

Giovanna Cermelli
TEATRO DA LEGGERE:
«LA COMMEDIA PURA»

Le metamorfosi dei generi nell'età classico-romantica
in Germania

Premessa

Nell'annichilente risposta inviata a Kleist, che gli aveva fatto omaggio della sua *Penthesilea*, Goethe scrive tra l'altro: «... mi preoccupa e mi rattrista vedere giovani di spirito e talento aspettare un teatro ancora da venire. [...] Davanti a un paio d'assi qualunque direi al vero genio teatrale: hic Rhodus, hic salta!»¹. E di «teatro invisibile» parla con rammarico anche a proposito della *Brocca rotta*, che pure fece rappresentare a Weimar. Goethe è naturalmente in malafede. Anche il Poeta nel *Prologo in teatro* del *Faust* sogna di scrivere per un mondo futuro e, per quanto riguarda la seconda parte della tragedia, all'autore basta averla scritta: «Ci pensi il mondo, se ci riesce, a ricavarne qualcosa e a farne l'uso che può»². In queste affermazioni risuona un tema che accompagna ossessivamente l'intera età che da Goethe prende il nome: le «quattro assi che significano il mondo» risultano fatte di un materiale ancora da inventare perché troppo pesante, o troppo ampio, è il mondo che esse dovrebbero contenere.

Il problema avvertito da Goethe e da alcuni dei suoi contemporanei non è semplicemente quello della rappresentabilità delle opere teatrali da loro stessi composte, ma investe l'idea stessa di teatro e di arte drammatica, sia in rapporto agli altri generi, sia nella sua specifica dimensione «pubblica», che da nessuno peraltro viene messa in discussione. Il vero problema, anzi, scaturisce proprio da un'idea nuova, ambiziosa, di rappresentatività pubblica del teatro. L'effettiva discrepanza tra la produzione «alta» dell'epoca – escluso, almeno in parte, Schiller – e le esigenze o le possibilità delle istituzioni tea-

¹ *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, a cura di H. Sembdner, Bremen 1857, p. 224.

² Conversazione con Eckermann del 20 dicembre 1827, in J.W. von Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe, vol. III, a cura di E. Trunz, München 1981, p. 454.

trali esistenti (nonché le aspettative degli spettatori reali) ne sono solo una conseguenza.

Nell'età della Rivoluzione Francese la riflessione degli scrittori tedeschi individua nel teatro il luogo dove si forma e si realizza una nuova dimensione comunitaria: si tratta di un progetto che presuppone profonde modificazioni nel soggetto e nella sua prospettiva sul mondo, che possono trovar espressione allo stesso titolo nel teatro, nel romanzo e nella lirica e che possiedono *comunque* una loro teatralità interna spesso non compatibile con le esigenze della scena. Nasce così l'apparente paradosso che segna la produzione teatrale dei grandi scrittori dell'epoca: opere destinate alla rappresentazione ma di fatto irrapresentabili e opere destinate alla lettura e solo ad essa ma, proprio per questo, intese come costruzione del teatro del futuro. Questo spiega anche il tentativo di ridefinizione dei rapporti fra i generi storicamente esistenti e, in particolare, la discussione – a prima vista non del tutto motivata – sulla superiorità della tragedia o della commedia. Vincerà la commedia, intesa in un'accezione profondamente nuova, come dissoluzione o scomposizione della tragedia.

Uno dei tratti caratteristici dell'età classico-romantica in Germania, nella teoria come nella prassi, è la tendenza a fluidificare e soprattutto a dinamizzare i rapporti, intesi ora come opposizione ora come affinità, tra i modi del drammatico, dell'epico e del lirico. Questo intento si basa sulla convinzione, condivisa sia dai classicisti come Goethe e Schiller che dai romantici veri e propri, che drammatico, epico e lirico siano modalità antropologiche potenzialmente compresenti nel «moderno». Il primo elemento di interesse, in questa impostazione, è proprio la definizione di modernità, che viene intesa come una sorta di non-luogo, come una soglia precaria tra un passato non più recuperabile in termini di vitale continuità e un futuro dai contorni necessariamente incerti, in cui il pericolo estremo della caduta nel caos e l'esaltante apertura all'assolutamente inedito sono egualmente vicini³.

³ L'idea di modernità come soglia, come punto prospettico da cui rileggere e reinterpretare il passato in funzione di un progetto di futuro ancora in via di definizione è il principio strutturante di molti testi dell'epoca. Basta pensare al *Saggio sulla poesia ingenua e sentimentale* di Schiller, e al *Discorso sulla mitologia* di Friedrich Schlegel, nel primo numero dell'*Athenaeum*. Cfr. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in *Werke*. Nationalausgabe, vol. XX, Weimar 1962, pp.

In queste definizioni della modernità c'è tutto il *pathos* dell'età della Rivoluzione Francese, che probabilmente in Germania più che nel resto d'Europa assume i connotati di una radicale scommessa, di un azzeramento della continuità culturale e, con essa, di una sospensione del tempo storico. Una sospensione, però, che talvolta viene a configurarsi come assolutizzazione del principio stesso del dinamismo storico: basta pensare, per esempio al famoso frammento 216 dall'*Athenaeum*, in cui Friedrich Schlegel afferma che «la Rivoluzione francese, la *Dottrina della scienza* di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze dell'epoca»⁴. Ad accomunare le tre manifestazioni «[dall'] alto e ampio punto di vista della storia dell'umanità» è non soltanto la loro rilevanza epocale in ambiti diversi dell'operare umano, ma anche – e soprattutto – il loro carattere di «tendenza», di potenzialità aperta. È solo tenendo presente questo scenario che si può comprendere come possano coesistere una ridefinizione di modalità antropologiche che nell'arte trovano la loro più alta possibilità di modellizzazione e una rilettura in chiave «evolutiva», storica, dei generi letterari.

L'interesse manifestato per la commedia nell'intera epoca è segnato da questa duplicità. Sono soprattutto Schiller e Friedrich Schlegel ad assegnarle un ruolo di rilievo nell'ambito di una nuova teoria della letteratura su base antropologica e filosofica, riconoscendo in essa un grado di potenzialità maggiore rispetto ad altre forme e, in particolare, rispetto alla tragedia. Per F. Schlegel, come si sa, il romanzo rappresenta la «tendenza» dell'epoca, il genere nuovo integralmente pervaso dall'ironia, che Schlegel, tra l'altro, accosta alla «parabasi» della commedia attica⁵. La commedia risulta essere, tra le forme poetiche, quella che mostra la maggiore approssimazione al romanzo e insieme con esso si presta a far da cardine per una nuova

413-503 e F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, München, Paderborn, Wien 1958 ss., vol. II, pp. 284-352. Traduzioni italiane: F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano 1993 e F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Torino 1991, pp. 35-44.

