeggiare d'intorno con piacere e studiare con agio le diverse azioni dei soggetti»³³. Gottsched reagisce con questa immagine ideale di un *Tableau pétrifié* all'incessante movimento della vita e agl'improvvisi mutamenti delle cose. Egli avrebbe voluto rendere accessibile all'intelletto razionale la vera natura e le caratteristiche delle vicende umane, all'interno di un istituto che consentisse di osservarle a proprio piacimento, rendendole così funzionali ai fini di un effetto morale. (Non fu certo il primo ad avere avuto questa idea).

Gottsched non era un oppositore del teatro o un suo nemico, tuttavia egli aderiva alla visione teorica del *non-teatro* (*Nichttheater*). Come altri prima e dopo di lui, egli concepì il desiderio di una vita felice per le persone, in una città come Lipsia, ad esempio, impostata secondo la nuova virtù illuminista della razionalità e della prevedibilità del rapporto di causa ed effetto. Non del tutto a torto, egli si rese conto che a ciò si opponeva quel teatro che gli uomini mettono in scena quotidianamente nella loro vita. È questo teatro della vita pubblica che egli vorrebbe arrestare, sospendere per metterlo in mostra ai fini di uno studio sul corretto o errato uso che gli esseri umani fanno della loro esistenza e migliorarne il comportamento morale. Che in tal modo si dovesse rinunciare ai principi elementari della materia vivente e del teatro basato sull'attore, vale a dire il movimento perpetuo e il costante mutamento, nella sua situazione non era rilevante.

Gottsched, infatti, considerava il mondo, e quindi la vita, come un carnevale, come un grande teatro, in cui tutto era sovvertito. Seguendo la dottrina luterana degli *Adiaphora*, le «cose di mezzo», egli rifiutava – ponendosi contro i pietisti (di Halle) – di censurare a priori tutte quelle situazioni che non fossero esenti, con certezza, dalla possibilità di abuso («nessuno butti via il bambino con l'acqua sporca»), fossero esse dialoghi, pasti, giochi, esercizi fisici, abiti, passeggiate, letture di libri, rapporti con le persone, solitudine, il sonno e la veglia, il lavoro e il riposo. Anche «le esteriorità dell'ufficio divino», andare in chiesa, cantare, pregare, dare l'elemosina, leggere la Bibbia, visitare i malati, insegnare e predicare non erano – per lui – attività sicuramente preservate da un uso scorretto; e anche le più sante istituzioni, l'edificazione di chiese, l'istituto dei giorni festivi, i sermoni di penitenza e di ringraziamento, l'approvvigionamento degli ecclesiastici e dei famigli nelle scuole, il sostentamento di studenti poveri non erano libere dall'influsso della va-

32. Ivi, p. 171 (f. 93, 14 febbraio 1729).

33. Ivi, p. 172 (f. 93, 14 febbraio 1729).

nità umana: «poiché quale tra tutte queste cose non viene variamente abusata?»³⁴. Da moralista egli vedeva «il piacere del carnevale come un piccolo mondo»:

Cosa si vede in un ludo carnevalesco? Una quantità di gente che si spaccia per quello che non è in realtà. Le loro maschere non solo nascondono la loro età, il loro ceto, il loro patrimonio, i loro titoli ecc. ma a volte persino il loro vero sesso. Vedete una figura di contadino dietro il quale però si cela un principe, mentre in un vestito straniero bordato d'oro si nasconde solamente un cattivo servo. [...] Detto brevemente, tutto è alla rovescia. [...] Altro non accade nel mondo, che proprio per questo motivo io chiamo il grande e perenne carnevale. Credete di vedere la vera figura di tutti quelli che conoscete, che frequentate, che chiamate i vostri amici? Sbagliate in pieno! Sono tutte persone mascherate, sono larve, non volti veritieri. Badate di non essere ingannati! [...] Non finirei mai se volessi denudare tutte quelle persone mascherate che si vedono ogni giorno e scoprire il loro intimo essere. [...] Dunque ci troviamo ogni giorno a una festa di carnevale. [...] Molti non si tolgono la loro maschera neanche una volta nella vita; e come quell'Arlecchino che neanche nel punto di morte voleva togliersi la sua veste colorata per morire nella sua professione, così fa la maggior parte della gente nel nostro grande carnevale del mondo³⁵.

