

Sonia Bellavia

GOETHE, L'ANTICO E L'ATTORE

Premessa – Prima di Weimar

Dalla pubblicazione nel 1750 sul primo numero dei «Bayträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters» dell'articolo di Christlob Mylius, in cui si definiva la recitazione un'arte liberale e si equiparava l'attore al poeta¹, lo sviluppo della *Schauspielkunst* nella Germania del secondo settecento è passato attraverso fasi complesse, accompagnate da un vivace dibattito teoretico.

Ne sono stati protagonisti pensatori, letterati e teatranti illustri, a partire da Lessing ed Engel, passando per Conrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder, August Wilhelm Iffland, per finire con Goethe.

¹ Del mensile, il primo ad essere dedicato interamente al teatro, Mylius era co-fondatore, assieme al cognato Lessing. Con l'articolo in questione, intitolato: *Beweis, dass die Schauspielkunst eine freie Kunst ist*, la recitazione - da sempre vista come una branca dell'oratoria - veniva elevata al rango di espressione artistica, e ne veniva di fatto sancita l'autonomia. In quello stesso articolo, inoltre, si stabiliva l'approssimazione della recitazione alla poesia, stabilendo l'equiparazione fra attore e poeta (perché entrambi operano attraverso le stesse facoltà: il *witz* (l'ingegno) e la *Beurteilungskraft* (la capacità di giudizio). Tale accostamento costituirà anche la precipua particolarità dei tedeschi di guardare all'arte dell'attore, che in Francia viene invece approssimata alla pittura.

Un inizio e una fine che ritengo possano intendersi in modo letterale: furono infatti le riflessioni dell'autore della *Drammaturgia d'Amburgo* a imprimere la cosiddetta svolta in senso realistico-psicologico della recitazione; e sarebbero state le elaborazioni di Goethe a Weimar, che di quella tendenza avrebbero segnato il declino.

La concezione dello *Schauspieler* quale scienziato e poeta dell'animo, capace di incarnare e rivelare il mondo interiore dei personaggi drammatici, visti adesso come paradigma della psicologia umana, poggiava le basi su un'idea d'attore in grado di coniugare, nell'azione, l'esercizio delle facoltà razionali e sensibili, in un rapporto guidato e controllato da una tecnica sapiente: dal dominio perfetto su quelle che Francesco Riccoboni, ne *l'Art du Théâtre*, definiva le parti “meccaniche” della recitazione.

Il trattato di Riccoboni figlio, interamente tradotto e pubblicato da Lessing nel 1750 sul quarto numero dei «Bayträge», fu il vademecum per tutti i cosiddetti “attori-riformatori” della prima metà del secondo settecento, che in esso trovarono una guida per poter passare dalla declamazione convenzionale di stampo francese alla recitazione cosiddetta “naturale”, che il pubblico potesse cioè percepire come vera.

Uno *Spiel* basato sull'osservazione e sull'imitazione della natura (vista non più a priori, ma empiricamente data; dunque indagabile e conoscibile anche attraverso

l'attività dei sensi), in vista della creazione della Illusione, nel rispetto dell'*ethos*², con fine ultimo la verità³. Ovvero, la restituzione del senso e del significato profondo di ciò che si rappresentava⁴; poiché, diceva Lessing, solo la forma pervasa dal senso è in grado di esprimere adeguatamente la sensazione del vero⁵.

Seguace fedele del pensiero lessinghiano, fortemente avverso negli anni della maturità al classicismo di Weimar (la cui affermazione avrebbe decretato non solo il declino della Scuola d'Amburgo, di cui era stato l'artefice e il massimo rappresentante, ma anche il trionfo del collega Iffland, punto di riferimento di