⁴ F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998, p. 52.

⁵ F. Schlegel, *Schriften und Fragmente*, a cura di E. Behler, Stuttgart 1956, p. 159. Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino 1998, p. 127 (fr. 137): «Il romanzo tende alla parabasi / che se continuata ha qualcosa di umoristico». Il termine usato da Schlegel è *Parekbasis*, con il significato di digressione e commento.

teoria dei generi poetici⁶. Ma, rispetto al romanzo, la commedia possiede una dimensione «pubblica» che non si esaurisce nella fruizione: la parabasi intesa come forma di integrazione tra azione e commento critico, elemento strutturante del romanzo come della commedia e, in prospettiva, di tutti i generi del futuro, rappresenta in realtà un preciso modello di interazione sociale che la commedia, e solo essa, può prefigurare. Il modello, cioè, di qualcosa che non c'è e che, nell'epoca attuale, nemmeno può esserci: una comunità accomunata dalla «gioia» dionisiaca e dal riso⁷. E questo proprio perché la commedia, molto più del romanzo, è un prodotto storico necessariamente legato a una precisa temperie sociale e politica: la commedia attica, cui Friedrich e il fratello August Wilhelm fanno costantemente riferimento, non è una rappresentazione poetica della libera comunità ateniese, né è una diretta manifestazione. È ciò che Schlegel definisce «genere puro, non misto» (*reine, unvermischte Gattung*), proprio perché realtà vitale, prima che proiezione artistica.

Per Goethe e per Schiller la dinamizzazione dei modi drammatico, epico e lirico dà luogo a soluzioni diverse. Una di queste, a conclusione del decennio classicistico, è la ballata. Nel 1797 il *Musenalmanach für das Jahr 1798*, che contiene cinque ballate di Goethe e sei di Schiller, la eleva a forma sintetica per eccellenza. La ballata sarebbe infatti il risultato della perfetta fusione delle tre modalità di esperienza e di rappresentazione del mondo e contemporaneamente una forma, di ascendenza popolare, particolarmente idonea a trasmettere a un pubblico ampio contenuti *alti* che diversamente gli resterebbero estranei. Anche in questo caso lo scopo, come risulta evidente, è quello di fondere riflessione poetologica e intenti ideologici. Ma la formazione di una nuova umanità non sembra identificarsi *tout court* con la formazione di una nuova comunità, né tanto meno con la rivoluzione spirituale di cui parlava il giovane Friedrich Schlegel. Questo risulta evidente anche dalla riflessione sui generi, in particolare su quelli «sentimentali» (cioè moderni) avviata da Schiller nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Ed è interessante notare come in

⁶ Per una ricostruzione di questo progetto teorico cfr. Szondi, *La teoria dei generi poetici in Friedrich Schlegel*, in P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1974, pp. 111-136.

⁷ Sulla funzione della commedia nella riflessione teorica dei fratelli Schlegel cfr. M. Cometa, *Die Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel*, in *Das romantische Drama*, a cura di U. Japp, Tübingen 2000, pp. 21-43, in particolare pp. 31-36.

questo caso del teatro in generale, e della commedia in particolare, non venga sottolineata la funzione «pubblica»: ad essi, anzi, viene assegnato un ruolo sostanzialmente simile a quello attribuito ad altri generi nell'ambito del progetto complessivo di «educazione estetica» dell'umanità. Anzi, proprio lo spostamento sulla ballata di funzioni e di procedure tipiche del teatro sembra testimoniare di una prospettiva incentrata quasi esclusivamente su processi di elaborazione individuali e sembra anzi voler depotenziare la *Wirkung* specifica della scena. È in questo ambito che si colloca la concezione schilleriana della «commedia pura», di cui si parlerà fra poco. La commedia altro non è se non una peculiare prospettiva sul mondo, quella di un'umanità capace di proiettarsi al di là della contingenza e di contemplare serenamente a distanza ciò che nella vita empirica la trascina e la fa soffrire. I contenuti della rappresentazione, dirà Schiller, sono gli stessi della tragedia; la differenza sta nello sguardo del poeta che, in rappresentanza di un'umanità che ancora non può esistere, contempla a distanza la vicenda rappresentata e – aggiunge Schiller – trasforma in sorriso il timore e la compassione. La commedia, in altre parole, è sinonimo di «educazione estetica».

È stata più volte sottolineata la discrepanza che nell'intera età classico-romantica spesso sussiste fra l'altissimo livello raggiunto dalla riflessione poetologica e gli esiti artistici di tale riflessione. Questa discrepanza – lo si vede bene nel caso della commedia – ha una sua precisa ragion d'essere. La riflessione teorica mira ambiziosamente a tratteggiare le coordinate di un'arte del futuro ma, soprattutto, a prefigurare una relazione completamente nuova tra arte ed esistenza storica. Al di là dei risultati raggiunti e delle procedure seguite, le commedie composte dagli scrittori più significativi dell'epoca sono sempre, in qualche modo, immagine dell'arte del futuro o, immagine del futuro *tout court* e possiedono un deciso carattere sperimentale. Questo vale per Tieck, Kleist, Brentano, Arnim e Eichendorff, ma anche per i *Singspiele* di Goethe e per la *Turandot* riadattata da Schiller. Tutte queste opere prescindono provocatoriamente dalle esigenze della scena o intendono forzarne i limiti. O perché veramente gli autori pensano a un teatro futuro e a un pubblico ancora da nascere, o perché si tratta di testi teatrali proprio in quanto destinati alla lettura, proiettati cioè verso un teatro interiore. In questo senso molto meno significativa appare la provocazione esibita al gusto del pubblico, o la derisione del pubblico o anche l'esplicita trasformazione del pubblico in oggetto di riso.

È all'idea di «commedia pura», inoltre, che si ispira il canone ro-

mantico della commedia, soprattutto per quanto riguarda l'entusiastica riscoperta di Aristofane e dello Shakespeare comico-fiabesco.

Ma l'idea di «commedia pura», che pure è implicitamente presente sullo sfondo di tutte le sperimentazioni sulla commedia compiute in età classico-romantica, rimane un problema aperto proprio perché le sue valenze investono un nodo particolarmente delicato: il rapporto tra l'esistenza nel mondo storico e la sua rappresentazione, comunque essa si configuri, da un lato, e una modalità di percezione e di esperienza che del mondo storico ipotizzano il superamento, dall'altro. Sono pochi, in realtà, i testi che affrontano direttamente questo problema – e non a caso si tratta di testi che maggiormente risentono dell'influenza di Schiller e di Friedrich Schlegel. Tra di essi ho scelto tre opere che rappresentano, a mio avviso, altrettante risposte esemplari al problema della «commedia pura»: *Il mondo alla rovescia* di Tieck, *L'accampamento di Wallenstein* di Schiller e *Ponce de Leon* di Clemens Brentano. E non è un caso neppure che di essi soltanto il *Ponce* di Brentano si presenti esplicitamente come commedia.