Solo a partire da questa visione del mondo e dal rapporto con l'ideale di una sua ragionevole regolamentazione, il programma di riforma del teatro di Gottsched diviene effettivamente comprensibile, e si può quindi rinunciare alla polemica contro il suo apparente ottuso dogmatismo. È da sottolineare infatti che per la descrizione del mondo Gottsched deriva le sue metafore teatrali proprio dal carnevale e dai suoi ludi.

Già i Battisti nel 1534 avevano cercato, durante il loro breve dominio a Münster in Westfalia (all'inizio essi erano sostenitori di un *chiliasmo* pacifico), di istituire una comunità "libera dal teatro", senza cerimonie, finzione e inganno, con l'obiettivo dell'uguaglianza fra tutti, non volendo rendere la loro vita un «ludo di carnevale»³⁶. Tuttavia, ben presto apparve evidente, durante l'assedio della città da parte delle armate cattoliche e protestanti alleate, che non sarebbe stato possibile sostenersi senza fare teatro nei modi più diversi. Jan Bokelson, un tempo un attore di Redeyker, assumendo il nome battista di Jan van Leyden, indossa, in seguito a una finta "visione", preziosi abiti e entra in scena come il «re dei Battisti», tiene sermoni-spettacolo in «splendidi costumi», organizza convivi «per finta», palii, balli e tornei nella corte del Duomo, nel Duomo stesso mette in scena la parodia di una messa³⁷, così come, sempre all'interno del Duomo, «Il ludo dell'Uomo ricco

34. Ivi, p. 13 (f. 54, 10 maggio 1728).

35. Ivi, p. 14 (f. 54, 10 maggio 1728).

36. Cfr. G. Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*, A. Francke, Tübingen-Basel 1995, pp. 104-118.

37. La parodia si riaggancia alle feste dell'episcopello e del vescovo dei folli, organizzate dai giovani chierici nel periodo di Natale, in cui si produceva un rovesciamento delle gerarchie ecclesiastiche. Tali feste si svolgevano tradizionalmente anche a Münster. Cfr. K. Kröll, *Die mittelalterlichen Verkehrrungsfeste junger Kleriker im Kontext von Liturgie, Kirchenpolitik und sozialem Wandel*, in E. Fischer-

e di Lazzaro», in cui l'Uomo ricco è impersonato da un apostata. Quest'ultimo, dopo che sulla scena il diavolo si è impossessato di lui in anima e corpo, viene impiccato realmente nella corte del Duomo.

È attraverso le metafore teatrali di Gottsched che si comprende anche perché egli considerasse dannose la commedia e l'opera, e invece ritenesse utile il teatro purificato, in quanto immagine didattica della vita, immobilizzata e facilmente comprensibile. Si capisce altresì perché l'ideale di Gottsched di una vita senza il teatro non potesse neppure portare sulla via del *Teatro dell'Arte* (*Theaterkunst*), termine ispirato a Goldoni, ma senza il giudizio negativo di quest'ultimo³⁸. Infatti, la sua visione del mondo terreno come mondo alla rovescia non era poi così distante dalla visione proposta dal *Teatro dell'Arte*.

