

Saggio a prova del fatto che una commedia in rima non può essere una buona commedia¹

Gottlob Benjamin Straube

Mi è difficile venire a capo del gusto dei miei connazionali, i tedeschi. Possiedono un'inclinazione verso ogni forma di ingegnosità, al pari dei loro predecessori – gli antichi – e dei loro vicini, gli altri popoli europei. Vedo tuttavia una grande differenza nel fatto che quelli hanno elaborato da sé le proprie opere, senza sottoporsi ad altre regole che a quelle richieste dalla sana ragione, dall'agio nella disposizione e nell'esecuzione, mentre questi sembrano quasi aver paura di comporre in modo autonomo e si accontentano di imitazioni e traduzioni passive. In ciò, si vincolano a regole talmente stringenti e pressoché impossibili da soddisfare che finiscono per porsi di malavoglia alla loro fatica e diventano rigidi e incomprensibili, commettendo violenza nei confronti della natura e infrangendo una legge che sono invece tenuti a rispettare senza eccezioni. A suggerirmi pensieri del genere sono soprattutto le commedie in versi, che si sono affermate sui nostri palcoscenici per lo più mediante traduzioni. Intendo dimostrare ciò che ho detto fin qui in base a quel che accade in teatro, anche se potrei illustrarlo ugualmente in qualunque campo delle belle arti. La mia tesi è che una commedia in versi non può raggiungere l'eccellenza di una commedia in prosa.

Una commedia deve contenere una rappresentazione vivace di azioni ridicole, che il poeta deve costruire adoperando le stesse parole degli individui che vuole mettere in ridicolo. Per il poeta, la verosimi-

* Sono riportati di seguito, nell'ordine cronologico della loro prima apparizione, sei testi nei quali vengono dibattuti gli statuti teorici della commedia in Germania tra 1740 e 1753, in quel periodo di grandi cambiamenti per la storia del genere letterario che costituisce l'oggetto di questo libro. Le versioni sono a mia cura, così come è da attribuire a me, nelle note a piè di pagina, tutto quanto è compreso tra parentesi quadre.

¹ [Gottlob Benjamin Straube, *Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne*, in «Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», 6 (1740), n. 23, pp. 466-485.]

gianza è una legge assoluta, che non può in alcun caso essere contraddetta. Se intende rispettarla, deve fare in modo che i suoi personaggi si esprimano nello stesso modo in cui parlerebbe chi si trovasse davvero nelle loro condizioni, o almeno – se non vogliamo essere troppo rigidi – nello stesso modo in cui costui potrebbe parlare. Quel che deve essere verosimile, infatti, prima di accadere deve anche essere stato possibile. E dunque io non credo che qualcuno possa spingersi al punto da affermare che due persone impegnate in una conversazione improvvisata su argomenti seri o indifferenti, condotta secondo un impulso spontaneo e in modo conforme alle loro maggiori o minori capacità, facciano a tal punto caso alle parole che pronunciano da rispettare rigorosamente tutte le leggi dell'arte poetica, che anni e anni di applicazione non bastano ad apprendere per bene, e da collocare la rima nel punto che le compete; e che un terzo individuo che sopravvenga riesca a iniziare il proprio discorso in modo da pronunciare una rima corrispondente all'ultima sillaba che, ancora in assenza del nuovo arrivato, era caduta nel discorso di uno dei primi due. Tutto ciò dovrebbe in qualche modo essere possibile, se si vuole che la nostra commedia sia verosimile. Il partito della rima a questo punto obietterà: non solo è possibile perché soddisfa un requisito di non contraddizione, ma è anche reale. Ci sono infatti esempi di persone in grado di predicare in forma poetica e di discutere a lungo rispettando la rima. Una freddura che apprezzo: non voglio credere che dicano sul serio se considerano un occasionale prodigio suscitato in una mente acuta da un'eccitazione febbrile, o reso possibile da un lungo esercizio e in un momento di ebbrezza, come la prova del fatto che chiunque potrebbe parlare in versi. Se così fosse, vorrebbe dire che tutti – l'uomo di mondo e il pedante, l'erudito e il contadino, la signora e le sue cameriere – hanno la medesima capacità di trasformarsi all'istante in autori di poesia. È invece del tutto improbabile che uomini dalle caratteristiche talmente differenti per cetò, età, dottrina, professione e stile di vita da non poterne nominare due soli che siano veramente identici l'uno all'altro, diventino poi tutti uguali in una facoltà che è appannaggio di così poche persone. Tra quelli che sanno far uso della rima, non uno su dieci è diventato sul serio poeta. Se dunque non vogliamo sostenere che chiunque può forgiare all'impronta giambi impeccabili, producendo immancabilmente una rima alla dodicesima o alla tredicesima sillaba per poi

