«Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 51, gennaio-marzo 2020

Sonia Bellavia

LESSING: IL TEATRO, L'ATTORE E L'IDENTITÀ CULTURALE TEDESCA

ABSTRACT. A metà del Settecento, la produzione letteraria, artistica e teatrale tedesca era assoggettata alle regole classiciste dettate dalla Francia, ancora detentrice - dall'epoca di Luigi XIV - dell'egemonia culturale in Europa. In reazione al dominio del modello francese, il pensatore e letterato Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) comincia, nel passaggio dalla prima alla seconda parte del secolo, a farsi portavoce dell'idea di una 'unità' culturale, in una Germania politicamente ancora divisa e frazionata. Di una cultura in cui avrebbero potuto rispecchiarsi i caratteri identitari precipui del popolo tedesco. Nell'ambito di tale progetto quell'arte 'eminentemente umana' che è il teatro avrebbe giocato - come l'articolo intende dimostrare - un ruolo paradigmatico, divenendo insieme il punto di convergenza e il banco di prova delle nuove idee elaborate da Lessing e dai suoi seguaci.

ABSTRACT. Halfway into the XVIII Century, artistic, literary and theatrical works in Germany, were still strictly following the classical rules dictated by France, the holder of cultural hegemony in Europe since the days of Louis XIV. Against this supremacy, literary man and thinker Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), began to advocate in favor of a cultural "unity" while Germany was still a much-divided

country. A culture able to represent all the specific identities of the german people. A project in which Theater, a "eminently human" form of art, would play a paradigmatic role, as this article wish to demonstrate. Becoming at same time, the convergence point and the testing ground of the ideas developed by Lessing and his followers.

L'interesse teatrale

Solo la forma pervasa dal senso è in grado di esprimere la sensazione del vero: questa fu l'idea di base su cui si dispiegò la riforma delle arti - ivi compresa quella teatrale - nella Germania del XVIII secolo. Il concetto prese forma nelle elaborazioni teoretiche di Gotthold Ephraim Lessing: il teorizzatore del *bürgerliches Trauerspiel* (la tragedia borghese) e uno dei maggiori filosofi e letterati coevi; per quanto riguarda il teatro, di sicuro il più fecondo, visto che i maggiori attori tedeschi dell'epoca – da Conrad Ekhof (1720-1778) a Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), fino a August Wilhelm Iffland (1759-1814) - hanno seguito il suo pensiero, per intraprendere il percorso che li ha consegnati alla storia del teatro europeo[1].

[1] Cfr. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt.Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel 2000, p. 158. Nel 1935, Kutscher sostenne che proprio con Lessing e grazie alle sue elaborazioni teoriche era nata la vera *Theaterwissenschaft* (teatro come disciplina scientifica). Cfr. A. Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, Pflugschar Verlag, Düsseldorf 1932.

L'interesse di Lessing per il teatro, che lo impegnò intensamente per tutto il periodo compreso tra il 1750 e il 1770, si era profilato dai tempi in cui, neanche ventenne, aveva collaborato con la compagnia Neuber (cfr. *infra*, nt. 12) per la stesura di *Der junge Gelehrte* (1747): il suo primo testo drammatico[2]. Prestissimo, all'attività di drammaturgo affiancò quella di critico e teorico, che nel 1750 lo portò alla fondazione, a Stoccarda, del primo mensile tedesco dedicato interamente al teatro: «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters» (contributi alla storia e alla ricezione teatrale), dove già nel primo numero Christlob Mylius (1722-1754) – cognato di Lessing e co-fondatore della rivista, innalzava il lavoro dell'attore a arte libera, equiparando la recitazione alla poesia; visto che per l'esercizio di entrambe erano necessarie le stesse facoltà, ovvero: l'ingegno (il *Witz*)[3] , per poter descrivere ciò che non si vede ed esprimere ciò che non si prova[4], e la facoltà di giudizio (la *Beurtheilungskraft*).

---

[2] Commedia in tre atti, *Der junge Gelehrte* venne composta appositamente per la compagnia Neuber, che lo rappresentò nel 1748. Sei anni dopo, l'opera fu data alle stampe.

[3] Cfr. C. Mylius, *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist* (tentativo di prova, che l'arte dello spettacolo è un'arte libera), in «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», Erstes Stück, bey Johann Benedict Meßler, Stuttgart 1750. Mylius utilizza il termine *Witz* in senso wolffiano: nei *Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschliches Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit*, Christian Wolff lo aveva definito la «forza d'animo che con facilità può percepire le similitudini delle cose e istituire un confronto fra di esse». Prodotto di intelligenza, immaginazione e memoria, la sua è un'attività comparativa e ordinativa. Le citazioni sono contenute in H.-M- Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1982, p. 107.

