

Maurizio Pirro, *Teorie e pratiche del comico nella cultura tedesca a metà del Settecento*, Mucchi, Modena 2023, pp. 493.

Le opere del primo Settecento tedesco resistono a essere lette secondo parametri che trascendono l'epoca, ovvero «secondo la pre-disponibilità, la pre-visione e la pre-cognizione» (Heidegger, *Essere e tempo*, § 32) che consentono anche ai destinatari futuri di fare nuove esperienze di sé e del loro essere nel mondo. Questo tipo di coinvolgimento è riservato alle opere d'arte eminenti. Per dispiegare senso e significato le commedie e i testi teorici di Gottsched, Johann Elias Schlegel e Gellert richiedono invece di essere letti anzitutto in riferimento al contesto storico-culturale e alla destinazione originaria, giacché all'epoca «il comico deve necessariamente avere una finalità pratica» (q.d.c.). Il lavoro esegetico di Maurizio Pirro intorno alle *Teorie e pratiche del comico nella cultura tedesca a metà del Settecento* può dirsi in tal senso esemplare. L'autore coglie appieno le valenze artistiche e le implicazioni ideologiche e sociali delle opere di invenzione o teoriche, situandole nel contesto della cultura locale, ma anche in quello europeo. Altrettanto preziosa è l'Appendice, che comprende la traduzione impeccabile di alcuni dei testi teorici di Gottsched, Schlegel, Gellert, Straube, Mylius e Curtius, «tra i quali si dipana la discussione settecentesca sul genere commedia» (26).

Oltre a evidenziare il contributo di questi autori alla nascita di un sentimento di coesione nazionale, fondato su lingua e cultura, il volume – il primo della collana *“L'arte adottando”*. *Studi sulla cultura del Settecento europeo*, Mucchi editore, diretta da Pirro – consente di cogliere nelle loro opere, nelle teorie e pratiche teatrali della prima metà del XVIII secolo, gli stilemi e i temi del comico dalla *Querelle des An-*

*ciens et des Modernes* fino ai nostri giorni, e di considerare al contempo i loro sviluppi. Tra i temi centrali emerge anzitutto quello del rapporto tra singolo e collettività: proprio perché ogni epoca pare ridisegnare da capo la sua mappa del sapere, tanto il personale delle commedie quanto i loro destinatari dimostrano che sin dalle prime fasi dell'Illuminismo tedesco lo «sviluppo individuale [...] sembra un prodotto dell'interferenza tra due tendenze, di cui l'una, che comunemente chiamiamo 'egoistica', ambisce alla felicità, e l'altra, che chiamiamo 'altruistica', ambisce all'unione con i membri della comunità», così Sigmund Freud in *Il disagio della civiltà*.

In Gottsched e nei gottschediani la stessa immaginazione trova peraltro un limite insuperabile in un assolutismo della ragione quale principio di causa sufficiente (43). L'interezza stessa dei personaggi è sacrificata a una disposizione didascalica. Un 'vizio' oggetto di dilleggio – compendiato in nomi parlanti come Altholz, Steinreich, Grundfalsch (150s.) – necessita di essere emendato tramite la conversione ai valori di decoro e “civile ragionevolezza” (33), di cui si fa garante il gruppo coeso delle persone ragionevoli. La stessa concezione della verosimiglianza, orientandosi «nach dem Vorbilde der wirklich vorhandenen Dinge» (*Erste Gründe*), determina la distinzione rigorosa tra le finalità del comico e del tragico e la priorità data all'azione. Gottsched (appendice 3) si premurerà di ribadirlo anche nel suo commento alle osservazioni sulla commedia di Adam Daniel Richter, rinomato rettore del liceo di Annaberg, che aveva difeso non «die Lust nur aus dem Lächerlichen», ma anche ciò che chiama «eine Tugendlust».

