

CENTRO STUDI IN TRENTO DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ANNO IX - 1961-1962

SETTIMANA CULTURALE
STORICO-UMANISTICA

DISCORSI E RELAZIONI

La poesia drammatica tedesca
tra il barocco e il romanticismo

DEL PROF. EMERICO VÁRADY



BOLOGNA
TIPOGRAFIA COMPOSITORI

1963

22 novembre 1961

LEZIONE DEL PROF. EMERICO VÁRADY

La poesia drammatica tedesca tra il barocco e il romanticismo

Il teatro inteso nel senso moderno del termine è, come noto, figlio dell'età barocca. In Germania lo stile barocco fece la sua comparsa come aspirazione estetica consapevole, tanto nelle arti figurative quanto nella letteratura, più tardi che in Italia, ma possiamo incontrare alcuni suoi elementi tipici già sin dalla metà del XVI secolo. L'affermazione del nuovo gusto e la sua rapida propagazione si verificarono nel corso del secolo XVII, quando anche in Germania si formò quella stessa particolare atmosfera di vita spirituale ed avvennero quegli stessi mutamenti ideologici, politici e sociali che sono in genere caratteristici del mondo barocco.

Nel campo dell'arte scenica in Germania fu il dramma gesuitico a portare alla piena affermazione il gusto barocco. Esso dovette il suo successo in buona parte al fatto che si rifaceva alle tradizioni dei ludi scenici medievali e per il raggiungimento dei propri fini si serviva di tutto ciò che, in essi, si dimostrava ancora vitale. Innanzitutto è evidente il suo rapporto con le sacre rappresentazioni. Benchè il periodo di fioritura dei « misteri » fosse ormai da lungo tempo trascorso, essi non avevano cessato, nelle regioni cattoliche del paese, di far valere le proprie attrattive, anzi, nel XVI secolo, i misteri presero nuovo slancio nelle rappresentazioni di Oberammergau, che sopravvivono ancor oggi. Per quanto riguarda l'arricchimento dello scenario, la cura degli accessori e dei costumi, l'impiego dell'illuminazione e gli effetti dinamici, il dramma gesuitico raccolse l'eredità delle sacre rappresentazioni. Anche qualche eco del teatro dei maestri cantori è individuabile nel dramma gesuitico. L'indagine mostrò in particolare la frequente riesumazione dei soggetti biblici ed umanistici di Hans

Sachs. Stretti legami allacciano il teatro dei gesuiti pure all'umanesimo tedesco che, alla fine del XV secolo, aveva riscoperto il teatro antico. Il *Sergius* e lo *Henno* di Johannes Reuchlin sono i primi esempi meritevoli di menzione di quel nuovo genere d'arte in lingua latina che programmaticamente cerca di avvicinarsi alla forma drammatica dell'antichità. Si è soliti considerare la rappresentazione dello *Henno*, avvenuta ad Heidelberg nel 1497, come una pietra terminale nella storia della tecnica scenica tedesca; perchè per la prima volta essa pose fine alle scene simultanee e sostituì l'avvicinamento dei quadri alla contemporaneità scenica tipica dei drammi medioevali. Questo obbiettivo fu perseguito in modo ancor più conseguente da Georg Macropedius (1475-1558) nel quale la costruzione dell'intreccio, il crescendo della tensione drammatica, l'andamento dei dialoghi vivaci supera Reuchlin e più di questi si accosta al modello di entrambi, Terenzio. Altre innovazione del dramma umanistico è il fatto che in esso la mimica è posta in secondo piano rispetto alla parola, si accresce notevolmente l'importanza del testo e lo stile declamatorio passa a dominare la rappresentazione. Anche questo ossequio tributato all'arte della lingua si fa valere nel dramma gesuitico, i cui primi teorici — ancora all'inizio del XVII secolo — vedevano i principali mezzi d'effetto nella poesia di timbro nobile e di intenso significato ideale. Insieme con il riconoscimento dei pregi della bella declamazione, venne una certa indifferenza per la decorazione scenica, tanto più che il dramma umanistico si era portato dall'aperto ai locali chiusi e rapidamente era andato trasformandosi in dramma scolastico. Questa circostanza tuttavia non impedì che singoli umanisti tedeschi, già intorno al 1500, subissero l'influsso dell'arte scenica italiana e costruissero anch'essi sfarzosi ludi cortigiani di stile rinascimentale, sulla base di coloriti, brillanti e gioiosi modelli meridionali. Tale, ad esempio, è il *Ludus Dianae* (1501) di Conrad Celtes in cui, accanto alla poesia, è già riservato un importante ruolo anche al canto, alla musica e alla danza. Tale è pure la *Rhapsodia de laudibus et victoria Maximiliani*, questo susseguirsi di quadri allegorici, sonante di ornati ritmi, ricco di vivaci invenzioni, dallo sforzoso allestimento scenico, da cui parte direttamente la via che conduce all'opera barocca, più tardi in auge a Vienna ed in altre corti principesche.

Anche il dramma gesuitico riservò ampio spazio all'allegoria, in

quanto ne fece l'espressione sensoriale del significato della vicenda, quasi una interpretazione tangibile di questa. Ma tale elemento col tempo va sempre più potenziandosi fino a divenire veramente fine a se stesso. Per appagare il diletto dei sensi, soprattutto della vista, il teatro gesuitico si vale di ogni conquista della tecnica scenica in evoluzione e tanto si preoccupa di ottenere effetti spettacolari e illusionistici che determina a priori una concezione drammatica il cui fine è quello di offrire il maggior numero possibile di occasioni che consentano l'uso di tali artifici. A questo suo apogeo il dramma dei gesuiti giunse con i lavori del viennese Nicolaus Avancini, di origine italiana, che anticipa il programma wagneriano del « Gesamtkunstwerk », mediante l'armonizzazione e la compenetrazione nella stessa opera di poesia, musica, arte drammatica ed arte figurativa.