[4] Diversamente da quanto sostenuto dagli oppositori del teatro come Jean Jacques Rousseau (1712-1778), i quali accusavano l'attore di essere falso e menzognero proprio perché mostrava di provare ciò che non sentiva e vestiva panni che non erano i suoi - cfr. J.-Jacques Rousseau, *Lettre à Monsieur D'Alembert sur les Spectacles* (1758), edition critique par M. Fuchs, Giard, Lille 1948, p. 106 -,

Alla luce di una tale rivalutazione estetica e culturale dello spettacolo teatrale e dell'arte dell'attore, che ne era il perno, il modo consueto di recitare: la 'vecchia' declamazione, basata sull'esercizio della memoria, sull'applicazione di gesti e movimenti codificati e in cui la voce veniva modulata solo per far risaltare le qualità puramente estetiche della lingua (senza intenzionalità 'espressiva'), non poteva essere considerata arte, ma semplice manufatto[5].

Per questo Schröder, seguace fedele di Lessing, ricordato come il prototipo dell'attore preromantico, poté affermare che «può essere degno dell'appellativo d'artista» solo colui «che crea dalla pienezza della propria fantasia»[6].

L'impianto della rivista, nata con il proposito di diffondere finalmente la cultura teatrale di cui - si sosteneva nell'introduzione - ci si era sempre occupati pochissimo[7], rivelava la tensione innovativa dei co-fondatori; chiaramente manifesta nel saggio di Mylius e ribadita dal contenuto dalla Prefazione al primo numero, scritta da Lessing.

Mylius guardava a tutto ciò come alla riprova della presenza, in lui, dell'ingegno e della fantasia: le stesse, precipue doti del poeta, al quale l'attore aveva dunque tutto il diritto di essere equiparato.

[5] C. Mylius, Versuch eines *Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist*, cit. È la presenza di una componente non trasmissibile, che dunque non può essere appresa, ciò che rende un'arte 'libera'. Mylius porta l'esempio della musica: coloro i quali suonano leggendo lo spartito sono dei musicanti; i compositori, invece, sono degli artisti. Cfr. ibid., p. 6.

[6] L'attore, proseguiva Schröder, «non è un antiquario che concepisce e restituisce le sue figure attraverso la tradizione». La citazione è stata consultata in D. Hoffmeier, *Ästhetische und metodische Grundlagen der Schauspielkunst. Friedrich Ludwig Schröder*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1955, p. 90.

[7] Cfr. G. E. Lessing, *Vorrede* aus «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», in K. Hammer [Hrsg], *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*, Henschelverlag, Berlin 1968, p. 127.

Qui erano espresse le linee-guida su cui il grande filosofo e letterato riteneva si dovesse dispiegare una nuova concezione del valore e della funzione del teatro. Un processo la cui attuazione non presupponeva una totale frattura con quanto era stato ed era, ma l'instaurazione di una relazione critica e dialettica con il tempo passato e quello presente.

Lessing riteneva che la prima cosa da fare fosse l'indagine, da un'altra prospettiva, del vecchio e nuovo teatro, operata ascoltando i diversi giudizi dei vari critici, sia autoctoni che stranieri. Trasposto sul piano concreto ciò significava, in primo luogo, la traduzione dei testi classici: greci e latini (prediligendo quelli che potevano essere ancora da esempio ai nuovi autori), quella delle opere straniere 'moderne', in specie inglesi e spagnole (che in Germania erano meno conosciute) e della nuova drammaturgia francese, italiana e olandese[8]. La volontà era quella di mettere i tedeschi in condizione di poter esprimere il proprio parere su quanto di nuovo veniva prodotto, da qualsiasi parte provenisse e qualunque fosse l'idioma. Bisogna infatti ricordare che nel Settecento, in Germania, lo studio delle lingue era assai poco diffuso: riservato solo

[8] Nel suo studio sui rapporti fra Lessing e la teoria francese della rappresentazione, Otto Uwe notava come il compito che il pensatore tedesco si era prefissato di assolvere attraverso i «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters» fosse così vasto e complesso da risultare pressoché impossibile da portare a termine; e riteneva che la pianificazione del mensile fosse mossa in realtà dalla speranza di poter realizzare un'enciclopedia del teatro, dagli inizi e fino all'aprirsi del dibattito sulla sua connotazione futura (cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, Peter Lang, Frankfurt/Herbert Lang, Bern 1976, p. 164); come peraltro svelano, in realtà, le parole dello stesso Lessing che fanno da chiusa alla sua *Vorrede* (Prefazione) al primo numero del mensile (cfr. *infra*, nt. 15).