² Lungi dal poter essere visto come il risultato di un atteggiamento semplicisticamente moraleggiante o moralizzatore, l'enunciato tardo-illuminista del teatro come "istituto morale" (secondo la nota definizione schilleriana del 1784) è in effetti il prodotto di una precisa concezione teoretica. Essa – come spiega Kai Puntel – considera subordinate alla facoltà immaginativa le Belle Arti, le Arti com-moventi e la Ragione, che è l'unico potere di competenza della Morale. Stretta fra l'immaginazione (dominio che condivide con le Belle Arti) e la morale, la ragione istituisce una relazione teorico-sistematica fra arte e moralità. E poiché tanto alla morale, quanto all'arte, sottendono come fondamento strutture tipiche della ragione, è ravvisabile - proprio a livello pratico - un collegamento fra emozione sensibile e leggi razionali dell'arte. Ciò che è comune alle dimensioni estetica ed etica non è dunque il contenuto educativo, ma l'accordo, nell'ordine, delle loro rispettive componenti. Cfr. K. Puntel: *Empfindung, Reflexion und ästhetischer Sinn*, in H. Körner, C. Peres, R. Steiner und L. Tavernier [hrsg]: *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1986, pp. 117-125.

³ Cfr. il mio: *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2010, pp. 106-107.

⁴ In luogo della sottolineatura delle "qualità squisitamente estetiche della lingua". Cfr. U. Stephan: *Gefühlsschauspieler-Verstandesschauspieler. Ein theoretisches Problem des 18. Jahrhunderts*, in H. Körner, C. Peres, R. Steiner und L. Tavernier [hrsg]: *Empfindung und Reflexion*, op. cit., pp. 101-102.

⁵ 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. 159.

Goethe⁶) su tali premesse Schröder operava in base a una sorta di metodologia che divenne un “faro” per tutti gli attori cosiddetti “innovatori”: partiva dall’esatta conoscenza del carattere - che Lessing vedeva nascosto come “spirito” non solo “nelle”, ma anche “tra” le parole del testo - per arrivare a cogliere quello che riteneva fosse il significato intimo dell’opera. In base ad esso e seguendo il principio dell’ “economia” del carattere (ovvero, la stretta interdipendenza fra il dire e l’agire⁷), dispiegava poi la propria immaginazione e la capacità di giudizio - le facoltà il cui esercizio, secondo Mylius, accomunava l’attore al poeta e ne faceva un artista – per determinare le espressioni dello stato d’animo del personaggio; tenuto conto della natura del carattere e in relazione alle circostanze. L’ultima fase era l’incarnazione dei tratti psicologici – generali ed astratti - nella propria fisicità⁸.

L’anima del personaggio diventava così leggibile nella corporeità dell’attore, il quale - in virtù del perfetto utilizzo dei mezzi tecnico-espressivi - faceva sì che quella “lettura” si imprimesse in modo tale nell’ “io” dello spettatore da condurlo a

⁶ Cfr. E. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1999.

⁷ L’economia del carattere, spiega Gunther Heeg, è il principio coordinatore fra la passione dominante del carattere, che ne assicura la “costanza”, e l’insieme delle sensazioni differenziate, varie e molteplici, che liberano il carattere dal pericolo di una rigidità eccessiva, ma ne minacciano l’unità. In base al principio dell’economia, “ogni parola libera una sensazione, che diviene a sua volta risolvete di un’azione”, garantendo così il mantenimento della continuità, lesa dallo “sfogo” di passioni dirompenti. G. Heeg: *Ibid.*, p. 254.

⁸ “La passione [era] vera”, nota Ulriche Zeuch, “solo in quanto il corpo, attraverso l’espressione individuale, ne garanti[va] autenticamente la successiva esecuzione sensibile” U. Zeuch: *Der Affekt: Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst?*, in E. Fischer-Lichte und J. Schönert [hrsg]: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, p. 77.

identificarsi con quello del personaggio, mettendo a parte il pubblico nuovo della nascente borghesia del mondo ancora misconosciuto dell' "umano sé"⁹.