La teorica del dramma gesuitico fu elaborata con maggior competenza da Jacob Pontanus (1542-1626) e Jacob Masen (1606-1681). Il primo non soltanto conosceva Aristotele e l'*Ars Poetica* di Orazio, ma anche, accanto a Scaligero, gli italiani Viperano, Minturno e Robortelli, ed ebbe parte di rilievo nel definire le finalità del dramma cristiano. Non si appaga della concezione stoica della tragedia, ma da essa esige che chiarisca i rapporti tra l'uomo e Dio, naturalmente nel senso della dottrina cattolica. La sconfitta dell'eroe è conseguenza diretta di una colpa commessa contro l'ordine divino; lo può salvare dalla dannazione soltanto il rimorso, la contrizione, la conversione, e il suo eroismo risiede appunto in tale prova della sua fede. Anche secondo Masen la catarsi deve condurre alla purificazione morale, ed essa si verifica tramite una viva partecipazione alle vicissitudini dei sofferenti e grazie al timore della pena, cose che scuotono lo spettatore e consentono che si ristabilisca nuovamente l'equilibrio e la calma dell'animo agitato dagli avvenimenti drammatici.

Anche in Germania, analogamente a quanto avvenne presso i popoli vicini, la superiore letteratura in lingua nazionale si avviò verso il suo sviluppo sotto l'influsso dell'umanesimo. La convinzione che fosse necessario valorizzare gli insegnamenti formali, linguistici e ideali tramandati dall'antichità, era già piuttosto diffusa quando Martin Opitz, nel suo scritto *Buch von der deutschen Poeterey* edito nel 1624, per primo espone le condizioni per una riforma della poesia di lingua tedesca e fissò come il più alto compito del poeta il culto del bello nel senso antico della parola. Opitz, appoggiandosi alle

poetiche umanistiche, si occupò pure della teoria del dramma, ma volle rendersi utile al progresso soprattutto con il buon esempio. Tradusse *Le donne di Troia* di Seneca e l'*Antigone* di Sofocle, e con la sua *Giuditta* fece egli stesso un tentativo di imitazione dell'antico. Ma nel linguaggio di quest'ultima opera, è già manifesta una deviazione verso il barocco del gusto dell'autore, confermata anche dalla sua traduzione della *Dafne* del Rinuccini.

Al pari di Opitz si trova sul confine tra umanesimo e barocco il fondatore del dramma tedesco, lo slesiano Andreas Gryphius (1616-1664). Non soltanto dalla sua cultura umanistica, ma anche dal suo vigoroso talento lirico consegue che nelle sue opere teatrali la parte dominante è quella della parola poetica, e la descrizione degli effetti dell'azione si sostituisce solitamente all'azione immediata. Oltre ai suoi modelli diretti (Seneca e l'olandese Vondel), si avvertono nelle sue opere influenze francesi ed italiane. In Francia conobbe diverse tragedie di Corneille, e là forse venne già a contatto anche con Molière; durante il suo soggiorno in Italia poi lesse l'*Aminta* del Tasso, il *Pastor Fido* del Guarini, la *Mandragora* del Machiavelli, assistè ad opere e rappresentazioni pastorali sfarzosamente inscenate e trasse diletto dalla commedia dell'arte. Ricavò il soggetto e lo schema del suo primo dramma originale, il *Leo Arminius*, da un omonimo lavoro gesuitico della cui rappresentazione romana forse fu anche spettatore. Non fa quindi meraviglia che pure la sua tendenza artistica e morale fosse identica a quella del dramma gesuitico: nella sconfitta dell'usurpatore del potere imperiale, causata da un altro usurpatore, egli giunge alla rappresentazione della fugacità di ogni fortuna e grandezza terrena. Anche il dramma *Catherina von Georgien*, che ha per sottotitolo *Bewährte Beständigkeit*, è collegato alla concezione morale del tempo, che vedeva nella costanza la più eccelsa delle virtù. Una incarnazione di questa ci viene presentata inoltre con il re inglese Carlo I nel dramma dal titolo *Carolus Stuardus*, mentre la storia di *Cardenio und Celinde*, tolta da una novella italiana, testimonia che persino gli animi più nobili possono essere spinti alla rovina dalle passioni sfrenate e che la dannazione finale viene scongiurata soltanto dal rimorso per il peccato e dalla rinuncia.

Gryphius è anche maestro ed innovatore della commedia tedesca. I suoi tentativi in questo settore cominciano con la traduzione di una commedia di stile tipicamente rinascimentale dell'italiano Girolamo

Razzi; egli utilizza gli insegnamenti italiani più che altrove nelle sue commedie allegoriche, allestite in occasione di feste. Il suo spiccato senso comico ed il suo umorismo che giudicava con acutezza, ma senza astio nè amarezza, le pecche della natura umana, assicura soprattutto a due sue commedie un posto di rilievo nella storia di questo genere artistico. *Herr Peter Squentz*, la prima satira letteraria tedesca, si burla del dilettantismo dei teatranti; *Horribilicribyx* mette in ridicolo il vile e millantatore *miles gloriosus*, arricchendo di parecchi nuovi colori questa figura antica, resa nuovamente popolare dalla commedia dell'arte.