a una *élite* e circoscritto all'ambito di specifici territori, in un terreno ancora geograficamente e politicamente diviso e frazionato. L'inglese, ad esempio, veniva letto e tradotto nei centri dominati dall'alta borghesia, come Amburgo e Zurigo; mentre il francese, oltre che qui, era naturalmente studiato nei domini delle Corti. Alla gran parte della popolazione, dunque, la produzione letteraria straniera rimaneva inaccessibile e questo consente anche di intravedere, nel grande fervore dell'impegno di Lessing - di cui si tratterà più avanti - nell'imporre una *Nationalliteratur* (letteratura nazionale) e un *Nationaltheater* (teatro nazionale) il tentativo di emancipazione degli stati meno abbienti della società tedesca, contro l'alta borghesia e l'aristocrazia[9].

Il progetto riformatore di Lessing è dunque insieme culturale, estetico e 'politico', e al centro di questo progetto si colloca giocoforza il dialogo con l'altro, con lo straniero. L'importante opera di traduzione invocata sul primo numero dei «Beyträge», a cui lo stesso Lessing apportò un contributo sostanziale, avrebbe permesso non soltanto di conoscere la produzione drammaturgica di varie epoche e paesi, fornendo 'materiale' nuovo all'attività dei palcoscenici, ma soprattutto di individuare la particolarità delle singole nazioni. Questo perché da nessuna cosa quanto dalla poesia drammatica, sosteneva il pensatore tedesco, si poteva meglio desumere la natura di un popolo[10].

[9] Cfr. R. Meyer, *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2012, p. 81, nota 6.

[10] Cfr. G. E. Lessing, *Vorrede* aus «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», cit., p. 130.

Proprio l'idea che l'individualità di una nazione si palesasse nella sua cultura - afferma la Golawski-Braungart - aveva fatto sì che il contatto con le tradizioni intellettuali straniere assumesse agli occhi di Lessing un'importanza determinante; perché quello era il primo passo per arrivare alla definizione della propria identità culturale.

Dalla comprensione dell' 'altro' alla scoperta di 'sé': riconosciuta fra i primi l'importanza del teatro come veicolo di cultura e mezzo di comunicazione privilegiato[11], Lessing era convinto che solo attraverso la conoscenza della produzione teatrale delle altre nazioni, i tedeschi avrebbero finalmente compreso quale fosse la loro natura; e avrebbero scoperto che se avessero voluto seguirla, il loro teatro avrebbe dovuto somigliare molto più alla scena inglese, che non a quella francese, il cui modello era stato imposto a inizio secolo dalla 'riforma' di Johann Cristoph Gottsched (1700-1766): quel processo conosciuto come 'letterarizzazione' del teatro, volto a sostituire il repertorio popolare dei complessi teatrali itineranti, costituito da farse e 'arlecchinate', con una drammaturgia seria e 'regolare' (basata cioè sui precetti aristotelici imposti dal classicismo francese), costruita su esempio delle opere -

[11] Mentre in Francia, già dalla seconda metà del XVII secolo - più precisamente con il trionfo del classicismo, sotto il regno di Luigi XIV - al teatro era riconosciuto il valore di istituzione culturale e artistica, la scena tedesca non godette mai di tale considerazione. In Germania, l'idea del teatro come veicolo di cultura e istituto di alto valore artistico, venne delineandosi solo da Lessing in poi (cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., p. 161). Ma quell'idea avrebbe informato tutto lo sviluppo della poetica preromantica dello *Sturm und Drang*, al cui interno si delinearono le strutture portanti dell'intero Romanticismo europeo.

anch'esse tradotte e rappresentate - di Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) e Voltaire (1694-1778)[12]. Non a caso, nel mensile fondato a Stoccarda, era prevista anche la pubblicazione dei nuovi drammi tedeschi - di una drammaturgia, dunque, finalmente 'nazionale' – che avrebbe dovuto porre fine al predominio, sulle scene e nella letteratura, dei testi nati sull'altra sponda del Reno.

Il reale proposito di Lessing, ciò che in fondo lo mosse verso il teatro, fu dunque la costruzione dell'identità culturale e nazionale del popolo germanico. La sua famosa 'disputa con la scena francese' è al tempo stesso lavoro alla *national-kulturelle Identität* dei tedeschi[13].