L'età weimariana: nuova concezione dell'arte e centralità dell'attore

Schröder passò la prima volta da Weimar nel 1791, proprio lo stesso anno in cui Goethe era divenuto Intendente del teatro di Corte. Quella nomina inaugurò la fase di maturazione delle sue idee, che lo avrebbe portato – tra le altre cose – a formulare un concetto nuovo di recitazione, destinato – come già detto - a segnare il declino di quella di stampo schröderiano, allora dominante e testé descritta.

La *idealistische Schauspielkunst*, che prese forma negli anni del sodalizio con Schiller fu infatti il frutto del ripensamento globale, da parte di Goethe, della concezione illumistico-borghese della natura dell'arte (come del rapporto fondamentale fra arte e natura), dei suoi scopi e della sua funzione.

Ritengo dunque doveroso non tanto descrivere come fosse in concreto il cosiddetto stile di recitazione weimariano (se mai fosse possibile, poiché a Weimar

⁹ Fu così che Schröder arrivò a realizzare l'idea, nata in Germania nell'álveo del pensiero teoretico, della recitazione quale espressione dell'umano sentire e dell'attore come "poeta e scienziato dell'anima", capace di dare concretezza, nella recita, all'umano "sé", in tutte le sue molteplici manifestazioni; incarnando appieno l'ideale dell'attore borghese vagheggiato dai tempi. Cfr. S. Bellavia: *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder*, op. cit., pp. 65-80.

– osserva la Fischer-Lichte - “non si sapeva con certezza quello che si voleva, ma solo ciò che non si voleva”¹⁰); quanto piuttosto cercare di indagarne i presupposti concettuali (tra cui, come si vedrà, entra a buon diritto e a pieno titolo il riferimento all’antico.

Un modo di procedere pressoché obbligato alla luce di una prima, apparentemente banale considerazione; ovvero, che Goethe era pensatore, nel senso più ampio e profondo del termine; una mente filosoficamente bene addestrata, che certo non poté restare indifferente all’incontro con quello che è poi stato un referente determinante per l’evoluzione della sua estetica, anche teatrale: la terza Critica, pubblicata nel 1790¹¹: solo un anno prima del suo insediamento alla guida del *Weimarer Hoftheater*.

Certamente Goethe ha letto Kant, e non solo la *Critica del Giudizio*, ma anche i suoi scritti più ardui – come *L’antropologia pragmatica* del 1798 - che commentava con Schiller¹².

¹⁰ E. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, p. 148.

¹¹ Oltre a Kant non dimenticherei Spinoza (1632-1677), il cui pensiero Goethe conosceva bene e di cui sembra sposare il presupposto di base per una definizione futura dell’autonomia della sfera estetica; ovvero, che non ci sono intenti, che non esistono cause finali nell’azione dell’artista oltre che la rappresentazione stessa della natura attraverso la natura. Come rivela la sua autobiografia *Poesia e Verità*, Goethe nutriva per Spinoza una grande ammirazione, se ne dichiara debitore e racconta addirittura di aver portato in tasca per oltre un anno la *Ethica more geometrico demonstrata*. Cfr. W.v. Goethe: *Poesia e Verità* [a cura di A. Pupi], Bompiani, Milano 2009.

¹² Dal 1791, anche per Schiller lo studio del pensiero kantiano, e della *Critica del Giudizio* in particolare, diventa una delle principali occupazioni. Non è un caso che proprio subito dopo la pubblicazione della terza Critica compaiano i suoi scritti più noti: *Sul fondamento del piacere*

L'idea dell'autonomia e della non-finalità dell'arte, sancita dalla terza Critica, così come la nozione kantiana di genio quale tramite fra arte e natura, (in un rapporto in cui la natura detta le regole all'arte attraverso il genio¹³) vengono prese da Goethe in senso quasi letterale e diventano l'*humus* del suo pensiero e della sua pratica artistica.

Arte e natura, bellezza e verità e le loro interrelazioni sono i parametri fondamentali, gli interessi primari dell'attività goethiana a Weimar, attorno cui si sarebbe sviluppata anche la sua concezione della recitazione.