prendere fiato, riuscendo cioè senza alcuna fatica in ciò che a ogni poeta costa studio e fatica, dobbiamo riconoscere che in una commedia la rima non è una cosa verosimile. Io credo che in poesia bisognerebbe differenziare più chiaramente ciò che è verosimile da ciò che è solamente possibile; così facendo, si vedrebbe meglio l'insensatezza delle rime. Se si tenesse meglio presente questa distinzione, non ci si ostinerebbe a considerare un pregio quel che è nient'altro che un errore.

Con tutto ciò, sarei anche disposto a perdonare al poeta questo errore, se non portasse necessariamente con sé una serie di infrazioni ugualmente insopportabili alla natura e all'armonia della lingua. Si consideri la fatica che un poeta fa per esprimere un concetto mediante ventiquattro sillabe ben calibrate e guarnite con una rima, quando potrebbe dire la stessa cosa in modo più efficace e incisivo usandone solamente sedici libere da qualunque vincolo. Per esempio²:

Dal tuo sguardo ricavo la certezza:
Di più ti aggraderei con meno ragionevolezza.

Quando invece si potrebbe dire: non è vero, ragazza mia? Ti piacerei di più se capissi meno cose, e quindi fossi un po' più giovane.

Si può dire: signorina, è così è basta. Se però si vuol parlare con poetica solennità: in tal guisa, pregiata signorina, sta la cosa dunque.

E quanto poco i nostri autori di teatro si curano di evitare le più goffe locuzioni, se sono utili a spezzare il verso nel punto giusto? Espressioni che perfino il più rozzo popolano si guarderebbe dall'adoperare, perché ignora che sono fabbricate a regola d'arte e che dovrebbero fare un bell'effetto. Io so bene che un poeta si pone l'obiettivo di organizzare il discorso dentro i limiti di quanto in poesia è comunemente accettato; questo principio, tuttavia, viene poi regolarmente contraddetto, allo stesso modo in cui il più grande dei filosofi, quando deve agire, rimane invischiato nei suoi impulsi sensibili anziché segui-

² Ho escogitato da solo gli esempi che riporto di seguito, basandomi su alcune commedie che mi sono capitate tra le mani. Queste non sono pubblicate, e io non volevo fare la fatica di impararle a memoria. Gli esempi, tuttavia, sono in tutto e per tutto simili a espressioni che tante volte mi è capitato di ascoltare. Non c'è motivo di dubitare: chiunque abbia mai provato a fare dei versi sa bene quanto sia facile incorrere in distorsioni innaturali anche quando si riesce a far scorrere il verso con una certa fluidità.

re la ragione. Non è dunque sorprendente il disagio dello spettatore di fronte a una commedia in versi.

Di amarti assumo adesso la risoluzione.
La cosa sia segreta: ecco la mia condizione.

Oppure:

Non ti nascondo che mi ha molto amareggiato
L'ostinazione di quell'uomo scriteriato.