[12] Il letterato Johann Christoph Gottsched, figura di spicco del primo Illuminismo tedesco, attuò il suo progetto riformistico dal momento in cui, nel 1727, iniziò la collaborazione con l'attrice e direttrice di compagnia, Friederike Caroline Neuber: la stessa che tenne a battesimo Lessing come drammaturgo (cfr. *supra*, p. 1). La riforma prevedeva l'abolizione delle commedie recitate all'improvviso e l'elaborazione di un repertorio costituito da opere provviste di un fine pedagogico-morale e scritte tenendo presente i principi desunti dalla *Poetica* di Aristotele, su cui si era dispiegata l'opera dei classicisti e post-classicisti francesi, come per l'appunto Corneille, Racine e Voltaire. Nella sua reazione all'imposizione del modello francese, Lessing ingaggerà una 'battaglia' contro il castello di regole del Classicismo, volgendosi alla drammaturgia inglese - che aveva in Shakespeare il suo nume tutelare - come guida per la nuova produzione teatrale tedesca.

[13] J. Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen*, cit., p. 5. Uwe sostiene decisamente che i «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters» furono determinati dalla polemica di Lessing contro il modello francese, che andava a suo dire decisamente superato. A ben vedere, le critiche del pensatore tedesco al teatro al di là del Reno, erano piuttosto una critica alla dottrina accademica che era stata imposta un secolo prima dalla Francia. Era l'accademismo francese, che Lessing rifiutava, mentre riteneva necessario e proficuo, per i tedeschi, l'esempio dei post-classicisti, come Francesco Riccoboni (1707-1772) e Denis Diderot (1713-1784).

Il ruolo dell'attore

L'ultimo dei compiti a cui volevano assolvere i «Beyträge» - e che rappresentava la vera novità rispetto alle riviste del primo Settecento, come i *moralische Wochenschriften* di Gottsched[14] - era l'imposizione di un'idea di teatro che non si risolvesse nel testo scritto. Parlare e occuparsi di teatro significava, per Lessing, parlare e occuparsi anche della rappresentazione, in tutte le sue componenti: recitazione, scenografia, costume. «Chi non vede», scrisse, «che la rappresentazione è una parte necessaria della poesia drammatica? […] Essa deve avere le sue regole e noi le vogliamo trovare»[15].

D'altronde, solo il potere comunicativo del teatro 'agito', in cui uomini in carne e ossa parlano ad altri uomini, avrebbe consentito alla dimensione 'politica' del progetto riformistico di Lessing di dispiegarsi; perché non si trattava tanto di vaticinare un'idea di unità culturale tedesca, ma piuttosto di attuarla concretamente. Niente come il teatro,

[14] Cfr. E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1993, p. 103. Diretti a un pubblico borghese e acculturato, e contenenti spesso una critica alla classe aristocratica, i *moralische Wochenschriften* rientravano in quella tipologia di pubblicazione dominante per tutto il primo Settecento, che contribuì in modo essenziale alla diffusione delle idee illuministe. Il taglio era dunque di carattere teorico e speculativo.

[15] G. E. Lessing, *Vorrede* aus «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», cit., p. 132. A conclusione della Prefazione, Lessing affermava anche che le notizie pubblicate sul mensile sarebbero potute servire alla stesura della tanto agognata Storia del Teatro, che era stata il progetto irrealizzato di Gottsched.

per la sua capacità di raggiungere trasversalmente tutti gli strati della popolazione e di connettere le diverse aree germanofone[16], sembrava il mezzo più adatto al raggiungimento di uno scopo tanto ambizioso.

Così, Lessing non solo 'disserta' di teatro - giocando peraltro un ruolo determinante sullo sviluppo dell'arte drammatica settecentesca[17] - ma si concentra su colui che del teatro è il perno. E che ne fa, si diceva poc'anzi, un veicolo di comunicazione privilegiato; ovvero, l'attore.

La poesia, si legge nella Prefazione ai «Beyträge», «eccita quando la si legge, ma infinitamente di più quando la si vede la si ode. Colui il quale attraverso la semplice lettura, ad esempio di una tragedia, viene portato a dolci lacrime, dev'essere già di per sé un uomo sensibile. Dev'essere abituato a pensare e a sentire assai più della gente comune. E tali persone sono rare. Con la maggior parte ci si deve accontentare se il loro cuore freddo e duro, attraverso il potere dei sensi, viene messo in quella disposizione che aveva in mente il poeta»[18].

---

[16] Va ricordato che in Germania, nel corso del Settecento, si era consolidata una prassi di scambio fra i diversi teatri di lingua tedesca. Grazie alle *tournée* delle compagnie e ai passaggi di direttori e artisti da un palcoscenico all'altro, era possibile connettere le diverse realtà teatrali. Si venne così creando una tradizione rappresentativa, che avrebbe fatto sì che nel secolo successivo il teatro tedesco divenisse un punto di riferimento e di confronto ineliminabile per tutti i palcoscenici d'Europa.