Termine medio, si è detto, fra la sfera estetica e il reale, Goethe considera il genio - kantianamente inteso - ciò che permette all'artista (e dunque anche all'attore, ormai elevato al rango d'artista) di fondere in sé, nell'opera, concetto e rappresentazione. Ed è proprio qui che si snoda la prima, sostanziale differenza tra l'estetica goethiana e quella che aveva informato lo sviluppo del realismo borghese da metà Settecento; ovvero, l'enunciato lessinghiano che solo la forma pervasa dal senso può dare l'impressione del vero (cfr. p. 2, n. 5).

prodotto da oggetti tragici (1791), *Sull'arte tragica* (1792), *Sul Sublime e Sulla grazia e la Dignità* (1793), fino al capolavoro filosofico: *Lettere sull'educazione estetica* (1793-1795). Il che non significa naturalmente una totale adesione, da parte di Schiller, al kantismo (che anzi viene revisionato e modificato) ma dimostra come la conoscenza della filosofia di Kant sia stata un elemento imprescindibile per lo sviluppo della sua —come di quella goethiana - concezione estetica.

¹³ Il genio è qualcosa di molto simile alla nozione di *Geist* già usata da Kant nella terza Critica; allo spirito, come ciò che dà vita all'opera d'arte. Ciò che rende una forma un'idea estetica.

Per Goethe – come per Kant - non c'è un'idea che va espressa, un contenuto a cui dare forma¹⁴

*Nulla è dentro, nulla è fuori, scrive Goethe, Perché quel che è dentro, è fuori*¹⁵.

Forma e contenuto sono dunque fusi nell'azione immediata del genio; ovvero, nell'opera d'arte in quanto tale. Il passo successivo - che coincide con l'Intendenza a Weimar - sarà lo spostamento dell'interesse di Goethe “dalla forma in sé al modo in cui la forma stessa è prodotta”¹⁶.

Nel nostro specifico, dalla prestazione ultima dell'attore al processo attraverso cui egli la costruisce; al modo cioè in cui opera il suo genio, in cui esso produce e mette in relazione fra loro gesti, intonazioni, movimenti.

La verità della recitazione è data qui non dall'aderenza al vero, o alla verità ultima del testo, ma è impressa dallo spirito dell'attore-artista, che la rende autentica in quanto unica e inimitabile. Indicativa la chiusa della poesia, famosa,

¹⁴ Anche qua non può non tornare alla mente la nozione di forma in Kant, la concezione che non c'è qualcosa che sta “dietro”, ma “dentro”.

¹⁵ J.W. v. Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14. Bände, a cura di E. Trunz, München 1982, vol. 1, p. 358.

¹⁶ “Stabilendosi a Weimar, [la] visione dell'opera e dell'artista viene registrata su un'altra unità di misura. [...]. Goethe pensa che esistano leggi interne alla produzione artistica: sono queste che devono essere messe in luce e descritte perché si possa comprendere il significato di un'opera”. S. Zecchi: *Introduzione a J. W. Goethe: Scritti sull'arte e la letteratura*, op. cit., pp. 13-14. Sullo spostamento dell'interesse, da parte di Goethe, dalla forma al processo formativo, Zecchi ritiene sia stata determinante la conoscenza di Karl Philipp Moritz (1756-1793) autore del celebre romanzo psicologico *Anton Reiser* (1785-1790).

*Dauer im Wechsel (Durata nel mutamento): Sii grato, che il favore delle Muse/Imperiture ti prometta/Nel tuo animo la sostanza/E nel tuo spirito la forma*¹⁷.

Ovvio, a partire da tali presupposti, che il rapporto dell'artista con la realtà non possa e non debba essere, per Goethe, di semplice imitazione. All'artista non si chiede di imitare la natura, quanto piuttosto di fondare una corrispondenza fra arte e natura, una relazione non subordinata in cui la prima diventa simbolo della seconda e si fa, per questo, "natura potenziata". Perché, come scriveva von Humboldt a Goethe nel 1799, *L'arte non conduce mai all'arte ma solo alla natura*¹⁸.