Mi è incomprendibile come versi di questo tipo possano giovare alla rappresentazione teatrale. Il pubblico a digiuno di questioni poetiche sente subito che l'attore non parla la sua lingua e dice in modo forzato quel che normalmente si dice con semplicità e naturalezza. In un verso io non posso semplicemente andar via, ma devo assumere il proponimento di eclissarmi. Non posso alzarmi dal letto, ma devo costringermi a levarmi. Non posso parlare con mio nonno, ma devo invitare l'avo a un colloquio. Noi tedeschi abbiamo nella nostra lingua parole del tutto inadatte alla sillabazione poetica, abbiamo cioè sillabe ancipiti, vale a dire lunghe e brevi allo stesso tempo, e all'orecchio fa un pessimo effetto sentirle pronunciare in modo lungo oppure breve. Voglio dire che alcune di esse sono più lunghe che brevi (le sillabe centrali delle parole 'Großvater', 'Großmutter', 'Nachtwächter', 'stumpfnäsicht', 'weggeben', 'ausschlagen', 'zusetzen', 'untüchtig'), altre più brevi che lunghe (le sillabe centrali delle parole 'großmüthig', 'Untugend', 'halbmesser', 'unnöthig', 'Steinhauer'). La cosa riguarda tutte le parole composte secondo questi esempi. Alcuni candidati al Parnaso hanno provato a modificare la quantità di queste sillabe, adoperando 'weggeben', 'untüchtig', 'stumpfnäsicht', 'Großvater', 'Untugend' come fossero dattili. Non ho bisogno di rilevare come un uso siffatto debba ferire la sensibilità degli ascoltatori.

Se ci volgiamo a considerare i passi nei quali un affetto debba essere espresso con decisione, anche qui mi pare che la rima e l'interminabile sequenza di giambi producano un effetto contrario. Si sa che nella concitazione di una forte passione non ci si cura di separare le parole, ma si erompe in un'esclamazione priva di interruzioni. Chi è in preda all'ira, per esempio, dirà: 'Spero solo che ti colpisca un fulmine e tu

possa sprofondare nelle viscere della terra'. Oppure la donna rovinata dal gioco: 'Uccidimi una volta per tutte, gioco maledetto! Uccidimi, uccidimi! Povera me! Un'altra volta il fante! Fante maledetto, sei la mia disgrazia! Sei la carta della mia sventura — — — il mio orrore — — — Fante maledetto, perché non sei di carne e ossa? Cosa ti ho fatto? Disgraziato, cosa vuoi da me? Parla dunque, parla — — — ahimè! Il cuore mi si spezza, muoio!'

Appena si prova a volgere in rime giambiche queste esclamazioni, che hanno per lo più un andamento trocaico, si vede subito quale effetto tremendamente artificioso esse facciano. Si può solo provare compassione nei confronti di una donna che, in preda al furore e all'angoscia, dà corpo alla sua disperazione. Se però le sue maledizioni prorompono in rima, è difficile non farsi beffe di lei. Ho potuto accertare come anche i passi più riusciti perdano vigore e si ripieghino su se stessi, se solo si comincia a inserire qualche sillaba in più destinata a garantire una rima.

Brevi interrogativi, esclamazioni soffocate, risposte, discorsi fatti di nascosto: tutte queste cose, che in genere consistono di poche sillabe, non sono facili da rendere e spesso sono collocate in modo così maldestro da persuadere all'istante chi ascolta del malefico potere della rima.

Con tutte queste imperfezioni, non è strano che una commedia, anziché divertire il pubblico, lo contrari e lo deprima. Ho fatto questa esperienza ogni volta che ho assistito a una commedia in versi: gli spettatori, pieni di dispetto, manifestano l'uno all'altro la propria costernazione per quel pasticcio in rima e travolti dalla noia non hanno idea di come potranno cavarsela. Chi ha spazio per uscire, si allontana alla chetichella, e dello spettacolo non ricorderà che l'innaturale, insopportabile profluvio delle rime. Ora, ammettiamo che il pubblico resti fino alla fine, e che in certi punti arrivi perfino a ridere: vorrà forse dire che l'opera è riuscita e che l'intreccio è divertente? Niente affatto, l'unica cosa divertente è l'eloquio dei personaggi. E quando compare qualcuno che ti vorrebbe spiegare la morale e ti mostra qui una condotta viziosa e qui un'azione ridicola, è facile ribattere che di vizioso qui c'è più che altro il modo di parlare, giacché nessuno saprebbe mai venire a capo di un così insensato guazzabuglio. Non mi ha mai sorpreso che molti, quando si chiede loro come mai proprio oggi non sono andati a teatro, rispondano: perché oggi è in programma una commedia in versi.

Non ricordo se dobbiamo a Terenzio o a Plauto il celebre detto «vita nostra instar scenae est»³. Nella loro epoca era certamente così, gli spettacoli seguivano le vicende dell'esistenza comune. Ai nostri giorni, invece, nessuno oserebbe affermarlo.