Il *Teatro dell'Arte* professionistico – né *Tableau pétrifié*, né *Tableau vivant* –, a partire dalla Commedia degli Zanni, venne praticato in quasi tutta Europa per circa tre secoli. Gli attori, sulla base dell'angoscia esistenziale, sottoponevano la "tragedia" del mondo alla rovescia all'irrisione del pubblico, perché la realizzazione dell'ideale del *non-teatro* era considerata illusoria, per lo meno in questo mondo. E tutto ciò – senza per questo voler sminuire quanto di insopportabile si rappresenta nel *Teatro della vita sociale* (*Lebenstheater*) – viene detto a sostegno dell'improvvisazione come arte del vivere e del sopravvivere, che richiede però la destrezza, la prontezza e la velocità di un «prestigiatore». Il valore della "costanza" è presente proprio nel perpetuo movimento e nella trasformazione del vivente, una modalità complementare e relativa di trattare i contrari, che nella realtà sociale sono invece fissati come elementi reciprocamente escludentisi. Una modalità rafforzata da legami cosmologici e mitici e tenuta in vita, per esempio, da Arlecchino, il «genio della piazza e della vita per eccellenza»³⁹. Queste pratiche molto antiche, originatesi nella festa, si sono conservate piuttosto presso i «comici infami» che presso i «comici illustri», questi ultimi più propensi all'omologazione. A Lipsia la *Comoedie* (nel senso di Commedia all'improvviso) si affermò nelle fiere e nei mercati fino all'incirca alla metà del Settecento – i ciarlatani e i buffoni già dall'inizio del secolo potevano esibirsi solo fuori dalle porte della città (a Dresda la *Comoedie* si mantenne anche più a lungo, con il cosiddetto «Piccolo Arlecchino» Johann Christoph Kirsch).

Nel *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Goethe fa esprimere alla figura di Madame de Retti (che si rifaceva a Caroline Neuber) il rammarico per il fatto che

Lichte, M. Warstat (a cura di), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Francke, Tübingen-Basel 2009, pp. 35-56. Della stessa autrice cfr. anche la monografia (in preparazione) sul tema delle feste del rovesciamento clericale diffuse fra X e XVI secolo, con una edizione di circa settecento fonti provenienti da tutta Europa.

38. C. Goldoni, *Il teatro comico* (1750), Società editrice Dante Alighieri, Roma 1993, atto I, scena 2.

39. T. Carlyle, *Sartor Resartus oder Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh*, cit. in R. Münz, *Das Harlekin-Prinzip*, in Id., *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, a cura di G. Amm, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin 1998, p. 60; saggio pubblicato in origine in Hofmannsthal-Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Programma di Sala del Staatsoper Dresden, stagione 1984/85, s.e., 1998.

lei e la sua compagnia di attori non avessero avuto abbastanza intuito e fortuna «da attuare il nostro piano nel tempo propizio, allora avremmo potuto fare ai Tedeschi un eccellente regalo, che sarebbe stato il fondamento di un teatro nazionale». Questo progetto alternativo, naturalmente di Goethe, di creare «qualcosa alla maniera tedesca», esemplato sulle «maschere italiane», come teatro nazionale tedesco, prevedeva quanto segue:

il nostro arlecchino [Hanswurst; *N.d.A.*] era un salisburghese, volevamo prendere il nostro gentiluomo [di campagna; *N.d.A.*] dalla Pomerania, il dottore dalla Svevia, il vecchio avrebbe dovuto essere un commerciante della Bassa Sassonia, volevamo dargli come servitore una sorta di marinaio, gli innamorati avrebbero dovuto parlare tedesco puro e provenire dalla Sassonia Superiore, e la bella Leonore, o come l'avremmo voluta chiamare, avrebbe avuto come Colombina una cameriera di Lipsia. Avremmo ambientato la scena nei porti, nelle città di commercio, nelle grandi fiere, per raccogliere in modo opportuno tutta questa gente. Avremmo anche voluto rappresentare un Arlecchino, un Pantalone e un Brighella vaganti e, attraverso questo contrasto, rendere le nostre opere ancor più variegata e attraenti. Ma furono solo pensieri vaganti⁴⁰.

Goethe fa chiedere dalla capocomico quale scrittore tedesco avesse fino ad allora ricompensato gli attori per il loro operato, poiché i migliori «drammi originali» tedeschi hanno la sfortuna «di non essere teatrali»⁴¹.