Il distacco di Goethe dall'idea della produzione dell'illusione del reale in favore - nota la Fischer-Lichte - del rimando al processo artistico dell'imitare è bene espresso nell'ultima delle novantuno *Regole agli attori*. Dove si parla di *nachahmende Erscheinung* e si richiede *keine platte Wirklichkeit*.¹⁹

¹⁷ Cfr. Goethe: *Tutte le poesie* [a cura di R. Fertonani], Milano 1989, vol. 1.II, p. 1001. Si tratta qui di quell'estetica, afferma Vittoria Barsò, che nelle successive opere di Goethe diventerà progressivamente un programma: il nesso del contenuto sensibile con la forma, raggiunta attraverso la facoltà individuale dello spirito (il *Geist* prossimo alla nozione kantiana di genio). Cfr. V. Barsò: *Retrospectiva sull'antico*, in M. Ponzi e B. Witte [a cura di]: *Goethe e l'antico*, Lithos, Roma 2005, p. 5.

¹⁸ W. v. Humboldt: *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne*, in Id: *gesammelte Werke*, vol. 1, p. 156.

¹⁹ J. W. v. Goethe: *Regeln für Schauspieler* (1803), in H. Naler [hrsg]: *Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 3, Akademie Verlag, Berlin 1973.

Già nel noto saggio *Ruoli femminili interpretati da uomini sulle scene teatrali romane* del 1788 – dove per la prima volta viene enunciata la differenza fra arte e natura - Goethe parla del duplice fascino scaturito “dal fatto che questi attori non sono donne, ma rappresentano donne. Il giovane attore – sostiene Goethe – ha studiato le caratteristiche del sesso femminile nell’essenza e nei comportamenti; le conosce e le riproduce da artista; non rappresenta se stesso, ma una terza natura che gli è in realtà estranea [...] così si rappresenta non la cosa, ma il suo risultato”²⁰.

Il successivo *Sul vero e sul verisimile nelle opere d’arte* (1798), contiene un’ulteriore precisazione: l’accordo della rappresentazione, si afferma, non dev’essere con la natura, ma con se stessa; e questo accordo è opera dell’arte. Da qui proviene il “piacere estetico”, che sostituisce la nozione di *Illusion* del teatro borghese illuminista e fa evitare allo spettatore il confronto con la realtà reale²¹.

²⁰ Cfr. J. W. v. Goethe: *Ruoli femminili interpretati da uomini sulle scene teatrali romane* (1788) in Id: *Scritti sull’arte e la letteratura*, op. cit., p. 59. E non può tornare alla mente il saggio di Brecht sull’attore cinese interprete di ruoli femminili Mei Lang-Fang: più donna di una donna vera, secondo Brecht, perché in grado, attraverso l’esercizio perfetto dell’arte, di arrivare all’essenza del femminile.

²¹ Cfr. W. V. Goethe: *Sul vero e sul verisimile nelle opere d’arte. Un dialogo* (1798), in Id: *Scritti sull’arte e la letteratura*, op. cit., p. 115. “Entrambi in modo indipendente l’uno dall’altro, alla fine degli anni ottanta Goethe e Schiller hanno già operato il completo distacco dai principi del teatro borghese, di cui criticano la ‘massima’ dell’*imitatio naturae* e il postulato del sentimento e dell’identificazione emotiva dello spettatore”. E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, op. cit., p. 144.

Per questo al realismo-psicologico di Schröder Goethe contrapporrà, quale esempio positivo, lo stile estetizzante di Iffland²²: l'accento posto sulla nobiltà del portamento e sulla grazia (che Schiller definirà come “bellezza in movimento”²³), sul gusto pittorico del gesto - che faceva sembrare Iffland assai prossimo all'attore-pittore di cui avrebbe parlato von Humboldt²⁴ - e sulla laconicità del gioco fisico, nella ricerca continua di quella che l'attore stesso avrebbe definito la *ruhige Gestalt*: uno stato di quiete - come quello delle statue antiche - quasi di rilassato distacco dell'attore, anche nell'espressione del *pathos*²⁵.