Una cosa per tanto tempo non sono riuscito a capire: per quale ragione un poeta si sottoponga alla perdita di tempo e alla disumana fatica di tradurre versi francesi in versi tedeschi, convinto – nonostante tutte le necessarie imperfezioni di cui ho parlato – di ottenere così il gradimento del pubblico. Ora però credo di avere una spiegazione: si è creduto a lungo di poter cercare e trovare la fama nell'imitazione servile degli antichi. Ma una fama del genere è irraggiungibile. Cercherò di spiegarmi meglio. Si dice: se i greci e i latini hanno scritto commedie in versi, e se i francesi hanno fatto lo stesso, allora anche noi tedeschi dobbiamo essere in grado di farlo. Vediamo che cosa c'è di vero in questa idea.

I greci, è innegabile, hanno composto drammi in versi. La ricchezza della loro lingua, però, era tale da permettere loro di trovare facilmente una parola capace di esprimere con esattezza il pensiero e di rispettare la misura metrica del verso. I greci passavano da un piede all'altro a seconda del gusto e di quanto richiesto dall'affetto del momento. Anche le cesure cadevano nei punti più vari, ora a metà del verso, ora dopo la sua terza parte, senza che questo ne compromettesse la riuscita. I commediografi latini hanno agito con libertà ancora maggiore. I loro ottametri giambici pullulano di licenze poetiche. E non c'è una sola espressione così sublime, aggraziata, sconcia o triviale da non poter essere adattata con pochi interventi alla struttura del verso. Soprattutto, la declamazione rispetta l'accento naturale delle parole; si possono comporre sei parole in sei modi diversi, senza mai danneggiare la loro comprensione oppure offendere l'udito dell'ascol-

³ [È documentata l'espressione «mundus est instar scenae», del gesuita fiammingo Cornelis Cornelissen van den Steen, poi latinizzato in Cornelio a Lapide (1567-1637). Nel suo commento alla *Prima lettera ai Corinzi* si legge: «est enim mundus instar scenae in qua peragitur fabula vitae huius, homines personae sunt, intrant, abeunt» («il mondo è dunque come un palcoscenico sul quale si svolge la rappresentazione di questa esistenza e gli uomini sono personaggi che entrano ed escono»). Cornelius a Lapide, *Commentaria in omnes Divi Pauli Epistulas*. Editio novissima anterioribus auctior, et correctior, ac indicibus necessariis illustrata, Tipografia Balleoniana, Venezia 1761, p. 200.]

tatore. Per questa ragione non bisogna sorprendersi del fatto che queste opere siano così vicine alla prosa da risultare rispetto a questa quasi indistinguibili. Solamente il carattere maggiore della prima lettera di ogni rigo in certi antichi manoscritti sta lì a ricordare che si tratta di versi.

Per esempio: come si fa a capire che questi versi dell'*Eunuco* di Terenzio rispettano una misura metrica?

Est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt,
 Nec sunt; hos consector, hisce ego non paro me ut rideant,
 Sed eis ultro arrideo et eorum ingenia admiror simul.
 Quidquid dicunt, laudo: id rursus si negant, laudo id quoque:
 Negat quis, nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi
 Omnia adsentari. Is quaestus nunc est multo uberrimus⁴.

Cercheremo invano il ritmo cantilenante e sincopato dei versi tedeschi, e sarà assai difficile ricostruire la quantità delle sillabe marcando secondo la comune abitudine una per una le sillabe accentate, come è verosimile che facessero gli attori durante la rappresentazione per mostrare chiaramente che stavano parlando in versi. Dubito in effetti che un ascoltatore possa mai cogliere da solo il ritmo di un verso contenente sei o più *hiati metrici*, come nello stesso *Eunuco* di Terenzio:

Ub(i) ill(um) ego scelerosum miser(a), atqu(e)
 impi(um) inveni(am)? aut ubi quaeram?⁵

*Ubi illum ego scelerosum misera atque
 Impium inveniam? aut ubi...
 Quaeram?*

⁴ [Sono i vv. 248-253 dell'*Eunuchus* di Terenzio: «Ci sono uomini che pretendono di essere i primi in tutto e invece non lo sono affatto: io gli vado dietro, ma senza fare il buffone; anzi, rido alle loro battute e mi mostro sensibile al loro spirito. Tutto quel che dicono, lo approvo; se poi dicono il contrario, approvo anche quello; se uno dice di no, io mi associo; se dice di sì, per me va bene. Insomma, li assecondo in tutto, per partito preso. Al giorno d'oggi, questo è il modo migliore di riempirsi la pancia» (trad. it. di Giuseppe Zanetto in Publio Terenzio Afro, *Eunuco*, Rizzoli, Milano 1999, p. 79).]