Gottsched persegue, infatti, la via dell'*Arte del Teatro* (*Kunsttheater*) “non teatrale” (anche questo termine è ispirato a Goldoni⁴²). Per inciso, anche il concetto di arte del commediografo italiano, coerente coi sistemi della retorica e della poetica e con la visione basata sulla prospettiva centrale, è diverso da quello del *Teatro dell'Arte*, che si fonda sul sapere pratico, sulle esperienze, sulle conoscenze tramandate e sugli artifici dei comici.

A partire dall'esperienza di una memorabile visita a teatro, fin dal 1725 Gottsched delinea, nel suo settimanale morale *Die vernünftigen Tadelrinnen*, un programma per l'*Arte del Teatro* del primo Illuminismo, nella forma di un carteggio fittizio fra una tale Phyllis e una certa Eburina. Quest'ultima, in veste di damigella, aveva assistito per la prima volta a una commedia e aveva scritto alle «stimate biasimatrici» (cioè Gottsched) una lettera su questo suo vissuto. Poiché le erano stati «fatti tanti elogi di questo capolavoro del famoso Corneille» e non aveva potuto resistere al desiderio «di vedere un pezzo teatrale così perfetto», durante il suo soggiorno alla fiera di Lipsia, la finta Eburina aveva voluto essere presente allo «Scontro tra

40. J. W. Goethe, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meisters*, trad. it. di R. Citignola, Faligi Editore, Aosta 2013, p. 314 (ed. originale *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, in Id. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di W. Vosskamp, H. Jaumann, sezione I: *Sämtliche Werke*, vol. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, p. 151).

41. Ivi, p. 314.

42. C. Goldoni, *Il teatro comico*, cit., atto II, scena 3, dove «l'Arte delle Commedie» viene elogiata come valido contrario alle «Commedie dell'Arte» con Arlecchino.

onore e amore, ovvero il cosiddetto Cid», offerto dai «Comici di corte tedeschi della Sassonia»⁴³. Tuttavia non era riuscita nel suo intento, perché un uomo alto e ben piazzato le aveva coperto «sgarbatamente» la vista. Poteva solamente lamentarsi, quindi, della «screanzata condotta» delle persone di sesso maschile, che non solo oltraggiano «il povero smoccolatore» e «provocano con i piedi un enorme rumore dietro l'altro, durante le azioni dello spettacolo», ma «anche sfacciatamente salgono sulla scena, moltiplicando in tal modo il numero dei commedianti contro la loro volontà»⁴⁴.

A partire dai cattivi costumi del pubblico maschile della fallita visita a teatro, Gottsched, sorvolando quindi sulle pratiche attoriali coeve, concepisce il suo programma, che comincia con la lettura dei pezzi teatrali. Infatti, risponde Phyllis (cioè Gottsched), che per quel che riguarda le commedie, esse non sono da rigettare a priori. Dalla «lettura di una o dell'altra commedia francese»⁴⁵ si vede che: i vizi vengono messi in ridicolo, vengono presentati vivacemente il beneficio o il danno che ne derivano, e gli spettatori sono indotti a volersi sbarazzare di essi. La forte impressione, che queste «presentazioni» producono nell'animo dello spettatore (o meglio del lettore), sono spesso la motivazione più forte che spinge a desistere dal male, meglio dei ragionamenti di un maestro di morale. E di conseguenza Gottsched richiede di adottare un diverso «stile attoriale», rispetto a quello che i commedianti praticavano, e definisce in tal modo una norma per l'interprete dell'*Arte del Teatro* borghese: quale forza avrà (in confronto alla letteratura) la rappresentazione visibile da parte di persone vive, se essa «avviene secondo la natura di coloro che recitano, cioè in modo non affettato, vivace e conformemente alle qualità del carattere che essi devono rappresentare»! Tuttavia, tutto ciò dipende, per la maggior parte, da coloro che «scrivono le commedie».