In entrambe le opere Gryphius usa come fecondo motivo del comico la solennità inopportuna dell'eloquio dei suoi personaggi, l'esagerazione del pathos, l'enfasi arbitraria delle immagini, la decorazione soverchia a tal punto da rendere lo stile insensato ed incomprensibile. Tutte queste offese al buon gusto, alla misura e all'equilibrio tra contenuto ed espressione che Gryphius mette alla berlina, diventano invece naturali manifestazioni linguistiche del tardo barocco, anzi aumentano nei drammaturghi che seguono le sue orme. Ci limitiamo a menzionare soltanto il più dotato di questi ultimi, Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683). Lohenstein fu grande ammiratore di Gryphius, tuttavia ormai non si sentì più — come il suo maestro — un umanista ma, liberandosi da tutte le limitazioni estetiche dotte, si gettò nella corrente della concezione e del gusto barocchi. Non si interessò nemmeno di problemi morali e religiosi; nella scelta dei suoi temi non fu guidato dalla ricerca di conflitti tragici, ma soltanto dallo scopo di raffigurare l'uomo di epoche e paesi lontani, non limitato da leggi divine e spinto da passioni eccessive e da istinti primordiali. Nei suoi sei drammi (*Sophonisbe*, *Agrippina*, *Epicharis*, *Kleopatra*, *Ibrahim Bassa*, *Ibrahim Sultan*) non è possibile trovare un solo campione di bontà, nobiltà e purezza, neppure tra le donne. Le sue figure, dalla prima all'ultima, sono vittime della propria degenerazione e inumanità. Ogni loro azione è guidata dal desiderio di appagare a qualunque costo le loro avidi brame. Perseguono il loro scopo con gli strumenti più crudeli della violenza e dell'intrigo e il loro piacere è completato dalla vendetta: le visioni terrificanti dell'umiliazione dell'avversario, del suo tormento, della sua morte si presentano sulla scena con spietato realismo. A questa esasperazione dei sentimenti corrisponde necessariamente una analoga esagerazione

dei mezzi espressivi. Con Lohenstein il pathos classico diventa enfasi, alla monumentalità si sostituisce la decorazione sovraccarica; l'ornamento, come edera rigogliosa, si avvolge intorno alla struttura concettuale del discorso. Lo stile di Lohenstein, che una schiera di suoi contemporanei tentò di rendere ancor più lezioso, cavilloso, bizzarro, è l'estremo germoglio tedesco del barocco spagnolo, analogo al marinismo in Italia od all'eufuismo in Inghilterra.

Nei confronti del *teatro* barocco, che gettò le basi dello sviluppo dell'opera lirica moderna, il *dramma* barocco ebbe breve vita e scomparve senza lasciarsi dietro immediati successori. La letteratura drammatica tedesca del XVIII secolo sta sotto l'insegna dell'illuminismo e, delusa dell'irrazionalismo barocco, si volge di nuovo a quel classicismo razionalista che Opitz in Germania aveva elevato per primo ad ideale artistico, dopo che in Francia per opera dei poeti della Pleiade tale indirizzo già si era affermato. La semplicità, la chiarezza, le proporzioni armoniche, la severità formale sono esigenze dello spirito francese fondato sulla razionalità. Con Descartes, questo intellettualismo francese assurse al rango di filosofia, e nel campo della letteratura diede i suoi frutti più preziosi nei drammi di Corneille e di Racine. Accanto a questi, gli scritti teorici di Boileau contribuirono grandemente a che l'estetica classicista francese potesse dominare in tutta Europa per più di un secolo. Bayle, Montesquieu e gli enciclopedisti resero indiscussa la fede nell'onnipotenza della ragione, mentre parallelamente la filosofia inglese (Bacon, Hobbes, Locke, Hume), proclamando l'esperienza, l'osservazione, l'indagine dell'anima umano come presupposti imprescindibili del giusto raziocinio, definiva ulteriormente quella concezione del mondo dell'età illuministica che trovò infine in Kant la sua sintesi e insieme il suo superamento. Per ciò che concerne l'evoluzione del dramma, riveste particolare importanza il fatto che, per l'uomo dell'illuminismo, tutto ciò che è estraneo al mondo dell'esperienza perda il suo valore reale. L'orizzonte dello spirito, che fino ad allora comprendeva in sé anche il soprannaturale, il misterioso e Dio, si restringe e non supera le possibilità della conoscenza razionale. Così il rapporto reciproco del terreno e del celeste, l'offesa recata alla legge divina, i conflitti della fede religiosa, perdono il loro valore di fonti di tragedia. Contemporaneamente però anche la stessa religione si irrigidisce nel dogmatismo del protestantesimo e provoca come reazione il sorgere del pietismo che, contro il formalismo e la

faziosità dei settari, esige dal fedele una posizione che trascenda le varie confessioni e concepisce la vera religiosità come una esperienza sentimentale interiore che si verifica nell'individuo. Questa corrente che accompagna la cultura razionalistica, è un fenomeno peculiare dell'illuminismo tedesco. Controbilancia la freddezza arida del razionalismo, sviluppa il senso psicologico, affina ed arricchisce il mondo sentimentale e, prima di sfociare nel tardo sentimentalismo, feconda la musica (Johann Sebastian Bach) e si insinua nella letteratura dove, iniziando da Klopstock, attraverso Gellert e « il mago del Nord » Hamann, fa sentire la sua influenza fino a Goethe.