⁵ [È il verso 643: «Dove sarà finito quel farabutto, quel delinquente? Dove posso cercarlo?» (*ivi*, p. 129).]

In questo modo, per i romani non era difficile pronunciare ogni cosa come se stessero parlando normalmente. Del resto, io non sono in grado di spiegare il motivo per cui hanno scritto le loro commedie con questi versi anziché in prosa. Avranno preferito farlo così.

Dopo la barbarie dei secoli di mezzo, quando in Germania e in Francia le arti liberali ripresero vigore e si iniziò a seguire l'esempio degli antichi, non so per quale alzata d'ingegno francesi e tedeschi trovarono che la natura della poesia si esprimesse nella struttura regolare di certe sillabe, ragion per cui non si poteva considerare un poeta chi nel parlare non si attenesse a questa cantilena. Quando in Germania Opitz scrisse l'*Ercinia* e Fenelon in Francia il *Telemaco*⁶, si vide però che si può essere poeti anche senza parlare in rima, che la sostanza di un poema sta nell'intreccio e non nel numero delle sillabe, e che proprio del poeta è un modo di pensare, non di disporre sillabe in un certo ordine obbligato. Si preferì tuttavia accordarsi ai pregiudizi del popolo, anziché riconoscere le prerogative della verosimiglianza, e il numero delle commedie in versi rimase pari a quello delle commedie in prosa.

Potrei parlare anche degli italiani e degli inglesi. È cosa nota che questi due popoli non sono schiavi della rima come i francesi. Gli italiani quasi non hanno altra rima che quella basata sull'accordo dell'ultima sillaba accentata; questa omofonia, peraltro, finisce per essere occultata dalla grande quantità di parole terminanti con una vocale, dalla differente lunghezza dei versi e dalla frequente occorrenza di cesure interne, cosicché nella limpida cantabilità della lingua italiana le rime non spiccano granché. Gli inglesi si basano, nelle loro opere poetiche, sulla quantità delle sillabe e sulla regolarità del metro, ma la maggior parte degli scrittori rifiuta la rima e la adopera molto di rado. I tedeschi, del resto, hanno con le opere di questi popoli una così scarsa confidenza da non poter imputare a costoro l'ossessione per la rima che ci ha contagiati. Purtroppo, è l'esempio dei francesi che ci ha guastati. Sono loro le docili bestie di Orazio, «imitatores servum pecus»⁷.

⁶ [Martin Opitz (1597-1639), *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630). François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), *Les Aventures de Télémaque* (1699).]

⁷ [L'espressione ricorre nel componimento XIX del primo libro delle *Epistole* di Orazio, al verso 19: «O imitatori, branco di schiavi!» (Quinto Orazio Flacco, *Opere*, cit., p. 495).]

Traducono commedie in versi giambici, in versi rimati, osservando la quantità delle sillabe, e chi vuol fare sfoggio della propria arte arriva perfino a riprodurre il numero dei versi dell'originale. Pur rispettando rime e cesure, i francesi non si curano granché della struttura delle parole e della quantità delle sillabe. I tedeschi sono di gran lunga più scrupolosi: vogliono soddisfare l'orecchio, riportare esattamente l'ordine delle quantità e mantenere le rime, preoccupandosi di non rimanere la stessa parola due volte, dacché i francesi hanno stabilito che una *rime riche* è un segno di perfezione. I traduttori tedeschi sono paragonabili a un funambolo che, incatenatosi le gambe, si eserciti a camminare su una corda quando potrebbe benissimo procedere sulla strada comune, e tutto questo perché lo si consideri un artista – e uno schiavo dei suoi grilli. A questo ci ha condotto l'idea della superiorità di tutto ciò che proviene dalla Francia: pretendiamo di non rimanere indietro a loro e perseguiamo tale obiettivo con ogni mezzo.