Nelle opere di Schlegel e Gellert si afferma invece un classicismo critico temperato, che determina una transizione graduale verso valori più rispettosi delle inclinazioni del singolo, «sostenuti da una cognizione matura delle insuperabili contraddizioni addensate al fondo della condotta umana» (312). I personaggi divengono via via più 'tondi' e complessi, tanto da riuscire talora a resistere agli sforzi di redenzione congiunti: così per esempio Fortunat, il pulsionale protagonista del *Geschäftiger Mußiggänger* di Schlegel, che sanziona fin dal titolo una contraddizione permanente. Entrambi gli autori attenuano le differenze di genere in favore di una «simultaneità ben ponderata del tragico e del comico» (236), intanto che la fabula diviene accessoria rispetto al carattere, vale a dire è «mehr Nachahmung der Personen, als

Nachahmung einer gewissen Handlung», così Schlegel nella sua *Vergleichung Shakespeares* (235). Quale genere medio la commedia integra elementi tragici non eroici, mentre le regole del buon gusto coincidono con le istanze di una naturalezza storicamente determinata dal presente storico-culturale (341-342). Christlob Mylius (appendice 4) giungerà a sostenere in *Sull'esagerazione dei personaggi* che a teatro quest'ultima sia non solo consentita, ma necessaria. In uno dei saggi che accompagnano la sua versione della *Poetica* di Aristotele, Micheal Conrad Curtius (appendice 6) ritiene che dal ridicolo non siano immuni neppure i regnanti.

Se lo sviluppo dei personaggi è con Gottsched appena all'inizio, Pirro rileva a ragione «quanto sia fuorviante il luogo comune che indica nella sua visione dell'arte l'espressione di un classicismo passatista e conservatore» (40). Con un accurato lavoro di esegesi delinea gli elementi dell'operazione di modernizzazione culturale attuata dal *Literaturpapst* lipsiense, che è di amplissimo raggio. Se il fine sociale di Gottsched consiste nella negoziazione di «nuovi strumenti di legittimazione sociale e culturale» della classe borghese, in prospettiva estetica si regola «secondo una norma sovraordinata, che vincola allo stesso modo tutti gli uomini abrogando qualunque distinzione fondata su aspetti particolari della loro condizione individuale» (167).

Con la *Critische Dichtkunst* (1730-1751) Gottsched intende promuovere «un corpo di regole razionalmente fondate, facilmente socializzabili e applicabili tramite il regolare esercizio» (30), così da candidare la nuova classe intellettuale «a un ruolo centrale per la formazione e il consolidamento di un consenso politico in una società avviata a cambiamenti radicali» (32). Il generale criterio di riferimento è il «senso comune, alimentato da una conoscenza generale dell'umano e legittimato dal riferimento a un'idea di ragione preesistente» (35). Da una parte, «la *Critische Dichtkunst* è sostenuta e alimentata da una onnivora attitudine dell'autore all'assimilazione di un ricchissimo patrimonio di scritti teorico-critici, da Aristotele in poi», che gli consente «di ricombinare il dettato multiforme della tradizione». (52) Dall'altra, è la critica a configurarsi come spazio di azione intellettuale (34): il critico moderno, non già il pedante antiquario, è in grado, «die Schönheiten und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwerke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurteilen» (36), tanto che potere esercitare un'ampia egemonia «sul mer-

cato editoriale e sulle abitudini di lettura del pubblico» (50). Questo programma impegna Gottsched «come organizzatore di un esteso gruppo di collaboratori e di una rete di sostenitori sparsi in vari luoghi della Germania» (40), tra cui le compagnie teatrali come quella dei Neuber.

Infine, con la *Deutsche Schaubühne* – di cui Pirro fornisce un prospetto ragionato delle commedie pubblicate nei suoi sei volumi – Gottsched mette a disposizione delle compagnie «un sistema molto articolato di modelli teatrali, che guardano innanzi tutto a Molière ma risalgono fino a Plauto e Aristofane, e che trovano un momento di ricomposizione e di sintesi nell'assorbimento delle grandi categorie aristoteliche» (170). Con i suoi sodali, tra cui la Gottschedin, procede a un «notevole lavoro di adattamento transculturale», che adegua i testi ai bisogni culturali del presente, intendendo perseguire la formazione di un canone conforme «ai costumi e alle pratiche di una comunità definita in senso sociale e nazionale» (169). Desidera inoltre «porre un freno alla perdita della centralità del testo letterario», caratteristica della commedia improvvisata, per favorire la «formazione e professionalizzazione degli attori» o, più in generale, «tutto un sistema di scritturazione delle condotte umane» (132), «tramite la regolarità del testo, la sua pulizia formale, la nettezza della sua disposizione morale» (133). La versione scritta diviene così quel «*medium* codificato, impersonale e riproducibile a piacimento» (134) quale è appunto in epoca moderna. Le risposte complessive che la riforma di Gottsched fornisce non sono durature, ma sono altamente innovative rispetto al contesto storico-sociale e culturale tedesco. Tant'è che questa sua funzione sarà riconosciuta anche all'estero, per esempio da Luigi Riccoboni, il quale proprio tramite l'esempio del *Sterbender Cato* di Gottsched smentisce l'opinione diffusa tra i suoi connazionali, secondo cui «dans le pays il n'y a ni usage, ni connoissance, ni goût pour le Poëme dramatique» (141).