Fu Johann Cristoph Gottsched che cercò, con la maggiore energia, di riconquistare le scene tedesche al dramma antico, concepito nel senso del razionalismo francese. Discepolo di Christian Wolff, ebbe illimitata fiducia nella potenza della ragione che è chiamata a stabilire regole di validità perenne anche per le arti. Gottsched, per il dramma, desunse queste norme dagli umanisti, da Aristotele e soprattutto dai teorici francesi, e le riunì in un vero e proprio codice. Servivano, a giustificare i suoi principi, le opere di Corneille e Racine che egli indicò ai cultori del dramma come i più degni esempi da seguire. Ideò come « dramma-modello » anche il proprio *Sterbende Cato*, ma ottenne l'effetto desiderato non tanto per i suoi meriti poetici, quanto per la propria grande autorità di erudito. I precetti di Gottsched sul dramma « regolare » furono ben presto superati, ma con la sua attività pratica volta all'elevazione della cultura teatrale tedesca acquistò meriti duraturi. Il pensiero centrale della sua riforma fu il rinsaldamento di quei legami che fino ad allora avevano costituito un vincolo troppo tenue tra la letteratura ed il palcoscenico tedeschi. Questo scopo non poteva essere raggiunto senza una rieducazione metodica degli attori e del pubblico, e le sue fatiche decennali in entrambi i sensi ebbero notevole successo. Si adoprò per risvegliare più elevate aspirazioni artistiche nella gente di teatro e al tempo stesso consacrò tutta la sua autorità per riscattare la loro dignità sociale; diede alle scene tedesche un repertorio accuratamente selezionato (*Deutsche Schaubühne*, 6 voll., 1740-45), che mise l'attore di fronte a compiti più nobili ed ardui dei precedenti ed abituò il pubblico a non attendersi dal teatro soltanto un vacuo svago, ma ad accogliere di buon grado quanto vi è in esso di pregevole dal punto di vista letterario.

Collega di Gottsched all'università di Lipsia, ma più giovane di

lui di quindici anni, Christian Fürchtegott Gellert rappresenta la seconda fase dell'illuminismo già permeato di elementi pietistici. Nel suo mondo spirituale assai più delicato e poetico di quello di Gottsched, ebbe una viva eco l'indirizzo moralistico sentimentale iniziato dagli inglesi Steel ed Addison, la cui espressione più efficace fu la *Pamela* di Richardson. Questa corrente, dal mondo eroico e solenne del barocco e del classicismo francese, portò all'atmosfera più semplice e familiare della società borghese; come elemento fondamentale della propria problematica pose la legge morale religiosa in luogo della fede e della ragione, e volle presentare il trionfo di questo assunto non tanto mediante il crollo del colpevole, quanto con gli esempi del risveglio e del premio della virtù che risiede, assopita ma innata, nei recessi dell'animo umano. Per servire tale tendenza non si prestava la tragedia, e neppure la commedia di tipo molieriano. In quest'ultima anche Gottsched aveva trovato eccessive le concessioni fatte alla comicità ed agli effetti buffoneschi ed apprezzava maggiormente il più nobile tono di Destouches. Dopo di lui non dovette trascorrere molto tempo perchè venissero esclusi in numero sempre maggiore gli scherzi grassi, il divertimento scacciapensieri e l'ironia pesante dalla commedia, e potesse nascere il genere spurio della *comédie sérieuse* e, in seguito, la prosecuzione di questa, la *comédie larmoyante* il cui fascino fu così generale da non lasciare immune nemmeno Voltaire. Il più convinto sostenitore del *Rührstück* tedesco fu Gellert. Nelle sue tre commedie (*Die Betschwester*, *Das Los in der Lotterie*, *Die zärtlichen Schwestern*), egli seppe intessere atti e scene d'andamento scorrevole e volle rappresentare in essi il suo stesso ambiente, il mondo borghese sassone. L'attendibilità di questo mondo però non va oltre i caratteri che tipizzano le più o meno accentuate meschinità umane, mentre i campioni della bontà, del disinteresse, della comprensione e della rinuncia, i quali sempre fuggono vittoriosamente i pericoli che insidiano la loro felicità, altro non sono se non creature anemiche del programma letterario. Secondo tale programma, che fu esposto da Gellert nella sua prolusione dal titolo *Pro comoedia commovente*, bisogna distinguere tra la comicità del riso e quella del sorriso; il primo, che trova posto nella commedia divertente, vien fatto insorgere dallo smascheramento delle colpe e delle debolezze umane, mentre il secondo — nella commedia seria — accompagna la vittoria della virtù messa alla prova. Gellert, che fu venerato dai contemporanei come

« praeceptor Germaniae », non ebbe dubbi sul fatto che le dolci lacrime della commozione abbiano un maggior effetto moralizzatore che non il riso sguaiato.

Alla formazione del carattere nazionale dell'illuminismo tedesco contribuì, con tratti più degli altri pregnanti, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Della sua vastissima attività ci interessa qui soltanto la sua nuova concezione del dramma e la sua realizzazione pratica. All'epoca dell'esordio di Lessing, il dramma tedesco era stato sotto un duplice influsso francese: da un lato, lo dominava il dogmatismo formale del classicismo seicentesco, d'altro canto quella dottrina, pure di origine francese, che esigeva dalla tragedia un effetto didascalico immediato. Lessing, dopo essersi approfondito più di qualsiasi suo predecessore nello studio dell'antichità e — seguendo le orme di Winckelmann — si rivolse direttamente ai Greci, demolì i canoni del classicismo francese con argomenti desunti da Aristotele, dimostrò l'insostenibilità delle tre unità teatrali ed affermò che il vero dramma — contrariamente a quello francese, di carattere statico — può edificarsi soltanto sulla base del dinamismo. Secondo Lessing, i francesi avevano tolto dall'antichità soltanto le forme esterne, senza però penetrarne lo spirito. Al nucleo di questo, anche indipendentemente dalle regole classiche, si era assai meglio avvicinato il più grande drammaturgo dell'epoca moderna, Shakespeare. Questi non fu guidato da norme fisse nella creazione dei suoi capolavori, ma dalla luce del suo genio inventivo. La teoria del genio di Lessing non giunse però a quelle conclusioni estreme, che da essa svilupparono i giovani dello Sturm und Drang. Egli fu ancora in misura troppo marcata uomo del raziocinio e dell'illuminismo per poter vedere nel lavoro dell'artista il risultato dell'attività del puro istinto o di qualche forza primordiale. L'arte ha, sì, le proprie regole che non possono venire impunemente ignorate neppure dal genio; però esse possono anche non essere scritte: è il genio a scoprirle, con la sua intuizione, e le segue coscientemente perchè è convinto della loro validità. Così era Shakespeare; e Lessing, additandolo come il più alto modello, sgombrò la strada al dramma tedesco. La sua pratica di drammaturgo si basa sulla rivalutazione, da lui stesso effettuata, dell'antichità e sulla sua tendenza al gusto letterario nordico. Il suo dramma *Miss Sara Sampson*, scritto all'età di ventisei anni, è il primo « dramma borghese » tedesco, vive ancora nell'atmosfera del romanzo familiare inglese ed attinge abbondante-