1. *Due esempi di teoria: la «commedia pura» di Schiller e di Friedrich Schlegel*

Nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, del 1795, Friedrich Schiller ritorna brevemente su una questione, così ricorda, già ampiamente sollevata e discussa da altri prima di lui: «quale dei due generi, tragedia e commedia, meriti il primo posto»⁸. Questo problema, per altro, viene sollevato nell'ambito della trattazione dedicata alle differenze fra la «satira sublime» e la «satira scherzosa» – la commedia, appunto. Vale la pena di rileggere la risposta schilleriana: «Se con ciò si chiede soltanto quale delle due tratti l'oggetto più nobile, non c'è dubbio che la tragedia afferma la sua superiorità; ma se si vuole sapere quale dei due richieda il soggetto più importante, la sentenza potrebbe essere pronunciata piuttosto in favore della commedia. Nella tragedia moltissimo avviene già per opera dell'oggetto, nella commedia nulla avviene per opera dell'oggetto e tutto per opera del poeta»⁹. Il poeta, in altre parole, deve mantenere in ogni mo-

⁸ F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. it. di C. Baseggio, Milano, TEA, 1993, p. 63.

⁹ *Ivi*, p. 63 s.

mento una posizione equidistante rispetto all'oggetto della rappresentazione, ponendosi in un ideale punto di osservazione al di sopra del mondo empirico, un punto di osservazione che è poi identico alla libertà del soggetto che contempla l'esistenza, in cui pure è invischiato, come se fosse un dio¹⁰.

Il punto di osservazione ideale del poeta è dunque modello dell'atteggiamento di un'umanità nuova, liberata dal peso della necessità. Scrive ancora Schiller: «Se dunque la tragedia parte da un punto più importante, si deve d'altra parte riconoscere che la commedia va verso una meta più importante e, se la raggiungesse, renderebbe superflua e impossibile ogni tragedia. La sua meta è identica a quella, verso la quale l'uomo deve tendere: essere cioè libero da passione, guardare sempre chiaramente, sempre tranquillamente intorno e dentro di sé, trovare dappertutto più caso che destino, e ridere piuttosto della stoltezza, che adirarsi e piangere per la cattiveria»¹¹.

Se il teatro tragico è da considerarsi come un esperimento di abolizione della libertà attraverso la rappresentazione del libero corso delle passioni, il teatro comico è qualcosa di molto diverso: prefigurazione del futuro.

Dunque non simulazione, ma effettiva acquisizione di una condizione morale più alta e, soprattutto, definitiva emancipazione dal mondo storico.

Quanto Schiller scrive della commedia assomiglia al progetto di un nuovo idillio, in cui natura e ideale tornerebbero a congiungersi. E, come Schiller non arrivò mai a compiere l'idillio progettato, così si guarderà bene dal comporre commedie, se si escludono appunto *L'accampamento di Wallenstein* e la rielaborazione della *Turandot* di Carlo Gozzi.

Un anno prima, nel 1794, il giovane Friedrich Schlegel aveva composto un breve saggio intitolato *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*, in cui la commedia antica di Aristofane veniva elevata a «simbolo il più bello della libertà civica»¹². È in questo

¹⁰ È quanto dichiara Schiller in un frammento del 1792/93, pubblicato postumo. Cfr. F. Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, vol. 21, Weimar 1963, pp. 91-93. «La nostra condizione nella commedia è tranquilla, chiara, libera, serena, non ci sentiamo né attivi né passivi, contempliamo e tutto rimane al di fuori di noi: questa è la condizione degli dèi che non si curano delle cose mortali, che si librano liberi al di sopra di tutto, che il destino non tocca e nessuna legge costringe».

¹¹ *Ivi*, p. 65.

¹² F. Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*, in *Kritische*

scritto schlegeliano, dalla complessa argomentazione, che la commedia come prototipo sovratemporale di libero commercio interpersonale si incontra con un'altra idea di commedia, prodotto storico di una temperie irripetibile (la repubblica ateniese) e, perciò stesso, affetto da storicità: portatore, cioè, dei sintomi di decadenza politica che più tardi avrebbero decretato la fine della libertà attica. È all'interno di questa tensione che scaturisce la definizione schlegeliana di commedia. Come per Schiller, la commedia è manifestazione di libertà, una libertà interiore che però non può darsi senza la libertà politica. E qui sta la differenza maggiore rispetto all'illustre contemporaneo: la libertà individuale non può essere prefigurata come ideale, anche perché si tratta di una condizione antropologica assai più che etica. Essa trae le sue radici non dalla contemplazione, ma dalla gioia, che è «la condizione peculiare, naturale e originaria della natura più alta dell'uomo», perché «il dolore diventa una qualità morale, la gioia è sensuale»¹³. La gioia è sconfinamento dionisiaco, manifestazione illimitata di energia vitale. La commedia dunque è un compito, non ancora raggiunto nell'epoca attuale e forse mai raggiungibile – anche perché essa deve mantenere intatto il dinamismo, l'energia distruttrice e costruttrice dell'esistenza.

Un'osservazione si può fare a questo punto: mentre per Schiller la commedia rappresenta la modalità attraverso la quale ci si può collocare al di sopra del mondo empirico-storico pur essendovi immersi, per Schlegel la commedia è la concrezione di una condizione primaria che ingloba in sé il principio stesso della storicità, vale a dire il dinamismo e l'energia. Semplificando un po', l'atarassia degli dèi contro la mobilità umana.

Non è questo il luogo per esaminare sistematicamente le teorie della commedia e del comico nell'età classico-romantica, anche se si tratta di un percorso concettuale e ideologico di grande interesse, che dallo Sturm und Drang conduce fino a Hegel. Né si tratta di indagare i rapporti – o le discrepanze – fra la teorizzazione filosofica e la produzione letteraria. A questo proposito sarà sufficiente ricordare che Goethe e Schiller bandiranno un concorso per una «commedia pura», cioè una commedia d'azione e non di caratteri, a cui risponderà impropriamente Brentano con il suo *Ponce de Leon*. E che Schlegel, da parte sua, ri-

Friedrich-Schlegel-Ausgabe, sez. 1, vol. I, München, Paderborn, Wien 1979, pp. 19-33, qui citato da U. Profitlich, *Komödientheorie*, Hamburg 1998, p. 98.

¹³ *Ivi*, p. 97.

conoscerà nel *Gatto con gli stivali* di Ludwig Tieck una realizzazione esemplare, *ante litteram*, dell'ironia romantica.