I francesi ancora capaci di giudicare rettamente sono sgraditi a noi e a loro. Il celebre Monsieur de Pitaval scrive nei suoi *Saillies d'Esprit*: «il verso non va bene né per un'opera drammatica, né per una narrazione storica, e meno che mai per un racconto. La Fontaine è un caso a parte, perché i suoi versi sono così simili alla prosa. Una favola brillante in prosa è secondo me sempre migliore di una in versi. Un racconto piace soprattutto per la sua naturalezza, e un verso, per quanto possa essere fluido e naturale, è pur sempre un verso, e non può raggiungere la naturalezza della prosa»⁸.

Fontenelle gode come critico di un'alta reputazione. Ebbene, costui dichiara che le commedie in prosa di Molière sono infinitamente superiori rispetto a quelle in versi⁹. Molière è il più importante commediografo della sua epoca, si può dunque facilmente immaginare cosa pensasse Fontenelle degli altri autori di commedie in versi.

⁸ [François Gayot de Pitaval (1673-1743), *Saillies d'esprit, ou Choix curieux de traits utiles et agréables pour la conversation, entrelassés d'Histoires singulieres, d'Anecdotes interessantes, de réflexions critiques, morales, de jugemens sur plusieurs Poëtes modernes, et de l'élite de leurs Poësies*. Nouvelle édition, augmentée, revüe et corrigée, Briasson, Paris 1740, vol. 1, pp. 84-85.]

⁹ [Un pronunciamento di questo tenore in Fontenelle è irreperibile. Trovo conferma in Catherine Julliard, *Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, cit., p. 185.]

Anche l'ingegnoso Gryphius, che ha composto tutte le sue tragedie in versi e le commedie in prosa, a mio parere ha considerato un grave errore l'uso della rima, come ricavo dagli *Absurda Comica. Oder Herr Peter Sqwentz*. A un certo punto Sqwentz introduce nell'azione un costruttore di mantici che deve rappresentare la parete¹⁰, facendogli pronunciare alcune rime nelle quali egli in verità dice l'esatto contrario di quel che ci si aspetta:

Ich habe in meinen jungen Jahren
 Warhafftig sehr viel und mancherley *gelernt*,
 Meine Schwester hat eine schöne Stirn
 Und darauff einen Fleckgen wie ein *Apffel*,
 Es wolte sie schier keiner nehmen,
 Ich darff mich meines Geschlechtes nicht *verdriessen*¹¹.

Questo passo è così famoso che posso fermarmi qui. Gryphius ha voluto far vedere come il poeta, pur di formulare una rima, sia disposto a trasformare in una pera una macchia della pelle a forma di mela. Le commedie tedesche più antiche, di Schoch¹² e altri, sono in prosa. Anche autori apparentemente capaci di mettere in versi qualunque frivolezza hanno preferito comporre in prosa commedie che avrebbero facilmente potuto scrivere in versi. Un esempio da cui tutti i nostri traduttori avrebbero molto da imparare: non è che quelli fossero privi di capacità poetiche, come dimostrano le composizioni – elenchi di libri, calendari, resoconti – nelle quali hanno prevalentemente fatto ricorso al verso, ma è sembrato loro naturale scrivere in prosa. Non è da

¹⁰ [Questa commedia di Andreas Gryphius (1616-1664), ispirata al *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, vede un gruppo di artigiani misurarsi sotto la direzione di Peter Sqwentz con la messa in scena di un dramma il cui soggetto è l'episodio ovidiano di Piramo e Tisbe. Lo spettacolo, tormentato da strafalcioni e stranezze di ogni tipo, è concepito per il divertimento del re e della corte. Il personaggio del costruttore di mantici, Meister Bulla Butäin, recita nel ruolo della parete che nella saga separa le case di Piramo e Tisbe, permettendo loro di restare in contatto attraverso una fessura.]

¹¹ [Andreas Gryphius, *Absurda Comica Oder Herr Peter Sqwentz*. Studienausgabe, a cura di Dirk Niefanger, Reclam, Stuttgart 2023, p. 34. L'effetto umoristico della strofa si basa sull'infrazione all'attesa di una parola che nei versi pari rimi con l'ultima dei versi dispari. Così nel secondo verso sarebbe logico attendersi «erfahren» anziché «gelernt», nel quarto «Birn» anziché «Apfel» e nel sesto «schämen» anziché «verdriessen».]