[17] Per un approfondimento ulteriore dell'argomento, mi permetto di rimandare al mio *Dalla rappresentazione all'espressione. Il contributo tedesco allo sviluppo della recitazione nel Settecento*, in S. Bellavia [a cura di], *Teatro e Letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 91-121.

[18] G. E. Lessing, *Vorrede* aus «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», cit., p. 131.

È nell'agire dell'attore, dunque, che il senso dell'opera poetica si concretizza e può essere 'naturalmente' compresa - in virtù della forza dell'esperienza sensibile - da chiunque; ed è per questo, che Lessing - come vedremo più avanti - si preoccuperà di intervenire in prima persona anche sul dibattito, apertosi in Francia proprio allora, intorno all'arte dell'attore e alle sue regole (le quali, si premurava peraltro di sottolineare il pensatore tedesco, non sarebbero servite solo agli artisti della scena, ma a tutti coloro che utilizzavano l'eloquenza fisica)[19].

Qui, probabilmente, si rivela peraltro uno dei tratti più 'moderni' della personalità di Lessing: nella capacità di coniugare, sul piano progettuale, l'elaborazione teorica con l'attività pratica, poste entrambe sullo stesso gradino nella scala gerarchica dei valori che fino a allora aveva privilegiato l'astratta speculazione intellettuale. Iniziato seriamente a metà del secolo con la pubblicazione dei «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», l'impegno teatrale di Lessing raggiunse infatti il grado massimo di intensità sul finire degli anni sessanta, quando la collaborazione con il Teatro Nazionale d'Amburgo[20], in qualità di critico e drammaturgo, lo pose in contatto

[19] Cfr. Ibidem.

[20] Il Teatro Nazionale d'Amburgo costituì il primo tentativo, in Europa, di teatro come impresa commerciale. I finanziatori erano un gruppo di cittadini amburghesi, commercianti e benestanti - capeggiati da Abel Seyler (1730-1800) - i quali non avevano altro interesse negli affari teatrali, fuorché quello di farne un 'affare'. Gli attori provenivano dalla compagnia di Konrad Ernest Ackermann (1712-1771), patrigno di Friedrich Ludwig Schröder e proprietario dell'edificio teatrale, che egli affittò all'impresa del Teatro Nazionale; nonché uno degli attori e direttori di compagnia più importanti all'epoca. Ad animare l'impresa, oltre la voglia di offrire alla città un palcoscenico che presentasse spettacoli di alto livello artistico e un repertorio letterariamente 'elevato', che comprendesse il meglio della nuova drammaturgia nazionale, era il desiderio di migliorare lo *status* sociale e professionale degli attori. Per loro vennero previste l'istituzione di un fondo pensionistico e

diretto con la realtà del palcoscenico. L'esperienza durò due anni appena, dal 1767 al 1769, ma il pensatore tedesco l'avrebbe messa a frutto per realizzare la celeberrima *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia d'Amburgo)[21]: il testo che nel 1956 Paolo Chiarini - al quale si deve la traduzione dell'opera - definì fondamentale non solo per la *Theaterwissenschaft* (disciplina del teatro), ma per l'intera «cultura europea degli ultimi due secoli»[22].

---

la fondazione di un'accademia, al cui interno essi avrebbero potuto apprendere i fondamenti dell'eloquenza fisica; forse proprio dietro l'impulso di Lessing.

[21] Lessing aveva annunciato al pubblico la sua *Hamburgische Dramaturgie* il 22 aprile 1767, giorno dell'inaugurazione del Teatro Nazionale di Amburgo. Egli, scrive Schütze, «voleva accompagnare ogni passo compiuto dall'arte, tanto quella del poeta, quanto quella dell'attore». J. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte* (1794), Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, Leipzig 1975, p. 338. Subito, però, sorsero problemi con alcuni membri della compagnia, come racconta Schröder al suo biografo Meyer: «Il 22 aprile venne inaugurato il teatro con *Olint und Sophronia* di [Johann Friedrich con] Chronegk [una tragedia del 1761, n.d.a.], in cui Madame Mecour non piacque granché… Questa… attrice, si era lasciata convincere allo strano capriccio di non voler essere nominata, né per bene, né per male, nell'annunciata Drammaturgia di Lessing; e la direzione, per la quale ella era indispensabile, non trovò alcuna difficoltà a obbligare a ciò l'umile scrittore. Quanto poco essa conosceva quell'uomo, che era facile al tacere, ma che era impossibile persuadere a esprimersi contro le proprie convinzioni!». L'aneddoto è riportato in R. Daunicht, *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freuden und Zeitgenossen*, Wilhelm Fink Verlag, München 1971, p. 227, dove è stato consultato.