Più rilevante in questo contesto è constatare come al comico sia affidato un compito diversamente inteso ma essenziale: ripristinare una qualche forma di circolazione fra individuo isolato e una collettività di cui si percepisce l'assenza, anche se questa collettività nel momento storico dato non dovesse corrispondere a niente di preciso, ma, al contrario, configurarsi come proiezione di istanze del tutto individuali. Se il tragico codifica e assolutizza una frattura insanabile in questo mondo fra istanze personali e sovrapersonali e una frattura altrettanto problematica fra libertà e necessità all'interno dell'esistenza individuale, la commedia offre un modello alternativo o per la totale immodificabilità (naturalisticamente fondata) o per l'assoluta modificabilità dei conflitti e dei personaggi in essa coinvolti.

E se il teatro tragico, per sua stessa natura, esige una cornice istituzionale dove svolgere la sua funzione educativa e terapeutica, il teatro comico può, in definitiva, essere consegnato al singolo in una fruizione del tutto individuale. La tragedia per giungere al suo effetto ha bisogno di una collettività reale, la commedia può tranquillamente trasferire questa collettività in una sorta di teatro mentale.

Si può parlare di un tentativo di superamento del tragico come caratteristica della riflessione e di buona parte della produzione teatrale «elitaria» dell'epoca classico-romantica, inteso come superamento dei vincoli del mondo storico. Questo fa sì, come già accennato, che ogni testo definito «commedia» all'epoca venga a configurarsi come un esperimento, come creazione di prototipi di un teatro futuro e contenga in sé, ogni volta, tutte le potenzialità di un genere nuovo. Ma la «commedia pura» mira a uno scopo più alto: assorbire in sé il tragico, trasformandolo in una funzione del comico. La gioia schlegeliana è coesistenza degli opposti, in cui anche il dolore, l'imperfezione, il brutto trovano posto come potenziamento dell'energia vitale e il riso (o il sorriso) schilleriano si rivolge alla tragedia dell'umana incompiutezza, non allo spettacolo divino delle nozze di Eracle e di Ebe – l'idillio progettato e mai compiuto.

2. Il mondo alla rovescia

Questa commedia, composta fra il 1797 e il 1798, occupa un posto di rilievo nella storia della letteratura tedesca perché sembrerebbe essere una esemplificazione perfetta della «parabasi continuata»

di cui parla Schlegel¹⁴. In effetti il testo viene composto nel periodo in cui il giovane Tieck, scrittore promettente e disinvolto ai confini tra sperimentazione letteraria e produzione di consumo, entra in contatto con i fratelli Schlegel, in particolare Friedrich. Va ricordato che proprio Friedrich Schlegel, per primo, aveva riconosciuto nella prima commedia tieckiana, *Il gatto con gli stivali*, una realizzazione, per quanto approssimativa, dei principi dell'ironia romantica¹⁵. Nei due testi di Tieck viene rappresentato, come è noto, un teatro dove – in una miscela indubbiamente felice di satira letteraria, satira di costume e politica¹⁶ – vengono messe in scena, rispettivamente, una fiaba (*Il gatto con gli stivali*) e un «dramma storico» (*Il mondo alla rovescia*)¹⁷. Mentre nella prima commedia il pubblico si limita a commentare l'azione principale, nella seconda interviene direttamente e addirittura condiziona l'esito della vicenda.

Fin dalla prima scena del *Mondo alla rovescia* l'illusione viene infranta: uno dei personaggi, Skaramuz, rifiuta il proprio ruolo e pretende di assumere quello di Apollo. Con la complicità del pubblico e del direttore del teatro, e nonostante le disperate proteste del «poeta», il vero Apollo viene mandato in esilio, mentre uno degli spettatori, un certo Grünhelm, sale sul palcoscenico, attratto dalle luci della ribalta, per recitare la parte di Skaramuz. E nel finale, quando Apollo e un gruppo di congiurati che hanno preso le sue parti sconfigge Skaramuz e i suoi accoliti restaurando l'ordine legittimo, il pubblico irrompe sulla scena per difendere il suo eroe e pretende una conclusione diversa. Il direttore del teatro, ancora una volta, lo accontenta. Grünhelm, da parte sua, già prima della battaglia decisi-

¹⁴ In effetti nel testo tieckiano non solo l'azione è continuamente commentata e interrotta dal pubblico, ma tra un atto e l'altro sono inseriti degli interludi (con funzione di coro) in cui, attraverso la finzione di un'esecuzione orchestrale, la «musica» riflette sull'opera rappresentata dagli attori e dal pubblico fisionale. Cfr. U. Japp, *Die Komödie der Romantik*, Tübingen 1999, che distingue, nel Romanticismo, tra «commedia della parabasi» e «commedia dell'illusione». In realtà, secondo Japp, le commedie tieckiane rappresenterebbero una via intermedia fra le due modalità estreme.

¹⁵ Sui rapporti con gli Schlegel, in relazione alla genesi dell'opera, cfr. la nota conclusiva di K. Pestalozzi in L. Tieck, *Die verkehrte Welt*, Berlin 1964, pp. 95-141, in particolare pp. 107-111.

¹⁶ Sulla funzione dell'intertestualità nelle commedie di Tieck cfr. R. Petzoldt, *Alberbeit mit Hintersinn*, Würzburg 2000.

¹⁷ La fonte più diretta del testo è una commedia del 1683, dallo stesso titolo, composta da Christian Weise, rettore di un'importante collegio protestante a Zittau, e destinata alla recitazione scolastica.

va aveva deciso, spaventato, di tornare alla vita quotidiana precipitando letteralmente giù dal palcoscenico.

Non si tratta di una ripresa della commedia di Aristofane, tanto cara a Friedrich Schlegel. Il modello sembra piuttosto essere quello del «teatro del mondo», semmai con la novità – rilevante ma non decisiva – che il mondo storico appare fin dall'inizio scisso tra il palcoscenico della grande storia e la platea della vita quotidiana. Le due dimensioni sono in pari grado illusorie, se viste della prospettiva degli angeli che, come dice uno del pubblico in un interludio, «ne uscirebbero pazzi»¹⁸. Più illusoria ancora, vista dalla prospettiva di chi, come gli angeli, riesce a contemplare la vicenda dall'esterno, è la forma di circolazione che nell'opera tieckiana si instaura fra due sfere sostanzialmente identiche anche se nettamente separate. Anche se proprio questa circolazione risulta essere il vero e proprio argomento del dramma, il vero mondo alla rovescia. Argomento dell'opera è infatti la rivoluzione, il tema che – a buon diritto – occupa ossessivamente l'immaginazione di tutti gli scrittori tedeschi dell'epoca. Ma il mondo alla rovescia non è tanto il governo pseudorivoluzionario del *parvenu* Skaramuz, quanto piuttosto il crollo della barriera invisibile che separa gli osservatori giudicanti dal palcoscenico, la vita quotidiana dagli avventurosi eventi della grande storia.