Come Pirro ricorda, Friedrich Gundolf attribuisce a Schlegel la capacità di spingersi «über den Rationalismus Gottscheds hinaus auf den Weg zu Lessing» (236). Del resto, Schlegel, intellettuale lucido e spregiudicato, «libera il genere commedia dal vincolo obbligato con una morale sovraordinata» (223), grazie a un *Kulturtransfer* (224) seguito al suo trasferimento in Danimarca nel 1743: *Der Fremde* è il titolo programmatico del periodico destinato «a moltiplicare la rete dei

contatti tra le due culture» (223). Dal confronto con le teorie di Gottsched, riconosciuto sia nella sua «capacità di innovazione», sia «nell'unilateralità di fondamento razionale» (224), procede un ripensamento globale, che tiene in debito conto anche le rivendicazioni di Bodmer e Breitinger (225). Nelle sue commedie, come l'analisi di Maurizio Pirro avvalorata, Schlegel finisce per «chiamare in causa una costellazione prelogica e affettiva» nella costruzione dei personaggi e nella ricezione da parte dello spettatore, sollecitato a un «atto di comprensione globale» (237). In relazione al rapporto tra azione e carattere comico, le attitudini individuali precedono e orientano corso dei fatti. «Es ist die Natur der Menschen, daß sie nach ihren Charakteren handeln» (232). Il modello di Schlegel è Shakespeare.

Anche quale teorico Schlegel mira non tanto alla conformità tra *Bild* e *Abbild*, quanto a quella «tra la natura dell'oggetto da imitare e le caratteristiche mediali dell'oggetto d'arte» (242), che «in der Einbildungskraft geschieht, so ist nicht die Sache selbst», così in *Von der Nachahmung* (248). La forma, che «è, in questo disegno, il principale agente di universalità dell'opera» (243), determina il coinvolgimento non solo delle «obere Seelenkräfte» (243), ma l'interazione con gli affetti, mettendo in moto dinamiche cognitive basate sull'alternanza di «momenti di identità e di dissimiglianza» (244). Nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (post. 1764), il teatro, anzitutto quello di Ludvig Holberg, è posto «in stretta relazione con la vita di una comunità nazionale». Contribuisce a una educazione estetica dal «disegno ampio e polifonico», al punto da contemplare lo straniamento: «Es ist wie eine Schilderey, oder ein Riß, der manchmal uns Begriffe von Dingen macht, die wir nicht gesehen haben, und manchmal uns die Dinge in größerer Deutlichkeit zeigt, als wir sie in der Natur erblicken können» (253). Il vizio non è più oggetto di irrisione, ma consente allo spettatore di «riconoscere le tracce anche dentro di sé» (256). Nella sua *Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung* (1745) Schlegel arriva a sostenere che «l'infrazione di verosimiglianza è opportuna quando mira a rafforzare la verità complessiva dell'oggetto d'arte», ovvero a rivendicare l'autonoma verità estetica, anche nel caso della commedia in versi (appendice 2), che invece il gotteschediano di stretta osservanza, Gottlob Benjamin Straube (appendice 1), ritiene non possa essere una buona commedia.