mente ai mezzi richardsoniani per suscitare la commozione. Esso fu seguito soltanto dodici anni dopo dalla *Minna von Barnhelm*, questa commedia « seria » tuttora valida. L'età d'oro di Federico il Grande, la guerra dei sette anni, fornisce lo sfondo della vicenda magistralmente costruita, le figure principali sono altrettante personificazioni « dell'onestà prussiana e della fedeltà sassone »; attraverso di loro lo scrittore, seppure in tono sereno, diede per la prima volta espressione letteraria alla coscienza nazionale tedesca che andava risvegliandosi. Dal punto di vista della struttura drammatica e della ininterrotta consequenzialità degli eventi, come pure nel disegno dei caratteri, il dramma *Emilia Galotti* è ancora superiore. Con la sua coraggiosa presa di posizione contro la depravazione morale ed il dispotismo delle corti principesche dell'epoca, avviò tutta una generazione di scrittori a lavori teatrali concepiti in una analoga tendenza politica. — La più artistica espressione degli ideali della « humanitas » illuministica fu data da Lessing nel *Nathan der Weise*. Anche questo poema drammatico è una creazione destinata a dare fecondissimi frutti nel futuro: il *Don Carlos* di Schiller e l'*Ifigenia* di Goethe sono legati ad esso da forti legami di affinità spirituale.

Mentre Lessing faceva ancora una netta distinzione tra natura ed arte, i confini tra di esse sparivano completamente nella concezione degli scrittori del movimento detto dello Sturm und Drang. Il rousseauiano « ritorno alla natura » non fu soltanto il germe di un rivolgimento etico e politico-sociale, ma rivoluzionò anche l'estetica. Se il popolo, ancora non contaminato dalla civiltà, è più vicino alla condizione naturale, considerata come ideale, ne consegue che la voce della natura è riecheggiata con più genuina fedeltà dalla poesia popolare. A questo proposito l'esempio più eccelso è Omero, e dopo di lui, nella seconda metà del XVIII secolo, si scopre la stessa voce nella avita poesia mitica dei popoli settentrionali, nei Canti dell'Edda, nelle saghe dei bardi germanici, nelle ballate scozzesi. In Inghilterra ha inizio la raccolta e la pubblicazione di tali componimenti, ed i testi del loro imitatore ottiene successo ancor maggiore di quelli originali; infatti Macpherson, col suo *Fingal*, pone Ossian sullo stesso piano di Omero, e ne fa anzi un ideale ancor più vagheggiato di quello. I primi seguaci di questo indirizzo in Germania furono Johann Georg Hamann (1730-1788) e Johann Gottfried Herder (1744-1803). La famosa affermazione di Hamann: « la poesia è la madre-lingua degli umani »

diventò una delle massime dello Sturm und Drang, ed è merito imperituro di Herder l'aver suffragato, con la sua grande raccolta di canti popolari (la cui edizione postuma ebbe il noto titolo *Stimmen der Völker in Liedern*), la teoria che vede nella lirica popolare l'origine di ogni vera poesia. La Sacra Scrittura, Omero, Ossian furono creazioni dell'animo popolare: e come il popolo, così crea anche il genio, con l'aiuto dell'ispirazione, della visione fantastica, che i ceppi del raziocinio non riescono ad imprigionare. In questo senso, Sofocle e Shakespeare sono fratelli, e soltanto il luogo ed il tempo in cui vissero conferiscono diverso aspetto alla loro comparsa. In entrambi, l'essenza loro risiede in una conoscenza ancestrale, intuitiva, e non nella riflessione. Nei confronti della ragione, si può anche parlare di « ignoranza » del genio, ma esso « sa anche ciò che la ragione non conosce ». Dall'identità tra natura e genio derivò come necessaria conseguenza, per quei giovani che andarono anche oltre gli assunti di Herder, la pretesa di una libertà assoluta, non soltanto nel campo estetico, ma pure in quello etico e politico. Come non esistono norme oggettive che possano porre un limite al vero poeta, così neppure gli istinti immessi in noi dalla natura, le passioni, le forze che agiscono nelle profondità irrazionali del cuore, possono essere controllati dall'autorità delle norme morali: analogamente, è da considerarsi come attentato al diritto naturale anche l'ordine sociale, in primo luogo l'arbitrio del potere politico, la tirannia. Così lo Sturm und Drang si creò una nuova concezione del mondo che costituì, punto per punto, una sistematica negazione dell'illuminismo. Tra i suoi esponenti erano in maggioranza i drammaturghi, come Gerstenberg, Leisewitz, Klinger, Lenz, Maler Müller. Tutti erano entusiasti di Shakespeare, tutti raffiguravano il conflitto tra la forza primigenia e la passione cieca da un lato, e, dall'altro, l'uomo medio e l'ordine sociale, reclamando per il *Kraftgenie* quello stesso diritto di trascendere le leggi divine ed umane, che essi rimproveravano al potere tirannico. Ma nessuno di essi fu dotato di talento poetico pari al loro slancio vitale. Perciò non riuscirono a realizzare in opere d'arte il contenuto sentimentale ed ideale del loro movimento. L'espressione più ricca e poeticamente più valida di tale concezione del mondo fu riservata a coloro il cui vero genio presto emerse dal confuso fermento dello Sturm und Drang: Goethe e Schiller.