In primo luogo, infatti, era opportuno che essi «ritraessero» solo quei vizi e quelle virtù, che «usano manifestarsi spesso nella vita comune tra le persone dei vari ceti». Dato che, per quanto riguarda esponenti di sangue reale o principi (che «vengono rappresentati nei cosiddetti *Haupt- und Staatsaktionen*»⁴⁶), «l'affettato splendore delle loro vesti» e «la pompa della loro corte» acceca sì gli occhi della plebe più umile, ma per coloro che hanno invece miglior capacità di giudizio «tutto ciò dovrebbe apparire come ridicolo e assurdo». Pertanto non c'è alcuna necessità «delle buffonate di un Arlecchino, che sono invece sempre inserite dai cattivi commedianti»⁴⁷. Gottsched considerava Arlecchino allo stesso modo di tutte le altre maschere: come «creature di una forza immaginativa disordinata, che non

43. J.C. Gottsched, *Die vernünftigen Tadelrinnen. Der erste Theil*, terza edizione, Conrad König, Hamburg 1748, p. 139 (17. Stück).

44. Ivi, p. 141 (17. Stück).

45. Ivi, p. 142 (17. Stück).

46. Le «Haupt- und Staatsaktionen mit Hanswurst» appartengono, come le Arlecchinate e i «Singspiele» (le commedie musicali) al repertorio dei commedianti professionisti tedeschi del XVII e XVIII secolo.

47. Gottsched inserì questo cambiamento di punto di vista per la prima volta nella terza edizione (del 1748) del settimanale moralistico (ed. originale: *Die vernünftigen Tadelrinnen, Erster Jahr-Theil*,

hanno un modello in natura»⁴⁸. Dovevano essere sostituite, dunque, da personaggi, che «imitassero le azioni della vita comune» e che, al contrario di quelle delle maschere, non superassero con i loro scherzi le visioni dei sogni⁴⁹.

In secondo luogo (e ci torna in mente quanto Gottsched diceva a proposito della città pietrificata), non si dovrebbero concepire «inutili garbugli», «per gettare gli spettatori da un labirinto all'altro. I travestimenti, gli scambi di bambini e gli omicidi sono così rari nella vita comune, che non accadono quasi mai»⁵⁰.

In terzo luogo, si dovrebbe rappresentare in ogni commedia o un vizio o una virtù, in modo tale che «nel primo caso sia sempre possibile riconoscere nella conseguente rovina e sfortuna una punizione; nel secondo caso, invece, nella fortuna e nel benessere abbondante il premio»⁵¹. Se ciò non accade, uno spettacolo diviene o «inutile o dannoso». Al contrario esso sarà di non poca utilità, se sarà sempre impostato moralmente. In questo Gottsched vede «le norme della sana ragione delle commedie»⁵², che egli poi renderà dogmi prescrittivi in un periodo successivo.

Nel 1762, nella settima edizione di *Weltweisheit*, Gottsched cita come modello addirittura il trattato di Riccoboni, *De la Réformation du Théâtre* del 1743 con i suoi precetti a volte eccessivamente rigidi, nella cui attuazione ormai, in Europa centrale, non credeva più nemmeno lo stesso Riccoboni. Gottsched, nel paragrafo «Theatra ludorum scenicarum, aliud virtutis propagandae medium», riferisce che gli antichi Greci e i Romani non ebbero altri insegnanti pubblici per il popolo che i poeti, i quali nelle loro poesie diffusero tra le genti i più utili insegnamenti circa Dio e le virtù. «Essi [i poeti] rappresentavano quindi i loro teologi». In particolare gli spettacoli pubblici erano il mezzo più comodo per «imprimere negli abitanti di intere città gli insegnamenti morali dei saggi del mondo, persino attraverso il divertimento, in modo sensoriale». Ora però si dispone di un buon numero di altre istituzioni per istruire ed educare l'uomo comune, anche in contesti pubblici. Tuttavia, poiché per questo scopo i mezzi non sono mai troppi, anche l'utilizzo degli spettacoli offerti alla repubblica non è privo di una certa utilità, anzi giova molto allo sviluppo delle virtù:

Bisogna solamente ripulire la scena da tutte le rappresentazioni disonorevoli e viziose e non lasciar portare in scena opere che non corrispondono alle regole più severe della morale. Si consulti, a questo scopo, il *Discorso sugli spettacoli* di P.[adre] Porée e si aggiunga il trattato di Riccoboni sulla riforma del teatro⁵³.