[22] G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*. Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Editori Laterza, Bari 1956, p. VII. Chiarini riteneva inoltre che l'opera fosse, fra quelle di Lessing, «la più matura e importante ai fini di una precisa caratterizzazione della sua dottrina estetica». Ibid., p. VIII. Va precisato che nonostante la vita brevissima, l'esperienza del Teatro Nazionale d'Amburgo era destinata a incidere in modo decisivo sullo sviluppo del teatro tedesco: aprendo da un lato il percorso che avrebbe portato alla sparizione delle compagnie itineranti - sui fondamenti di quell'impresa sarebbero sorti i *Nationaltheater* e gli *Hoftheater* (teatri nazionali e teatri di Corte) del secondo Settecento - propugnando dall'altro l'idea di una drammaturgia e un repertorio borghesi, nel tentativo di istituire una relazione diversa fra teatro e contesto sociale; infine permettendo che l'estetica teatrale di Lessing 'contagiasse' i rappresentanti più illustri del panorama teatrale e culturale tedesco.

Il teatro non solo pensato, ma anche 'vissuto' divenne il campo d'osservazione su cui Lessing operò per indagare e ridefinire la natura dello *Schauspiel* (spettacolo) e fu lungo questo cammino che, sempre più, egli arrivò a porre l'accento sull'arte dell'attore: centro del teatro e dunque, alla fine, il perno della sua teoretica[23]. Indicativo che nella *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (storia dello spettacolo tedesco) Emil Devrient sia addirittura arrivato a sostenere che nessun altro, più di Lessing, capì la recitazione e agì con essa in un rapporto altrettanto preciso e circostanziato[24]. Egli non giunse a formulare, concretamente, una nuova teoria dell'arte drammatica, e vano sarebbe ricercare, fra I suoi scritti, un testo compiuto che valga, in merito, come parola decisiva. Come osserva Uwe, «nelle concezioni estetico-recitative [di Lessing], non sono contenuti principi didattici per addestrare l'attore in modo inequivocabile a una determinata modalità di rappresentazione»[25]. Vero è però che le sue riflessioni hanno giocato un ruolo determinante nel favorire l'evoluzione dell'arte drammatica settecentesca; altrettanto quanto la richiesta - nel tempo più volte reiterata - di una 'guida concreta', che stabilisse regole fisse e immutabili attraverso cui ogni attore avrebbe potuto apprendere l'arte della recitazione, ed esserne aiutato nell'esercizio.

[23] In generale, nota la Fischer-Lichte, la critica teatrale del secondo Settecento si mostra più interessata alla recitazione, che non alla discussione circa il repertorio. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, cit., p. 104.

[24] E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2 voll., Otto Elsner, Berlin 1905, vol. II, p. 124.

[25] O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., p. 162.

Tanto 'prezioso' e plurivalente era il compito che adesso costui si trovava a svolgere, di elemento unificante delle tensioni culturali che concorrevano a una definizione identitaria dei tedeschi.

Lessing ha così da un lato stimolato la produzione della trattatistica tedesca sull'arte attorica[26], mentre dall'altro la sua propensione a trasporre le elaborazioni teoriche sul piano concreto, l'avrebbe portato a intraprendere in prima persona la stesura di una sorta di manuale di recitazione.

Il progetto si sarebbe concluso in un nulla di fatto, ma agli occhi degli storici, al di là degli esiti mancati, esso assume un'importanza notevole come rivelatore delle basi su cui Lessing impostò il discorso fervido intorno all'arte dell'attore nella Germania del XVIII secolo.

Il tentativo, intitolato *Der Schauspieler. Ein Werk, worin die Grundsätze der ganzen körperliche Beredsamkeit entwickelt werden* (L'attore. Un'opera in cui vengono sviluppati i principi dell'eloquenza fisica) risale al 1754[27] e assieme alle traduzioni - parziali o integrali - dei principali trattati di recitazione pubblicati in Francia,

[26] Fino ad allora, l'unico 'manuale' di cui si erano serviti gli attori era stato il *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* di Charles Le Brun, pubblicato nel 1720. Le Brun, che era un pittore, aveva ideato il 'metodo' come aiuto per gli artisti delle arti figurative, ma venne utilizzato anche da quelli della scena, i quali erano completamente sprovvisti di uno strumento che potesse guidarli nella rappresentazione di sentimenti e stati d'animo.