È stato affermato che la grande novità del testo tieckiano consiste nella trasformazione del pubblico da istanza giudicante a oggetto di riso, con un radicale ribaltamento di prospettiva rispetto alla commedia settecentesca¹⁹. Vero è semmai che ne risulta un gioco di specchi potenzialmente infinito, perché è impossibile determinare il punto di osservazione (quello degli 'angeli', appunto) dal quale contemplare la vicenda senza diventare per ciò stesso parte del pubblico rappresentato. La vera novità è cioè la dilatazione dello spazio scenico, che lungi dal sospendersi con la fine dello spettacolo, coinvolge ogni possibile spettatore (o piuttosto lettore) in un dinamismo inarrestabile, che è quello della storicità.

Il punto di vista degli angeli è identico a quello proposto da Schiller nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. E Tieck mostra come sia impossibile acquisirlo, perché è impossibile uscire dallo spazio metaforico del palcoscenico. Solo spettatori di una specie di-

¹⁸ *Die verkehrte Welt*, cit., p. 60

¹⁹ Il primo a sostenerlo è stato proprio Clemens Brentano nell'introduzione a *Ponce de Leon*, su cui si ritornerà in seguito.

versa potrebbero occupare – fisicamente e metaforicamente – la platea di un teatro di tali dimensioni, assistere a uno spettacolo di tale durata. Ma, se questo avvenisse, che effetto ne ricaverebbero gli angeli, quale insegnamento ne trarrebbero? È la domanda che, come già si accennava, si pone uno degli spettatori nella pausa tra il terzo e il quarto atto:

SECONDO SPETTATORE: Pensate, gente: a questo punto può essere che anche noi, a nostra volta, siamo attori di una qualche commedia e che qualcun altro assista a tutta questa confusione. In questo caso noi saremmo la prima commedia. Forse gli angeli ci vedono così, e se uno di questi angeli spettatori ci guardasse non gli capiterebbe forse di uscirne pazzo?

WACHTEL: Perché no? Da questi angeli a cui capitasse una sorte tanto umana forse poi veniamo costruiti noi uomini²⁰.

Lungi dal ridere, o dal sorridere sereni e impartecipati, anche gli angeli verrebbero trascinati giù sul palcoscenico. Non si può immaginare un'ipotesi più radicalmente antischilleriana: la libertà dalle passioni, la serena contemplazione sono lontana reminiscenza di una condizione tragicamente conclusasi nello smarrimento e nella follia, per effetto di uno spettacolo che ha mancato il suo scopo.

È in questo «impazzimento» dello spettatore che consiste il nucleo più interessante dell'operazione tieckiana, risposta tra le più originali al problema della commedia quale esso viene posto nell'epoca classico-romantica.

Il testo è, fin dall'inizio, un gioco di ribaltamenti fra «generi», o più esattamente fra i modi del tragico e del comico e gli effetti che l'uno e l'altro sono chiamati a suscitare negli spettatori. La satira letteraria, che coinvolge Schiller e la commedia di Lessing, il dramma borghese e la commedia sentimentale, è funzionale soprattutto a una riflessione sulla *Wirkung*. *Il mondo alla rovescia* si presenta come «dramma storico in cinque atti», e in effetti Tieck costruisce l'opera parodiando lo schema della *Haupt-und Staatsaktion* di ascendenza seicentesca, ritornata a nuova vita attraverso il teatro storico di Schiller. L'indicazione di genere è relativizzata fin dall'inizio attraverso l'assunzione arbitraria, da parte di Skaramuz, di un ruolo storico che non gli compete. La maschera, che buffonescamente si appropria di un ruolo e di una parte non suoi, non trasforma però, come si potrebbe credere, l'«azione di stato» in improvvisazione capricciosa.

²⁰ *Die verkehrte Welt*, cit., p. 60

Anzi, al contrario, le conferisce una ferrea e a-problematica necessità quale, per esempio, nessuna tragedia di Schiller possiede. Questo proprio perché Skaramuz non è quel che pretende di essere, ma si limita a mimare e ad assemblare quel che ha visto fare da altri. Lungi dal trasformarsi in Apollo, sovrano legittimo di un mondo trasfigurato poeticamente, Skaramuz assume le movenze del tiranno barocco. Anzi, a questo proposito va riconosciuto che il tiranno-buffone tieckiano recupera, rispetto all'inquieta versione moderna proposta da Schiller (da Franz Moor a Fiesco e a Filippo, per limitarsi a figure presenti a Tieck nel 1797), tratti shakespeariani e tratti del barocco tedesco più immediati e genuini²¹. Primo fra tutti la creaturalità irredimibile e, connessa a ciò, la possibilità di metamorfosi del tiranno in martire²². Lo stravolgimento grottesco del sublime nell'azione storica sembra per un attimo far virare il testo in direzione della tragi-commedia, quale Tieck e quasi tutti i romantici ammiravano nel grande modello Shakespeare. Eppure non è evidentemente questa la via scelta da Tieck.

A trasformare *Il mondo alla rovescia* in qualcosa di diverso è la reazione del pubblico che, fin dalle prime battute dell'opera, spinge il terrore e la compassione fino al punto di voler modificare prima l'andamento, poi l'esito della vicenda. L'improvvisazione, che spinge l'azione in tutte le direzioni fino a far impazzire gli angeli e che comporta il crollo di tutti i confini, scaturisce dall'evidente impossibilità di mettere in moto un processo catartico. L'impazzimento del pubblico renitente alla catarsi è la grande novità di questa opera, che individua nella commedia uno spazio inedito, ambiguo, assolutamente aperto verso tutti gli esiti, che scaturisce dallo straniamento radicale del tragico.

Questo straniamento non è prodotto dal testo, ma dalla sua ricezione. Anzi, il testo è sempre lo stesso, ogni volta imprevedibili sono

²¹ La rivisitazione moderna proposta da Tieck della figura del tiranno non è così distante – e non è un caso – dall'interpretazione offertane da Benjamin in *Das deutsche Trauerspiel* (trad. it.: *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1971).

²² Già nel *Gatto con gli stivali*, del resto, Tieck aveva compiuto un'analoga operazione ripescando e stravolgendo in chiave di creaturale-grottesco situazioni schilleriane. Si pensi al monologo del gatto, lacerato tra inclinazioni e volontà (II, 2) e, soprattutto, all'esplosione di disperazione e di ira del re al cospetto del coniglio bruciato, ripresa delle parole di Filippo di fronte al cadavere di Posa nel *Don Carlos* (II, 4). Nel *Mondo alla rovescia* le battute di Skaramuz dopo la grande scena della battaglia navale sono una parodia delle scene d'ira e di disperazione del tiranno (*Verkehrte Welt*, cit., p. 72).

le reazioni che esso suscita e le modificazioni a cui di volta in volta la volontà e i desideri del pubblico (fizionale e non) lo sottopongono.