A Goethe, di Iffland piaceva dunque tutto ciò che rendeva agli occhi di Schröder statica, fredda e inanimata la recitazione del collega, reo anche di sacrificare - a suo dire - il vero al bello, e l'espressione del carattere, pur di colpire lo spettatore²⁶; in accordo proprio con quella che sarà la trentottesima regola

²² Heeg vede in Schröder l'attore più grande che la Germania abbia avuto nel passaggio fra primo e secondo Illuminismo; in Iffland quello determinante nel passaggio fra settecento e ottocento. Cfr. G. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt, Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 387. L'attore ideale, nota la Fischer-Lichte, Goethe sembrò poi averlo trovato in Pius Alexander Wolff, ingaggiato assieme a Christiane Neumann. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, op. cit., p. 149.

²³ Per Schiller, la bellezza è “forma vivente”. Il movimento della forma vivente - cioè della bellezza - è la grazia. Cfr. N. Abbagnano: *Storia della Filosofia*, Utet, Torino 1993, vol. IV, p. 2 .

²⁴ cfr. W. v. Humboldt: *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne*, in Id: *gesammelte Werke*, vol. 1, pp. 142-176.

²⁵ Cfr. A.W. Iffland: *Über körperliche Beredsamkeit*, in *Almanach fürs Theater*, Wilhelm Oehmigke der Jünger, Berlin 1808.

²⁶ Cfr. O. Devrient: *Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an Schauspieler Werdy*, Verlag von Wilhelm Rommel, Frankfurt am Main 1881, p. 30.

goethiana, secondo cui “l’attore deve sempre pensare che è lì per volere del pubblico”²⁷.

In Iffland, il quale nel 1782 metteva al primo posto tra le peculiarità richieste all’attore *ein hohes Gefühl für Harmonie* (un sentimento spiccato per l’armonia)²⁸, Goethe sembrò scorgere – al di là della persistenza dei tratti tipici della recitazione illuminista (Iffland, ricordiamo, non piaceva a Schiller, perché “troppo naturale”²⁹) la capacità di concentrarsi sul processo artistico: guardando non tanto alla relazione dei gesti con la natura, quanto piuttosto a quella dei gesti fra loro.

Il principio ordinatore nella rappresentazione dei singoli tratti distintivi del carattere non era quindi, presso di lui, *l’imitatio naturae*, ma il principio estetico dell’*Anstand*, del decoro, che coincideva con la nobiltà del comportamento. Nobiltà figlia non dell’ “etichetta”, ma prodotto di una nobile disposizione interiore, che si conquistava lavorando sul proprio “sé”.

Al cosiddetto “decoro onorevole” si aggiungeva poi l’acquisizione del bello sensibile, concernente la grazia e l’agio dell’aspetto, da cui sarebbe conseguentemente scaturito quello morale; poiché per Iffland era l’abitudine al

²⁷ J. W. v. Goethe: *Regeln für Schauspieler* (1803), op. cit.

²⁸ Cfr. M. Martersteig: *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, Bensheimer, Mannheim 1890, p. 81. Dopo il “sentimento spiccato per l’armonia” venivano lo “sguardo acuto” e la *Bildung*.

²⁹ Cfr. D. Fischer-Dieskau: *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2006, p. 211.

bello e al buono - come avrebbe asserito lo stesso Goethe, sulla scorta di Winckelmann - che rendeva l'uomo realmente tale³⁰.

Goethe conserva al teatro la funzione educativa di cui era stato investito dall'Illuminismo, che lo aveva elevato a “forum della borghesia”; ma non esercitata, certo, attraverso la diffusione e la propaganda di nuovi valori sociali e conoscenze³¹. Il teatro ha valore formativo poiché, in quanto forma d'arte (e così come faceva l'arte antica), può e deve educare progressivamente il genere umano al bello assoluto, nella riconquista di una perfezione perduta, di una “naturale” unità tra ideale e reale, razionale e sensibile, immediatamente vissuta e posseduta³².