Goethe scrisse i suoi primi lavori teatrali negli anni in cui era studente a Lipsia, allorché sentiva ancora come profondamente suo il

mondo rococò della « piccola Parigi » sassone. *Die Launen des Verliebten* e *Die Mitschuldigen*, nel loro spirito e nel genere artistico, rispecchiano fedelmente il gusto del tempo. Il poeta giunse alla svolta decisiva della sua giovinezza, nel 1770 a Strasburgo. Il suo incontro con Herder non ampliò soltanto l'orizzonte della sua vita e della sua cultura, ancora francesizzante, verso il passato, le tradizioni, l'arte del suo popolo, lo condusse anche alla conoscenza di se stesso, della vera natura delle sue forze poetiche creative. L'opinione di Herder sul valore dell'individuo e la sua convinzione che il supremo dovere dei singoli uomini e dei popoli verso se stessi risieda nell'elaborazione, la più completa possibile della loro fisionomia individuale, divenne in Goethe norma di vita e d'arte che decise di tutta la sua evoluzione. Herder gli svelò anche l'originalità e la grandezza di Shakespeare e, ciò facendo, lo liberò d'un sol colpo dall'incanto del classicismo francese. Tra i progetti di opere teatrali maturati in lui durante il suo soggiorno a Strasburgo, ne portò a compimento soltanto uno, il *Götz von Berlichingen*, apparso nel 1773. Il *Götz* rappresentava una novità come dramma storico, che faceva rivivere con una sorprendente ricchezza di tratti caratteristici la spiritualità e le forme di vita del medioevo tedesco e, al tempo stesso, nell'evidenziare tale spiritualità, tratteggiava, atteggiandoli nei più svariati modi, figure dalla fisionomia marcata e precisa. La tragedia dell'eroe, fanatico assertore della libertà e del diritto ereditario, incarnazione dell'antico ideale cavalleresco, sta nel fatto che le sue più nobili virtù si scontrano con un ordine nuovo, per lui inconcepibile: vi si oppone, e nella difesa del suo diritto perpetra nei confronti della legge un'offesa pari a quella per vendicar la quale aveva impugnato le armi. Siffatta concezione del tragico è di origine shakespeariana e di ciò il giovane Goethe era conscio, così come era consapevole di avere, nel *Götz*, seguito l'andamento piuttosto epico che drammatico dei drammi storici di Shakespeare. Ma già il *Clavigo* scritto nell'anno successivo, e *Stella*, che è dell'anno 1776, attestano la comparsa di un nuovo periodo nel rapido sviluppo di Goethe. Dal punto di vista formale, entrambi i lavori sono più vicini all'*Emilia Galotti* di Lessing che a Shakespeare ed il clima della vita borghese del tempo si sostituisce al mondo eroico di *Götz*. A decidere la sorte delle loro figure non è il tragico contrasto tra il grand'uomo e l'ambiente meschino che lo circonda, ma la mancanza di grandezza morale, la debolezza del carattere in uomini di grande ambizione e pur ben

dotati spiritualmente e sentimentalmente. Appartiene infine al periodo dello Sturm und Drang di Goethe — oltre ad un frammento drammatico su Prometeo e il primo abbozzo del *Faust* — anche l'*Egmont*, almeno nella sua prima concezione, che però egli terminò soltanto dopo un lavoro di dodici anni, nel 1787. Esso segue la linea storico-politica del *Götz* e — come quello — traccia un quadro d'ambiente ricco di colori e di vita attorno ad una figura storica idealizzata. Egmont rappresenta, in una versione nuova, l'uomo demoniaco (in senso goethiano) il cui destino è di non poter vivere se non nel più completo unisono con la sua intima natura. Questo carattere così magistralmente tratteggiato, che ispirò anche Beethoven, domina il dramma e collega in una ideale unità i vari quadri, altrimenti annodati da vincoli piuttosto labili. (Le manchevolezze di struttura dell'opera, come è noto, furono in seguito ridotte da Schiller, nell'adattamento scenico dell'*Egmont*).

Sette anni dopo il *Götz von Berlichingen*, e sette anni prima dell'*Egmont*, nel 1780, Schiller pose fine al suo primo lavoro teatrale: *Die Räuber*. I motivi del dramma, i suoi personaggi e la cupa incandescenza della sua atmosfera, affondano tutti le loro radici nella ideologia dello Sturm und Drang. Animano Karl Moor il desiderio sfrenato di libertà, l'energia dell'azione, il sogno di grandezza; ed un deteriore egoismo, che non arretra di fronte ad alcun misfatto, guida il fratello di lui, Franz. Con diversi scopi ed in diverso modo essi si sono posti contro l'ordine morale universale, e devono espiare la loro colpa. Franz è spinto al suicidio dai rimorsi della coscienza e dal terrore del castigo inesorabile; Karl, che la sua « disperazione morale » ha messo a capo di una banda di masnadieri, deve rendersi conto che non è possibile « abbellire il mondo con le atrocità, né far valere la legge con l'illegalità » e riconquista la pace dell'animo e la libertà interiore consegnandosi spontaneamente alla giustizia. Quanto a realismo e ad esperienze di vita, *Die Räuber* è inferiore al *Götz*, ma con il suo slancio gagliardo, con l'istintiva sicurezza nella scelta dei motivi che offrono il più intenso effetto drammatico, con la sapiente architettura della vicenda intessuta intorno ai due protagonisti, può ben consacrare in Schiller un drammaturgo nato. Ciò che, oltre alla sua genialità, eleva Schiller al disopra dello Sturm und Drang, è in primo luogo la convinzione, che egli visse profondamente, sull'origine divina dell'ordinamento morale e la sua concezione dell'alta missione del teatro quale valido difensore di questo ordinamento.