La commedia è, in effetti, il luogo dove la volontà e i desideri del pubblico, sublimati in immaginazione creativa, affermano i loro diritti sul mondo reale. Che in questo consista la sua specificità, al di là di ogni intento catartico e del tutto al di là dell'esito conciliatorio o luttuoso, Tieck lo aveva sostenuto già alcuni anni prima riferendosi a Shakespeare. Nel saggio *La trattazione shakespeariana del meraviglioso*²³, composto nel 1793 all'età di vent'anni, lo scrittore aveva abbozzato un modello di commedia opposto e complementare – o piuttosto idealmente successivo – rispetto a quello realizzato pochi anni più tardi con *Il gatto con gli stivali* e con *Il mondo alla rovescia*. L'esempio analizzato da Tieck è *La tempesta*, in cui lo scrittore riconosce il prototipo perfetto di «commedia pura»²⁴. La commedia è – meglio, deve essere – in tutto e per tutto simile al sogno: il poeta cioè deve trasportarci in uno stato di «illusione ininterrotta»²⁵ in cui nessun ricordo della realtà quotidiana venga a disturbare gli eventi fiabeschi rappresentati. Solo così possiamo prestar fede ad essi e in essi riconoscere un'immagine di quella realtà altra che è la poesia. Come riesce Shakespeare a raggiungere questo effetto? Innanzitutto attenuando le passioni dei personaggi, e con questo impedendo sostanzialmente l'identificazione da parte degli spettatori, che con ciò verrebbero riportati alla realtà del loro vissuto. Prospero è sì un regnante spodestato, ma contemporaneamente un essere dotato di superiore saggezza e di poteri soprannaturali. Un essere, continua Tieck, insieme a noi simile e diverso da noi, che ci ispira timida reverenza piuttosto che simpatia o timore. Il soprannaturale tuttavia ci ispirerebbe timore, e, a evitare questo, Shakespeare provvede intrecciando alla vicenda del mago la delicata storia d'amore tra Miranda e Ferdinando. Un'altra conseguenza di questa attenuazione delle passioni è che nessuno dei personaggi rappresentati è integralmente buono o integralmente abietto. Il comico, ingrediente essenziale di questa

²³ L. Tieck, *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in L. Tieck, *Kritische Schriften*, vol. I, Leipzig 1848 (rist. anast. Berlin-New York 1974), pp. 35-74.

²⁴ Tieck non usa questo termine, però si preoccupa, nelle pagine iniziali del saggio, di mostrare l'esemplarità della *Tempesta* anche rispetto ad altre commedie dello stesso Shakespeare a suo parere riconducibili allo stesso modello, per esempio il *Sogno di una notte di mezza estate*. Così come si preoccupa di delimitare reciprocamente tragedia e commedia, ribadendo comunque la superiorità della commedia.

²⁵ *Shakespeare's Behandlung*, cit., p. 41 ss.

operazione, non è altro che uno dei diversi strumenti impiegati per attenuare gli effetti mentre, osserva ancora Tieck, il comico nella tragedia serve soprattutto a potenziare il timore.

La commedia pura è dunque illusione integrale: ci trasporta in uno stato sognante in cui gli affetti sono già trasformati, fin dall'inizio, in disposizione all'imprevisto, al soprannaturale, in una sorta di seconda vista che con la serenità morale teorizzata più tardi da Schiller poco ha a che vedere. Poco importa che nel finale il ritorno alla realtà mostri che il sogno in cui siamo stati immersi ha carattere indotto, illusionistico. Caratteristica intrinseca alla poesia è l'oscillazione continua sulla soglia fra menzogna e rivelazione.

A colpire in questo saggio – che veramente anticipa il Romanticismo – è l'assimilazione, che Tieck suggerisce, fra il mago Prospero e il poeta Shakespeare. La commedia, in altri termini, è il trionfo dell'opera demiurgica del poeta, perché è l'evocazione e il prolungamento artificiosi di uno stato percettivo che ci rende disponibili a modificare il mondo nell'unico modo possibile, trasfigurandolo.

A prima vista non si può immaginare discrepanza maggiore di quella sussistente, nella stessa epoca e nello stesso autore, tra una concezione di commedia come illusione integrale e come «parabasi continuata». Eppure la seconda è la diretta conseguenza della prima. Che Tieck – e con lui i fratelli Schlegel e tutti i romantici – riconoscessero nella *Tempesta* e nel *Sogno shakespeariano* un modello assoluto di commedia è indubbio: l'esempio più eloquente è proprio la traduzione «poetizzante» delle commedie di Shakespeare avviata pochi anni dopo da Tieck e da A.W. Schlegel²⁶. Le commedie tieckiane composte alla fine degli anni '90 sono la dimostrazione e contrario dell'improponibilità storica di questo modello. Non sono infatti commedie pure, ma investigazioni, esperimenti intorno alla commedia, che individuano, da un lato, i temi di cui non si può parlare nella commedia e che, dall'altro, lasciano aperto lo spazio, per il momento pericolosamente vuoto, in cui essa può sussistere. Uno spazio squisitamente individuale, come individuale, solitario è il sogno. Ma il sognare, che esclude il mondo storico e l'intera dimensione della collettività, non è in linea ideale incompatibile con l'ipotesi schlegeliana

²⁶ In questa direzione vanno, a quanto testimoniano i contemporanei, anche le famose letture di testi shakespeariani tenute da Tieck a Dresda e la sua sfortunata messa in scena a Berlino del *Sogno*, con musiche di scena composte da Mendelssohn.

della «gioia pura», dionisiaca, che in futuro potrebbe fare da tessuto connettivo di una nuova comunità.

3. *L'accampamento di Wallenstein*

Come già si accennava, Schiller aveva teorizzato la commedia come «compito», come ipotesi di conciliazione tra libertà e necessità. Nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* la commedia è posta in subordine all'idillio, che sarà rappresentazione di una natura finalmente ritrovata nell'ideale. È noto che Schiller proprio negli stessi anni aveva progettato di comporre un idillio, che poi non vedrà mai la luce²⁷. La stessa cosa si può dire della commedia, anche se Schiller, insieme con Goethe, pochi anni più tardi bandirà un concorso²⁸ per una commedia pura, cioè una «commedia d'intrigo», demandando quindi il compito ad altri scrittori.