¹² [Johann Georg Schoch (1627-ca. 1690).]

molto tempo che sui nostri palcoscenici abbiamo commedie regolari; all'incirca dallo stesso tempo abbiamo commedie in versi. La massa degli spettatori trova questi spettacoli bizzarri, oscuri e innaturali, e sappiamo per esperienza che anche tra i conoscitori più colti e raffinati non regna alcun entusiasmo per lavori del genere. Solo il narcisismo può far credere a qualche rimatore che basti costringere un discorso spontaneo e naturale in un ritmo sincopato per acquisire una buona reputazione.

Tratterò un ultimo argomento. Alcuni obiettano che si possono comporre versi talmente disadorni da somigliare alla prosa. La mia opinione è che la rima impedisca di percepire nei versi alcunché di prosaico. Scrivendo nel modo ordinario in cui si esprimono le persone comuni, un poeta rinuncia all'eloquio e resta tale soltanto per l'invenzione e la disposizione. La gran quantità di regole della poesia tedesca, che i più non conoscono e tanti si divertono a calpestare, non permette di scrivere in rima mantenendo allo stesso tempo un tono disinvolto. Perché mai la rima deve sottoporre la ragione alla sua tirannia? I poeti che hanno acquisito una certa notorietà dovrebbero avere la forza di dire senza remore ai traduttori che spettacoli di questa sorta sono un'infamia per il poeta e un tormento per lo spettatore dotato di raziocinio. Forse i traduttori inizierebbero a dare più peso alla descrizione incisiva dei personaggi, anziché avvolgere nel manto della rima qualche insipido passo e spacciarlo per un pensiero geniale. E in ogni caso arriverà il tempo in cui le marchese, i cavalieri, gli Orgonte, gli Scapin e le Finette usciranno di scena e al loro posto arriveranno damerini tedeschi, parassiti tedeschi, servette e camerieri tedeschi. Voglio sperare che le loro azioni non saranno tanto incoerenti e che le commedie avranno una struttura più salda.

Qualcuno dirà che è meglio adoperare le rime perché gli attori sono avvantaggiati nel mandare a memoria il testo da recitare. Ebbene, se Menandro, Plauto, Terenzio e Molière hanno trovato gente disposta a imparare le loro opere prive di rime, anche i nostri autori potranno ben farlo. Per quale ragione i poeti dovrebbero essere schiavi della pigrizia altrui?

Non voglio impedire a nessuno di scrivere una commedia originale in versi tedeschi. Può essere che la cosa riesca meglio rispetto a una traduzione. Ma a chi avesse un'intenzione simile posso giurare che il

successo sarebbe maggiore se scrivesse in prosa. L'autore di commedie deve attenersi a una legge fondamentale: il suo modo di esprimersi deve essere il più possibile vicino alla natura. E cosa può essere più vicino alla natura del comune essere umano? E se anche ogni cosa fosse collocata nel modo più opportuno, la perenne uniformità della rima non sarebbe di per sé contro natura?

So bene come da qualche tempo, per avvicinarsi agli antichi, i nostri versi rinuncino sempre più spesso alla rima. Domando tuttavia a chi ha scritto oppure letto molti di questi versi alessandrini (per esempio il *Tempio della poesia*, l'operetta pubblicata qualche anno fa a Halle)¹³ se la grande quantità di clausole maschili, che stanno in un rapporto di 3 a 1 rispetto a quelle femminili, non produca per caso più disarmonia che diletto. Il poeta potrà vantare la massima padronanza possibile della lingua, i suoi pensieri potranno essere i più sublimi e l'eloquio il più lineare: io, tuttavia, non credo che l'alessandrino possa contribuire granché al valore di un testo letterario in prosa o in versi, e che il suo uso possa giovare alla commedia.