³⁰ Cfr. G. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, op. cit., pp. 381-392.

³¹ “Il teatro, dicono Goethe e Schiller, deve creare la propria realtà e non predicare allo spettatore massime morali utili all'elevazione della forma di vita borghese, né permettergli l'immedesimazione emotiva con i personaggi. Dovrebbe ricostituirsi come opera d'arte autonoma nella distanza estetica per lo spettatore”. E. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, p. 144.

³² E' la stessa tensione che Schiller attribuisce alla poesia (si veda il suo saggio: *Sulla poesia ingenua e sentimentale* del 1795-1796), e che il riferimento ideale sia il mondo antico - e nella fattispecie la Grecia classica - si palesa nel componimento: sugli déi della Grecia del 1798.

Lo sguardo all'antico

Nell'elaborazione del classicismo weimariano, Goethe continua dunque a riflettere sulle questioni affrontate dalle arti tutte nel corso della prima metà del settecento; ovvero, la relazione fra il piano estetico e quello reale, tra il bello (e le sue implicazioni con la morale) e il vero. In primis, sul rapporto fra arte e natura

Se nella fattispecie la risposta della corrente “realistica” era stata - come già detto - l'osservazione diretta e l'imitazione della natura empiricamente data, aldilà di regole o precetti estetici stabiliti a priori, Goethe – conoscitore attento della filosofia kantiana³³ - pone un nuovo termine medio fra l'arte e la natura, che non sono i sensi dell'artista, ma il suo *Geist*, il suo “spirito”. Perché il fine dell'arte e dell'arte del teatro – si è appena detto - non è il raggiungimento del vero, ma l'educazione estetica. Ed essa richiede - fa notare Vittoria Barsò - un'ineliminabile salvaguardia del modello antico.

Arriviamo dunque al tema precipuo del convegno e allo snodo conclusivo del mio intervento, che chiude ribadendo come il rapporto con l'antico sia uno (ma un “uno” fondativo, direi) dei presupposti concettuali della *idealistiche*

³³ Scriveva significativamente Goethe: “nessuno studioso ha respinto, si è opposto, ha disprezzato quel grande movimento filosofico che è cominciato per opera di Kant senza subirne danno”. J.W. v. Goethe: *Skizze zu einer Schilderung Winckelmanns*, in *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen*, p. 373.

Schauspielkunst. E difficilmente avrebbe potuto essere altrimenti visto che - dimostra Taminiaux - alle origini dell'idealismo tedesco è stata individuata la "nostalgia della Grecia"³⁴.

La greicità è stata il riferimento ideale del classicismo weimariano, dal sodalizio di Goethe e Schiller fino allo scritto di Goethe su Winckelmann del 1805.

"L'immagine della greicità che Wickelmann aveva fondato e tramandato - scrive Silvia Caianiello - si è andata cristallizzando nel periodo della ricezione della *Critica del Giudizio* e con l'apporto di elementi proromantici ha portato alla definizione di una nuova idea di natura e di natura umana in particolare. Idea che teneva conto delle facoltà non razionali e originariamente creative dell'uomo"³⁵.

Il confronto con la Grecia antica, nell'elaborazione di un'idea nuova di teatro, portò ovviamente Goethe a ripensare sul trattato che era stato la Bibbia dei teorici neoclassici: "Ho riletto con vivissimo piacere la *Poetica* di Aristotele", avrebbe scritto Goethe a Schiller nell'aprile 1797. "La sua concezione dell'arte poetica è così vivificante [...] che in futuro voglio riprenderlo". E ancora agli inizi di

³⁴ J. Taminiaux: *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idealisme allemand*, M. Nijhoff, La Haye, 1967.