[27] Su come gli storici siano arrivati alla datazione dell'opera si cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., pp. 172-175. Da notare che *Der Schauspieler* esiste in due versioni, che vennero pubblicate per la prima volta nel 1786 da Karl Lessing, nell'edizione che egli stesso curò, del lascito teatrale dell'illustre fratello. Cfr. ibid., p. 173.

testimonia come poco dopo avere iniziato a occuparsi prevalentemente di teatro, fosse emerso l'interesse di Lessing per le questioni concernenti l'estetica recitativa[28]. Un interesse sulla cui nascita aveva certamente influito il confronto con le elaborazioni dei teorici francesi (riconosciuti un ineliminabile punto di riferimento. Cfr. *supra*, nt. 13) e in particolare con i trattati che a metà del secolo apparivano più innovativo e 'rivoluzionari'; ovvero, *Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747) e *L'Art du Théâtre* di Francesco Riccoboni (1750). A testimonianza di come la messa in discussione dell'autorità del gusto francese non fosse in Lessing pregiudiziale, ma muoveva dalla constatazione dell'inattualità di una tradizione consolidatasi in un'epoca e sotto condizioni diverse da quelli presenti. Con i francesi 'riformatori', il pensatore tedesco aveva invece tutto l'interesse a aprire un proficuo confronto dialettico.

Quando si accinse alla stesura di *Der Schauspieler*, Lessing conosceva molto bene entrambi i trattati dei suoi colleghi al di là del Reno. *L'Art du Théâtre* l'aveva prima

[28] Lessing aveva imparato il francese alla Fürstenschule St. Afra a Meißen, che frequentò dal 1741 al 1746, e ne approfondì la conoscenza con l'aiuto del segretario di Voltaire. Gli anni dal 1747 al 1760, soprattutto, sono quelli in cui egli si occupò di traduzioni (essenzialmente dal francese, ma non solo: anche dal latino, dallo spagnolo e dall'inglese), animato *in primis* - sostiene la Golawski-Braungart - dal desiderio di rendere il tedesco una lingua letteraria. Se Lessing si occupò direttamente di testi 'di' e 'sul' teatro pubblicati in Francia, fu per diverse ragioni: perché la Francia poteva essere un modello, in quanto aveva già sviluppato qualcosa come una moderna *Sprach-kultur* (cultura linguistica); perché il dibattito teorico sulla cultura in generale e sul teatro in particolare, in Francia era già avanzato; e soprattutto perché per distinguersi dai francesi, nel desiderio di 'costruirsi' una propria identità nazionale e culturale, bisognava prima conoscerli. E conoscerli bene. Cfr. Golawski-Braungart, *Die Schule der Franzosen*, cit., pp. 1-17.

recensito sulla «Berlinische Privilegierte Zeitung»[29] e poi pubblicato interamente, tradotto in tedesco, sui «Beyträge» quattro anni prima; mentre sul testo di Sainte-Albine aveva cominciato un lavoro di commento e traduzione, che restò incompleto e di cui resta testimonianza nel primo numero di «Theatralische Bibliothek», del 1754[30]. La preferenza accordata all'opera di Riccoboni, che oscurò il primo entusiasmo di Lessing per quella di Sainte-Albine (che avrebbe dovuto essere pubblicata sui «Beyträge» in luogo de *L'Art du Théâtre*[31]) fu evidentemente dovuta alla novità dell'impianto del trattato, esplicitata nel passaggio in cui Riccoboni sosteneva che l'attore dovesse imparare a 'sentire' i propri movimenti e a giudicarli senza vederli[32].

Era il problema del dominio, da parte dell'attore, dei propri mezzi fisici: la sua capacità di far parlare il proprio corpo, che si collocava al centro degli interessi di Lessing; preoccupato di dover aiutare ogni 'interprete' ad apprendere «l'arte di comunicare i propri pensieri in modo che essi potessero produrre un'intenzione

[29] Cfr. «Berlinische Privilegierte Zeitung», 88. Stück, 23 luglio 1750.

[30] Cfr. G. E. Lessing, *Auszug aus dem Schauspieler Herrn Remond von Sainte Albine*, in Id., *Sämtliche Schriften* [K. Lachmann Hrsg], IV Bd., Voß'schen Buchhandlung, Berlin 1838, pp. 176-209.

[31] Nel numero precedente a quello su cui comparve la versione tedesca del trattato di Riccoboni, Lessing aveva annunciato la traduzione di *Le Comédien*. Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., p. 164.