Eppure non è esatto affermare che Schiller non abbia scritto commedie, semplicemente non ha provato a scrivere una «commedia pura». Ma ha creato un organismo complesso in cui la commedia – intesa come rappresentazione straniata della tragedia del mondo storico – ingloba in sé la tragedia dei singoli e, in un certo senso, la svuota. Proprio a partire dal 1796 comincia a lavorare alla trilogia del *Wallenstein*, conclusa tre anni più tardi. Il primo dei tre drammi, *L'accampamento di Wallenstein*, è – stando alle indicazioni dell'autore – una commedia²⁹. E una commedia, anche se di taglio molto diverso, è la rielaborazione schilleriana della *Turandot* di Carlo Gozzi

²⁷ In una lettera del 30 novembre 1795, indirizzata a W. von Humboldt, Schiller scrive: «Questo idillio sarebbe in realtà il contraltare della commedia nobile; da un lato (nella forma) vi si accosterebbe al massimo, dall'altro, nell'oggetto, sarebbe il suo esatto contrario. Anche la commedia infatti esclude ogni pathos, ma il suo oggetto è la realtà. Oggetto di questo idillio è l'ideale». Cfr. *Schillers Briefe*, a cura di F. Jonas, Leipzig, Berlin, Wien s.d., p. 338.

²⁸ Il concorso per una «commedia d'intrigo» verrà bandito nei *Propyläen* del 1800. Come già accennato, tra gli altri vi parteciperà Brentano con il suo *Ponce de Leon*.

²⁹ Cfr. la lettera di Schiller a Körner del 30 settembre 1798, in F. Schiller, *Werke und Briefe*, vol. IV (*Wallenstein*), a cura di F. Stock, Frankfurt/M. 2000, p. 649 s. Anche Goethe parla di commedia (*Lust-und Lärnspiel*) nella presentazione dell'opera composta per la *Allgemeine Zeitung* del 12 ottobre 1798 (*ivi*, p. 763). I censori dell'epoca, da parte loro, non mostrano particolare interesse per la collocazione dell'opera, che il più delle volte definiscono semplicemente *Vorspiel*, preludio.

preparata per il teatro di Weimar di cui Goethe era sovrintendente³⁰.

Nel famoso *Prologo*, composto per la riapertura del teatro di corte di Weimar proprio in occasione della prima rappresentazione dell'*Accampamento*, Schiller spiega ampiamente le ragioni della sua scelta. L'arte, argomenta lo scrittore, si cimenta qui in un compito altissimo, rappresentare sullo sfondo di un'immane tragedia storica (la guerra dei trent'anni) un carattere profondamente controverso (quello di Wallenstein, appunto), per così dire sfigurato nel bene e nel male da una leggenda ancora profondamente intrisa delle passioni scatenate da quella lontana tragedia, «giacché essa [l'arte], che a tutto dà contorno e forma, riconduce alla natura ogni estremo»³¹. Schiller aggiunge:

Non sarà lui a comparire oggi su questa scena. Ma nelle impavide schiere che il suo comando regge con forza e il suo spirito anima, vi verrà incontro la sua ombra, fino a quando la timida Musa non oserà porvelo innanzi quale figura viva; perché fu il suo potere a sedurre il suo cuore, soltanto i suoi soldati spiegano il suo delitto³².

L'affermazione di Schiller, da sempre punto di partenza per ogni interpretazione della trilogia, non è univoca. Non lo è, in particolare, la sentenza conclusiva. Essa segnala almeno due aspetti diversi dell'opera: da un lato, l'accampamento di Wallenstein raffigura le circostanze storiche particolari in cui soltanto poteva formarsi e affermarsi una personalità profondamente complessa e ambigua quale è quella del protagonista: dunque Wallenstein come figlio del suo tempo³³. Dall'altro, l'accampamento è il luogo dove, attraverso l'incontro di diverse proiezioni collettive, si staglia con maggiore nettezza la figura eccezionale del condottiero che – come viene esplicitamente detto

³⁰ Un'analisi particolareggiata della rielaborazione della *Turandot* è contenuta in E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Darmstadt 1982, pp. 145-152.

³¹ *Lager*, vv. 106-107. Trad. it. di G. Piazza in F. Schiller, *Wallenstein*, Milano 2001, p. 103.

³² *Lager*, vv. 111-118. Trad. it. cit., p. 103.

³³ Cfr. tra l'altro H. Steinhagen, *Schillers 'Wallenstein' und die französische Revolution*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), pp. 77-99 e G. Schulz, *Schillers 'Wallenstein' zwischen den Zeiten*, in *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*, a cura di W. Hinck, Frankfurt/M. 1981, pp. 116-132.

nel testo³⁴ – cementa, lui solo, in una comunità le componenti più eterogenee. In questo senso, come è stato detto³⁵, *L'accampamento* anticipa una caratteristica decisiva di tutta la trilogia: al centro dell'opera non è tanto il carattere di Wallenstein quale esso si manifesta attraverso le parole (e le – poche – azioni) del protagonista, quanto la girandola di interpretazioni che di esso propongono tutti gli altri personaggi.

Queste osservazioni preliminari possono essere sintetizzate in una prima conclusione: *L'accampamento*, senza dubbio rappresentazione del mondo storico nelle sue dinamiche collettive, non è soltanto la cornice in cui si inscrivono la tragedia degli individui e l'azione di stato e da cui esse ricevono, in un certo senso, plausibilità «realistica», ma è anche e soprattutto il luogo in cui un mito si forma e acquista dimensioni passibili di sviluppo tragico. E in effetti la trilogia capovolge il rapporto ideale instaurato da Schiller fra tragedia e commedia nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, visto che la commedia (commedia di tipi, commedia di situazioni) fa da trampolino di lancio per un dramma storico (*I Piccolomini*) e per una tragedia del martire (*La morte di Wallenstein*).

Come già si è osservato a proposito di un testo tutto sommato molto meno impegnativo come quello di Tieck, anche in questo caso la commedia parrebbe essere la realizzazione di un anti-modello rispetto a quello teorizzato dall'autore stesso. Ed è in effetti così, a un primo livello di lettura. *L'accampamento di Wallenstein* mette in scena la cattiva empiria del mondo storico, invischiato in rappresentazioni unilaterali ed eterogenee, di cui lo spettatore non fatica a riconoscere la limitatezza e la fallacia. Al tempo stesso, però, il comico che scaturisce dalla limitata autoconsapevolezza dei tipi si stempera gradualmente in un'inquietudine che trasforma la commedia in qualcosa di diverso e non ancora ben definito. Nell'ultimo quadro, infatti, la congerie di tipi e di rappresentazioni unilaterali si compatta inaspettatamente in una comunità che proprio da questa limitatezza è tenuta insieme. Anche questo è un mondo alla rovescia, non soltanto per l'inversione di ruoli e di valori che in esso ha luogo, ma anche e soprattutto – come in Tieck, anche se in modo molto diverso e arti-

³⁴ «Chi ci ha saldati a tal punto da renderci indistinguibili? Nessun altro, soltanto Wallenstein». *Lager*, vv. 805-808. Trad. it. cit., p. 161.