³⁵ S. Caianiello: *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, Liguori Editore, Napoli 2005, p. 24.

maggio: “senza dubbio non potrà mai [Aristotele, nda] essere compreso e apprezzato fino in fondo”³⁶.

Una chiusa alquanto indicativa circa il rapporto fra Goethe e l'antico: conscio della distanza che separa quest'ultimo dal mondo moderno, Aristotele e Omero, così come Sofocle e Euripide non diventano modelli da imitare, freddi legislatori e giudici infernali - cito ancora la lettera a Schiller del maggio del '97 - ma depositari di un'essenza vitale che sembra essersi perduta.

L'antico non è più visto come un'autorità – così come era stato per il neoclassicismo francese - ma piuttosto come “un'immagine ideale”, in cui “il moderno può misurarsi e percepire anche la propria frammentazione e disarmonia”³⁷: “Dobbiamo dimenticare il nostro secolo - scriveva ancora Goethe a Schiller nel 1797 - se vogliamo lavorare in armonia con i nostri ideali”.

Si trattava di superare, idealmente, la distanza temporale che separava il mondo greco da quello moderno. Una frattura che rendeva del tutto vana l'imitazione del modello classico, che andava piuttosto riformulato con modalità completamente nuove.

³⁶ Le lettere, datate rispettivamente 28 aprile e 5 maggio 1797, sono state consultate in: J. W. Goethe: *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Boringhieri, Torino 1992, pp. 72-73.

³⁷ S. Caianiello: *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, op. cit., p. 32.

Perché ciò che andava recuperato, degli antichi, non era il loro formalismo, ma piuttosto la loro essenza: quella coincidenza di verità e bellezza, scaturita da un rapporto felice di analogia fra arte e natura, ora perduto.

Un rapporto che finisce, inevitabilmente, per portare al superamento definitivo del concetto illuministico dell'arte come *imitatio naturae*: in base all'idea di complementarità fra livello estetico e reale, in virtù del quale il rapporto fra arte e natura non è di relazione subordinata, “l'arte non può essere imitazione della natura”, ma deve essere “un'altra natura, *altrettanto misteriosa* – recita la Massima 1105 goethiana - *ma più intelligente perché scaturita dalla ragione*”³⁸.

Ecco che l'incontro con l'antico ha suggerito a Goethe una forma diversa di *mimesis*: il modello antico deve indicare, all'artista moderno, la via per il recupero della “spontaneità e creatività sorgiva che ha caratterizzato i greci”, attingendo così alla “facoltà di generare da sé la regola del bello, e divenire regola a se stesso; o, come diceva lo stesso Winckelmann, *divenire inimitabile*”³⁹.

E questo scriveva Goethe di Iffland nella nota lettera a Meyer del 1796: “[...] ultimo, ma non in ultimo, è degna d'ammirazione la grande intelligenza attraverso cui egli [Iffland, nda] concepisce i singoli tratti distintivi del carattere (*des*

³⁸ S. Zecchi: *Introduzione a J.W. v. Goethe: Scritti sull'arte e la letteratura*, op. cit., p. 17.

³⁹ S. Caianiello: *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, op. cit., p. 48.

charakteristischen) e li unifica in modo tale che essi costituiscono un tutto diverso ogni altro”⁴⁰.

Non si tratta più dunque, a ben vedere, di incarnare in modo naturale la figura creata dal poeta, ma di dare vita a una seconda natura, pienamente originale e autentica, perché generata dall'azione individuale del genio dell'attore; dal suo *Geist*. Ed essa sarà bella e vera al contempo, poiché la verità della prestazione non viene garantita dalla sua similitudine col reale, ma dalla capacità dell'artista di operare secondo le stesse modalità di quel principio unificante del molteplice che è la natura. Andando oltre, ma mai contro di essa.

⁴⁰ La lettera, indirizzata da Goethe a Heinrich Meyer è datata 18 aprile 1796, e fu scritta in occasione della recite di Iffland a Weimar. Il testo della lettera è stato consultato in: E. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, op. cit., p. 149.