L'idea della libertà, come già Goethe stabilì, si snoda attraverso tutti i lavori di Schiller, ma neppure nella sua gioventù ribelle essa significa per lo scrittore il diritto all'arbitrio individuale, ma appare piuttosto come il postulato primo della dignità umana: chi ne abusa viene distrutto inesorabilmente. Il sottotitolo del *Fiesco* (Ein republikanisches Trauerspiel) è chiara espressione dell'idea basilare del dramma. Fiesco è il solo uomo in Genova che potrebbe far trionfare la libertà contro la tirannia. Ha quasi raggiunto lo scopo, allorché la coscienza della sua missione viene sopraffatta dall'egoistica sete di potere, ed egli sfrutta il risultato della sua lotta eroica, non già a favore della comunità, ma per cingersi di quella corona ducale che egli aveva calpestate in nome della libertà. Anche il terzo lavoro teatrale della giovinezza di Schiller, *Kabale und Liebe*, raffigura le fatali conseguenze degli attentati consumati contro la dignità dell'uomo: una comune rovina di innocenti e colpevoli. Questa volta, con la sua polemica ardente, il poeta inveisce contro il despotismo, la corruzione e la decadenza morale imperversanti nelle piccole corti principesche. Non senza motivo il primo titolo del dramma è *Luise Millerin*: il nome della fanciulla borghese, soave vittima dei pregiudizi sociali, voleva essere l'insegna delle tendenze rivoluzionarie dell'opera.

Il giovane, appassionato, focoso ed impaziente rivoluzionario parla il linguaggio dello Sturm und Drang, ma ne rende accettabili perfino le esagerazioni tanta è la sua convinzione di esser nel giusto. Da questa prosa realistico-naturalistica Schiller si allontanò per la prima volta nel *Don Carlos* (1787), per esprimersi con gli accenti elevati del giambo. Esigeva questa nuova forma la sua profonda trasformazione spirituale, e la richiedevano le nuove esigenze espressive che erano andate formandosi in lui in un periodo di soli quattro anni. Il poeta non assume più soltanto il ruolo dell'accusatore: non solamente condanna il male, ma indica anche la via che conduce al bene. Se fino ad ora esprimendo il proprio mondo sentimentale, era stato il portavoce dell'individuo, del singolo, ora si vota ad un ideale ben più universale, alla libertà spirituale che è destinata a redimere tutto il genere umano, ed ai principi dell'*humanitas* che devono riunire in un fraterno abbraccio individui e nazioni. Il dramma si sviluppò unitamente al suo creatore. Originariamente — in conformità con il titolo — il protagonista sarebbe stato Don Carlos che una rivalità amorosa oppone al padre, Filippo II. In seguito questo motivo viene relegato sullo

sfondo poiché il poeta pone a fianco di Don Carlos, come suo amico fidato, il Marchese Posa, personificazione del proprio idealismo. Questi distoglie dal ristretto mondo dei dispiaceri amorosi l'infante, e lo infiamma alla causa delle nobili idealità; in tal modo il dissidio tra padre e figlio si inasprisce in lotta politica ed ideologica, nella quale Posa assume sempre maggior importanza di protagonista, a scapito di Don Carlos. Entrambi pagano con la vita la colpa d'esser divenuti traditori in nome di un ideale intesa a costruire un futuro migliore ed una umanità più felice. Ma il loro sacrificio non è vano: questo ideale sopravvive ad essi ed il re, che è pure presentato da Schiller come il tragico eroe della propria missione, con l'animo infranto per la morte del figlio, in una desolata solitudine, continua a portare il pesante e gelido fardello della corona.

Il *Don Carlos* segna soltanto il trapasso di Schiller dal suo primo periodo ad un secondo, che opera all'insegna del classicismo. L'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe, terminata nello stesso scorcio di tempo, è già un perfetto esempio del dramma classicizzante. Goethe derivò la propria materia da Euripide: nella sua tecnica seguì la tragedia antica e seppe elevarsi al livello dei suoi modelli greci quanto a dignità e bellezza di linguaggio. Tra gli scrittori tedeschi fu il primo a rivivere compiutamente l'ideale classico di vita, la cui essenza è l'equilibrio tra l'io interiore e la realtà esterna e che si riflette nell'arte come misura, compostezza e serenità. Il titanismo giovanile del poeta, sotto l'effetto delle esperienze di Weimar (prima tra tutte l'amore per Charlotte von Stein), e del suo viaggio in Italia, si nobilitò in un senso classico della vita. Nella sua Ifigenia che, con la propria disciplina, rinuncia e pura umanità salva il fratello Oreste perseguitato dal destino e dal demone che si agita nel suo cuore, Goethe stende una simbolica confessione di questa sua grande trasformazione interiore.

Anche il *Torquato Tasso*, l'ultima opera teatrale da lui portata a compimento, è di interesse autobiografico. « Osso delle mie ossa, carne della mia carne », la definisce il poeta stesso. In essa Goethe innalza un monumento al periodo titanico della sua vita e contemporaneamente ne trae anche le conclusioni negative. La relazione che intercorre tra il Tasso e la corte ferrarese è analoga a quella che lega il giovane Goethe alla corte di Weimar. Rispettano la sua arte e ne traggono godimento, ma pongono un limite ben definito tra immaginazione e realtà. Il genio è signore assoluto nel mondo dei propri sogni, ma allor-

ché pretende la medesima libertà e gli stessi diritti anche nell'esistenza d'ogni giorno, deve cedere di fronte all'ordine sociale, alle consuetudini, alle convenienze. Questa sarà la sorte del Tasso, che Goethe riuscì ad evitare, non già perchè fosse più duttile, più condiscendente, più « pratico », ma perchè era assurdo (il che al Tasso non fu dato) all'altezza degli ideali di vita classica.