Verso la fine del secolo scorso alcuni autori presero a comporre lunghi ottonari giambici, in modo che a una cadenza femminile corrispondesse una cesura maschile e viceversa. Si è osservato che questo verso rende possibile l'uso simultaneo di una gran quantità di parole capaci di abbellire l'enunciato, e che pertanto esso è adatto a ogni forma di scrittura e si avvicina come nessun altro alla libera espressione del parlato. *Alzire* è un esempio di questo metro lungo ma rimato¹⁴. In questo dramma, peraltro, la lunghezza dei periodi, necessaria alla tornitura dell'espressione, risulta piacevole per il lettore, ma è assai sgradita all'attore, perché ci si è ostinati ad agganciare la comprensione del verso alle cesure, disseminandovi rime non immediatamente evidenti. *Alzire*, dunque, costituisce finora l'unico tentativo di ridimensionare l'importanza delle rime e delle cesure in un verso come il giambico lungo (così si è soliti definirlo), avvicinandosi per questa via all'eccellenza dei predecessori, gli antichi, più di quanto non si riesca mediante il rispetto di varie regole formali. L'espressione avrà certamente un che

¹³ [Jakob Immanuel Pyra (1715-1744), *Tempel der Dichtkunst* (1737).]

¹⁴ [*Alzire ou les Américains* è una tragedia in cinque atti di Voltaire, rappresentata per la prima volta nel 1736.]

di calcolato, ma produce un effetto molto più naturale rispetto ai versi che fino a questo momento si sono sentiti su un palcoscenico. Non sono in grado di prevedere quale sarà l'esito, ma posso dire con Orazio: «nil intemptatum nostri liquere poetae»¹⁵. Vale la pena saggiare la capacità di questo verso terenziano, e anche se i risultati non saranno buoni io non mi pentirò di aver provato invano, se non c'è altro modo per convincere i sostenitori del buon gusto di una cosa che forse sarà tutt'altro che inutile.

Infine, mi si domanderà come mai io non abbia preso in considerazione le tragedie e qual è il mio pensiero su questo genere. Lo dirò subito. Una tragedia mette in scena eroi e grandi personaggi, ai quali tutti gli spettatori riservano la più alta considerazione. Secondo le regole, deve trattarsi di figure morte da lungo tempo. Nella misura in cui ci consideriamo come spettatori, siamo lontani da tali figure, non abbiamo alcuna relazione diretta con loro, non siamo testimoni delle loro parole e delle loro azioni, e tutte queste cose stanno per noi in una sfera irraggiungibile. Costoro vengono per così dire richiamati in vita dai campi elisi e il loro spirito prende corpo in abiti che ci sono familiari. Troviamo dunque accettabile che si esprimano in un modo inconsueto e più elaborato di quanto noi stessi siamo soliti fare. Ce li rappresentiamo come individui dotati di un intelletto più vivo e di un acume maggiore, capaci di manifestare tutta la loro energia nelle circostanze risolutive dell'esistenza e inclini a suscitare in noi empatia o ammirazione. A tutto ciò lo stile elegante, limpido e flessibile di un poeta di genio contribuisce in misura decisiva. E noi ci sottomettiamo tanto più volentieri a questo piacevole inganno, perché incliniamo a riconoscere alle grandi personalità di questo mondo un vantaggio rispetto a noi, tanto più se, come gli eroi delle tragedie, sono stati uomini grandi e famosi.

Qualunque innovazione nel campo del gusto deve procedere lentamente, poiché i suoi fondamenti risiedono sì nella natura, ma non è semplice riconoscerli. Io stesso non riesco ancora a dire come mai in una tragedia non mi dispiacciono le rime che nella commedia rifiuto. La ragione è forse che non mi è ancora mai capitato di assistere

¹⁵ [Si tratta del verso 285 dell'*Ars poetica* di Orazio: «Nessun genere trascurarono i nostri poeti» (Quinto Orazio Flacco, *Opere*, cit., p. 551).]

a una buona tragedia in prosa. I primi che hanno portato sulla scena un dramma regolare hanno instaurato quest'uso e chi è venuto dopo non ha osato discostarsene, sicché abbiamo ricavato una regola da ciò che abbiamo visto ripetutamente accadere. Solamente per questo nutro ancora qualche dubbio. Vedrò come verranno accolte queste mie osservazioni e poi mi volgerò alle tragedie scritte dai nostri autori più interessati al destino della lingua tedesca, per considerare se ci sia in esse qualcosa che si possa emendare secondo le regole della ragione, del decoro e dell'arte drammatica.