Il programma di riforma del teatro di Lipsia presenta, pertanto, delle caratteri-

Johann Adam Spörl, Halle 1725). Anche questo favorì un atteggiamento inizialmente più moderato nei confronti della figura di Arlecchino.

48. J.C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, cit., p. 358.

49. Ivi, p. 343.

50. J.C. Gottsched, *Die vernünftigen Tadelninnen*, cit., p. 143 (17. Stück).

51. Ivi, pp. 143 sgg. (17. Stück).

52. Ivi, p. 144 (17. Stück).

53. J.C. Gottsched, *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*, cit., pp. 401 sgg.

stiche assolutamente degne di rispetto: esso cerca di dimostrare l'utilità e persino la necessità dell'*Arte del Teatro* per la città e per la «Repubblica» e di introdurre il principio della «giustizia poetica» e della «giurisdizione pubblica del teatro». Anche i potentati e monarchi «senza distinzione» venivano portati «davanti al terribile tribunale degli spettatori»⁵⁴. Può contribuire alla valutazione di questa «giurisdizione pubblica» del «teatro nazionale» ricordare il fatto che lo spettacolo dell'esecuzione capitale dell'assassino Joh. Ludwig Krause nel 1788 a Clingen nel principato di Schwarzburg-Sondershausen richiamò circa 20.000 spettatori⁵⁵. Con un evento del genere non avrebbe potuto sicuramente competere un tentativo di teatro nazionale tedesco come *l'entreprise* di Amburgo, durata circa un anno e mezzo (che vede Lessing in veste di «consulente»). Allo stesso modo aiuta a valutare la funzione di questa «giurisdizione pubblica» prendere in considerazione la «Festa del patibolo» del 1720 a Francoforte, cui parteciparono ben 1328 artigiani: conciatetti, carpentieri, chiavari, fabbri, muratori, scalpellini e falegnami. Il corteo, estremamente ordinato, che si dirigeva verso il luogo dell'esecuzione, assunse «il carattere di una festosa parata carnevalesca». «Molti musicisti accompagnarono gli artigiani, e dietro seguivano persino un Arlecchino come padrone della piazza, due uomini selvaggi, così come un pastore e una pastorella con al seguito un Cupido»⁵⁶. Al confronto la «dimensione pubblica» di un teatro nazionale come tribunale appare piuttosto innocua, soprattutto se vuole dimostrare, più velocemente che nella vita, attraverso *tableaux* educativi, che sempre a un vizio segue la sfortuna, mentre alla virtù segue la felicità, e non sono esentati da questo destino nemmeno i potentati e monarchi. Non sfuggano, poi, le differenze tra i rispettivi «fondamenti giuridici» – vale a dire quelli degli artigiani (la licenza della maschera di Arlecchino) e quelli della morale – in considerazione del fatto che il giudizio si origina da osservatori molto differenti: dal punto di vista di un «Re di Cuccagna» dovrebbe essere un corteo carnevalesco a giudicare i fatti di questo mondo, che, contemplati, appunto, dalla prospettiva «cuccagnesca», apparirebbero alla rovescia⁵⁷.

54. J.F. May, *Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen*, cit., p. 9.

55. R. van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafbrot in der frühen Neuzeit*, terza edizione, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1988, p. 105.

56. Ivi, p. 100.

57. Il nostro studio del caso di Lipsia troverà prosecuzione in un secondo saggio nel prossimo numero della rivista. In esso verranno presentati il giudizio di Goethe sul «Teatro tedesco» nel Settecento e la prospettiva metodologica della *Theaterwissenschaft* tedesca.