Per percorrere la stessa via, Schiller, dopo la stesura del *Don Carlos*, ebbe bisogno di ben dieci anni di esperienza, di studi e — non ultima — dell'amicizia di Goethe. La trilogia di *Wallenstein* apre la serie dei suoi grandi drammi. Vi si fondono in mirabile armonia la forza e lo slancio dell'eloquio, l'energia del pensiero, la successione dinamica, ininterrotta delle vicende, la più completa e profonda caratterizzazione dell'animo umano e la suggestiva vivacità dello sfondo storico. Il dramma è costruito sulle esperienze fondamentali di Schiller: il problema della libertà e della necessità. *Wallenstein*, genio della politica realistica, ed il maggior condottiero del suo tempo, alla testa delle armate imperiali, si sente padrone della libertà e, non tanto agendo, quanto evitando l'azione, differendo cioè le risoluzioni decisive, intende difenderla dal fato terreno, dall'avverarsi dell'ineluttabile. Perciò si involupa nella rete inestricabile del gioco diplomatico, del calcolo, dell'ipocrisia e del tradimento, che infine lo soffoca. L'uomo veramente libero — secondo Schiller — è soltanto colui che, come Max Piccolomini, segue senza riserva alcuna i comandamenti della coscienza e del dovere e con il proprio sacrificio dimostra come nessuna necessità esterna possa piegare la pura volontà morale.

Anche il dramma successivo, *Maria Stuart*, espone questo concetto, ma — ormai sotto l'indubbio influsso del romanticismo — con sfumature religiose. La sfortunata regina espia con cristiana rassegnazione « il travimento umano e giovanile » ed accoglie la condanna a morte come una « redenzione dalla vita ».

Lo stesso Schiller definisce nel suo sottotitolo *Die Jungfrau von Orléans* come « tragedia romantica ». In essa si dispiega un colorito quadro del medioevo cristiano; il volere divino elegge Giovanna alla salvezza di Francia, fenomeni soprannaturali e forze occulte guidano la vicenda. È tragedia romantica anche perchè il suo tono lirico ed il destino dell'eroina, anzichè scuotere lo spettatore, lo commuovono. — Benché neppure Schiller abbia saputo sottrarsi alle lusinghe del romanticismo, tuttavia non si lasciò dominare da esse e poco dopo

scrisse il più classico dei suoi drammi con *Die Braut von Messina*. Mentre i personaggi dei drammi precedenti erano personalità a sé stanti, ed anche la loro storia aveva un contenuto particolare, unico e singolo, qui, tanto nelle persone, quanto negli eventi, il poeta cerca la raffigurazione del tipico, dell'universalmente valido. Per esprimere ciò, oltre ai personaggi, ha bisogno del coro che nel dramma antico accompagna la vicenda, ne illustra il significato e l'insegnamento, cioè — secondo le parole di Schiller — « esprime le grandi conclusioni che si traggono dalla vita ». Ma il mondo ideale del dramma non nasce dalla gelida filosofia, bensì dalla fantasia poetica dal libero volo, e dalla forza del linguaggio lirico, elevato e sublime. In questa sua opera, Schiller si è maggiormente accostato al tono eccelso degli antichi drammi e, con l'incanto della poeticità pura, compensa il minor effetto scenico del lavoro.

L'ultimo suo dramma compiuto, il *Wilhelm Tell*, è ancora una volta di carattere storico ed ha al suo centro l'ideale di libertà. Il protagonista non è tanto Tell, che solo come padre di famiglia, costretto da tragica necessità, diventa uccisore del tiranno, ma lo stesso popolo svizzero che, con il suo anelito libertario, con la sua energia, con il suo coraggio, si redime dal giogo della dominazione straniera e, primo in Europa, conquista l'indipendenza politica. Il poeta, benché abbia tracciato un quadro incomparabilmente fedele dell'indole e delle peculiarità della gente svizzera, creò tuttavia, nella lotta dei cantoni, un simbolo della insurrezione degli oppressi e della vera democrazia, che è di validità universale per ogni epoca e popolo. Schiller destinò il *Wilhelm Tell* ad essere un dramma popolare. Lo fu, infatti ma — come scrisse un critico ungherese — nel senso delle grandi tragedie greche. « Lo collega con le immortali creazioni dell'età aurea ateniese quella atmosfera solenne che tutto lo pervade: la musica, la spettacolarità, l'elevata dizione, le scene di massa, i fatti eroici, tutti insieme, causano una così sublime commozione che il *Wilhelm Tell* è, in certo senso, più di un semplice dramma: è già una festa nazionale, nel senso grande, puro ed artistico del termine, quasi l'ideale di tutte le festività nazionali ».

Del *Demetrius*, iniziato nel 1805, anno della morte del poeta, furono scritti soltanto frammenti. La problematica del protagonista che, pur essendo innocente incontra una tragica fine, la cura attenta con cui si raffigura il mondo slavo che sconcertava per la sua esotica stra-

nezza, e l'interferenza nella storia di una potenza ultraterrena che appare in una visione, sono tutti elementi che denotano una decisa tendenza al romanticismo.

Con ciò, questa breve rassegna di storia del teatro tedesco di due secoli e mezzo, è giunta al limite stabilito nel titolo, cioè alle soglie del romanticismo. Anche il tempo che era a nostra disposizione è esaurito senza che si sia potuto trattare del *Faust* di Goethe. Valga a scusare questa lacuna il fatto che la comparsa della prima parte di questa grande opera va già oltre i limiti cronologici prefissati.