Con Christian Fürchtegott Gellert il genere comico si qualifica, col suo carattere intimamente sociale, quale «strumento di rappresentazione critica dei temi portanti della modernità», che trae il suo effetto umoristico «dalla tensione fra la regola sociale e la sua esasperazione» (313). Il modello, «la staticità del sistema valoriale che sta alla base delle azioni compiute dai personaggi» (314) della *Typenkomödie* sassone diviene obsoleto. Lo spettatore è semmai invitato all'immedesimazione, vale a dire al «riconoscimento di margine di ambiguità annidato in un paradigma di inclusione», della sua «porosità», mentre la mancanza di misura non concerne più solo il diverso, ma il nostro simile. Tuttavia, il test di tenuta delle norme sociali «non si spinge in alcun caso alla revoca del codice morale prevalente o anche solo a un'interrogazione veramente spregiudicata circa la resistenza dei suoi fondamenti» (315). La finalità è piuttosto la «risocializzazione del responsabile», il suo inserimento armonioso «nello spazio di un'ordinata convivenza sociale», in «equidistanza dagli eccessi» (318).

I paradigmi assiologici della convivenza, soggetti a crisi e incrinature, devono al contrario essere riconquistati «con un paziente, faticoso lavoro di autoeducazione» (319) a sostegno della «cultura dell'individualismo borghese» (322). Tuttavia, il divertimento che lo spettatore «prova nel prendere atto della condotta impropria del personaggio» media una «più acuta comprensione della natura della comunità e non mira in alcun caso al sovvertimento o alla ridefinizione di tali paradigmi» (347). Ne consegue, questa l'argomentazione di Pirro, che «l'educazione dello spettatore attraverso la pedagogia della commozone presuppone sempre il rinforzo della sua condizione di privilegio sociale e la soppressione di qualunque interrogazione critica circa la legittimità di tale condizione» (348-349), così in *Pro comoedia commovente* (appendice 5) o nelle *Moralische Vorlesungen*. In *Das Loss in der Lotterie*, per fare un altro esempio, i «due nuclei discorsivi – l'amore e il denaro – trapassano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità», tanto che lo stesso matrimonio di Carolinchen e Anton è il risultato di questo «doppio requisito» (326), come l'analisi di Pirro comprova.

In *Minna von Barnhelm* (1767) Lessing risolverà ben diversamente il groviglio tra amore e denaro, e l'eroina sarà ormai un *round character*, al punto da non essere più decifrabile neppure per se stessa: «[...] wenn alle Mädchens so sind, wie ich mich jetzt fühle, so sind wir – sonderbare Dinger. – Zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel,

wollüstig und fromm – Du wirst mich nicht verstehen. Ich verstehe mich wohl selbst nicht. Die Freude macht drehend, wirblicht. – [...] Mich fassen? Ich sollte ihn ruhig empfangen?» (II.7) Le pagine della *Theatralische Bibliothek* dedicate alla commedia di Gellert «si incentrano esattamente su questa inclinazione regressiva del genere propugnato da Gellert» (349). Nel carteggio sul *Trauerspiel* scriverà che gli spettatori delle commedie lacrimate si ritengono un corpo esclusivo e che ciò è «eine Nahrung ihres Stolzes», «ein Kompliment, welches sie ihrer Eigenliebe machen»: «Wie aber hieraus eine Beßrung erfolgen könne, sehe ich nicht ein» (352), sostiene. Lessing interpreta non solo la commozione in chiave sociale (per introdurre più sottili differenze a iniziare da *Minna von Barnhelm*, ritengo), ma si dice convinto che «die wahre Komödie will beydes», ovvero «zum Lachen bewegen» e «rühren». Per Lessing questa ‘vera commedia’ è l’unico genere «in grado di soddisfare aspettative di ordine collettivo e di promuovere il bisogno di un insieme ampio di individui oltre il limite della loro appartenenza a un corpo sociale determinato» (350). Ma questa è, appunto, la prerogativa della grande arte, che si rivolge al singolo superando le frontiere del tempo. In questo caso non si tratta più solo del «paziente, faticoso lavoro di autoeducazione» (319), auspicato da Gellert, ma dell’esperienza estetica quale ‘esercizio’, che è insieme ‘cura di sé’ e ‘cura del mondo’, ovvero di quella *Kulturarbeit* che Freud in *Il disagio della civiltà* considera il «problema fondamentale», da cui dipende il «destino della specie umana». E questa è solo una delle molte riflessioni cui invita il fecondo lavoro esegetico di Maurizio Pirro.

Simonetta Sanna