[32] Scrisse Riccoboni nella sezione del trattato dedicata al gesto:«guardatevi molto bene dall'imparar l'azione allo specchio; ch'è metodo, il quale può chiamarsi padre dell'affettazione. De' movimenti che si fanno si dee avvedersi nell'animo, e giudicarne senza vedergli». F. Riccoboni, *L'Arte del Teatro*, Bartolommeo Occhi, Venezia MDCCLXII (1762).

durevole»[33]. Poiché non era tanto la parola, scritta o detta, a essere carica del grande potere di comunicazione che il pensatore tedesco vedeva necessario al raggiungimento dei propri scopi, quanto la sua trasposizione sul piano visibile e concreto, che solo la corporeità dell'attore consentiva.

L'attore, scriverà Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie*, non solo lavora accanto e al pari del poeta, ma lavora 'per' il poeta, quando costui ha a che fare con l'umano[34].

Al centro degli interessi teatrale del letterato e filosofo tedesco, era dunque il problema della *Mitteilung*, della 'comunicazione' e dunque della ricezione, da parte dello spettatore, di ciò che il palcoscenico rappresentava. All'interno di un dibattito, che nell'era della dialettica fra 'ragione' e 'sentimento' era volto a stabilire se l'attore dovesse mettere in gioco più la sensibilità o la freddezza tecnica nel processo della produzione artistica - se dovesse cioè provare davvero ciò che recitava o mantenere nei confronti del ruolo un distacco emotivo -, Lessing individuava la questione dirimente non nell'*empfinden* (cioè nel 'sentire'), ma nell'*ausdrucken*, cioè nell'esprimere. Si preoccupava dunque della comunicazione oggettiva (anche del non oggettivo) e spostava il *focus* dell'attenzione dal palcoscenico alla platea: non era importante che l'attore 'sentisse' davvero, ma che il pubblico comprendesse realmente.

---

[33] G. E. Lessing, *Der Schauspieler*, in Id., *Sämtliche Werke – Theater*, IX Teil (1754-1758), im Bureau der deutschen Classiker, Carlsruhe 1823, pp. 265-276.

[34] Cfr. G. E. Lessing, *Ankündigung,* in Id., *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. I, Universal Bibliothek, Stuttgart 1999, p. 12.

Alla fine del Settecento, recitare non significherà più dire la parte o restituire un ruolo, ma incarnare una figura affinché gli spettatori possano sperimentare, nella rappresentazione, la totalità del carattere, l'anima e le passioni, le emozioni del personaggio, in cui vedere riflesso il proprio 'io'.

Un processo che non abbatteva la presenza delle regole, ma in cui il ruolo fondamentale veniva giocato dalle individuali capacità interpretative e immaginative dell'attore, che - lavorando in stretta aderenza a quello che egli riteneva essere il significato profondo del testo - egli poneva a servizio del suo personaggio. Pensando a imprimersi nella mente e nell'animo dello spettatore. Un processo che in buona parte prese avvio proprio grazie ai ragionamenti di Lessing non tanto - o non soltanto - intorno al teatro in sé per sé, ma intorno alla messa a punto, da una prospettiva nuova, del suo valore e della sua funzione nel contesto sociale.

Il progetto del manuale *Der Schauspieler*, rimasto incompiuto, era nato dalla convinzione del pensatore tedesco, che il «presupposto per una teoria della recitazione fosse l'idea della trasmissibilità di [quei] movimenti, atteggiamenti e toni, che nel loro più intimo significato [rispecchiavano] condizioni psichiche»[35] esperite ed esperibili da ogni uomo, quali che fossero la sua provenienza geografica, la condizione culturale e il suo rango sociale[36].

[35] O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., p. 171.

[36] In *Der Schauspieler*, Lessing suddivide l'eloquenza fisica, nell'espressione, in 'movimenti del corpo' e 'toni'. I primi sono suddivisi, a loro volta, in: portamento e atteggiamento. I toni riguardano

Partito dall'idea di una definizione dell'identità nazionale e culturale dei tedeschi, Lessing arrivò, di fatto, all'idea dell'arte e della cultura come espressione sovra-nazionale e sovra-identitaria. La letteratura e il teatro, come mezzo privilegiato di scoperta dell'umano e di comunicazione intorno all'umano, permettono non solo la messa a fuoco delle singole particolarità, ma anche il sostrato comune su cui si costruiscono e vivono le particolarità identitarie.

È nelle elaborazioni lessinghiane della prima parte del secondo Settecento che di fatto si aprì la strada alla concezione della *Weltliteratur* di Goethe (1827); il quale pure - com'è noto - fece del teatro il perno dei suoi ragionamenti.

invece «il portamento o le modificazioni del corpo quando esso si muove da un luogo all'altro» (G. E. Lessing, *Der Schauspieler*, cit., p. 269).