³⁵ Cfr. l'importante saggio di W. Hinderer, *Wallenstein*, in *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, a cura di W. Hinderer, Stuttgart 1979, pp. 126-173, in particolare pp. 142-147.

sticamente assai più convincente – per la tendenza a invertire la direzione «naturale» dell'azione comica.

Come è noto, nell'*Accampamento di Wallenstein* viene rappresentata la quotidianità del tempo di guerra, uno stato di eccezione in cui tutti i personaggi coinvolti, che ne sono il prodotto, riconoscono l'unica forma di esistenza possibile. Né potrebbero fare altrimenti, perché la pace è qualcosa di remoto e sconosciuto, una minaccia che di tanto in tanto fa capolino come ipotesi inverosimile, non una reale alternativa. Probabilmente per questo le figure che intervengono sono caratterizzate e distinte in base alla loro appartenenza a un particolare reggimento (cannonieri, bersaglieri, dragoni, corazzieri, cacciatori) o a una particolare categoria (vivandiera, monaco, recluta). E i rappresentanti dei diversi reggimenti prefigurano la scacchiera delle diverse posizioni assunte dai loro comandanti nei due drammi successivi. A differenza di questi ultimi, tuttavia, che si fanno iscritti in un gioco politico complicato che ruota intorno al potere, i soldati e gli ufficiali vedono nella vita militare soprattutto la possibilità di un'esistenza libera. L'aspetto peculiarmente «comico» è proprio questo: mentre i personaggi della commedia di Tieck creano uno stato di eccezione infrangendo di continuo le barriere fra attori e spettatori, nell'illusione di determinare autonomamente il proprio destino, i soldati dell'*Accampamento* si credono liberi soltanto perché qualcun altro li ha collocati, come comparse e carne da cannone, in un'azione di cui ignorano le regole. E, per di più, ciascuno di essi ha un'idea molto diversa di libertà: per il cacciatore è assoluta mobilità, per il sergente della guardia è la posizione sociale, per il corazziere dei Pappenheimer la dignità del ruolo, interiorizzata nell'onore del soldato³⁶. Ma la grande novità del testo è proprio questa: proprio perché ignorano le regole del gioco, e per giunta nemmeno consapevoli di essere incompatibili gli uni con gli altri, i diversi tipi si compattano, alla fine del dramma, in un'unità minacciosa e indefinibile, suggellata da un solenne giuramento. Altrettanto minaccioso e indefinibile, moralmente insensato ma politicamente plausibilissimo, il contenuto del patto finale: restare insieme intorno a Wallenstein, a

³⁶ Non sembra accettabile la posizione sostenuta da G. Kaiser in *Von Arkadien nach Elysium*, Göttingen 1978, pp. 79-103, secondo cui nelle parole del cacciatore Schiller abbozza la propria concezione di libertà estetica – anche se la cornice in cui si collocano le parole del soldato è quella dello stato di guerra. Da questo Kaiser deduce che *L'accampamento* è una realizzazione, per quanto approssimativa, della «commedia pura».

combattere contro il vero nemico – che è la pace. Il finale, lungi dallo sciogliere i nodi, assolutizza, come del resto in Tieck, la situazione «comica» del disordine, dell'inversione dei valori e la trasforma, per così dire, in destino. Ne vedremo le conseguenze solo nei due drammi successivi: sarà l'esercito, componente ormai anonima collocata nel sottofondo, ad abbandonare Wallenstein e a decretare la sua sconfitta. Ormai uscita di scena, la congerie di moventi e di tipi diversi che costituiva l'accampamento si configura nel grande affresco schilleriano come il vero antagonista dell'eroe tragico. Al di là dell'intrigo politico³⁷, infatti, la vera contrapposizione storica che sembra interessare Schiller è quella tra la volontà di pace di Wallenstein (e di Max e di Thekla) e il meccanismo guerresco che l'esercito ciecamente rappresenta.

È il ribaltamento pessimistico del passo compiuto da Lessing nella *Minna von Barnhelm*, del 1763, che tratta del difficile percorso di trasformazione dal tipo in individuo, dal soldato (con la sua concezione di onore guerresco che la cornice quotidiana del tempo di pace rende ridicola e obsoleta) all'uomo e al cittadino.

«Commedia» nel caso dell'*Accampamento di Wallenstein* indica cioè la modalità rappresentativa inedita per un percorso drammatico che Schiller sicuramente avvertiva come nuovo (nonostante la collocazione storica seicentesca): il costruirsi di uno stato di barbarie quale lo descrive nelle *Lettere sull'educazione estetica*. La società civile, cioè, appare tanto corrotta da non lasciare più spazio a percorsi di individuazione ma, si potrebbe aggiungere, solo agli automatismi di una massa che non è nemmeno più consapevole di essere costituita da componenti molteplici e potenzialmente incompatibili.

Così, anche dal punto di vista drammatico *L'accampamento di Wallenstein* si struttura sulla base di un equivoco da commedia. Come nel teatro tragico – di cui è insieme parodia e anticipazione – i personaggi sembrano parlare la stessa lingua. Ne sono esempio proprio i temi intorno a cui si aggira il dibattito tra i soldati. Primo fra tutti la libertà: tutti i soldati sono pienamente concordi nel considerarla il valore supremo, anche se difendono concezioni diverse di essa, che Schiller ordina secondo una precisa gradualità filosofica: primitiva è l'idea di libertà del cacciatore (la stessa che, peraltro, Gu-

³⁷ Vale la pena ricordare che, come spesso avviene in Schiller, l'intrigo è illusorio. Fin dall'inizio Ottavio Piccolomini ha in tasca la lettera imperiale che destituisce Wallenstein, solo che non ha ancora deciso se e quando farne uso.

glielmo Tell rappresenta all'inizio del dramma omonimo), legata all'esercizio del potere politico nel sergente della guardia (che è la figura più vicina a quella di Wallenstein), più alta quella del Pappenheimer (il reggimento comandato da Max), che identifica la libertà con l'autonomia del soggetto. Dalla dialettica che scaturisce da queste diverse concezioni ha origine un'idea nuova e, con essa, una nuova realtà: l'idea è quella di fedeltà reciproca come condivisione degli stessi scopi e la nuova realtà, suggellata da un patto, è la comunità dell'esercito. Questo diventerà, pochi anni più tardi, lo schema dell'azione politica del *Tell*.

Eppure, nonostante le apparenze, i diversi tipi non condividono affatto lo stesso linguaggio. Ciascuno di essi infatti assume una «maschera verbale» che copre appena le reali divergenze tipologiche e i reali moventi. Non si tratta qui solo di una molteplicità comica di toni e di registri linguistici (che pure c'è, soprattutto nelle figure marginali del contadino, della vivandiera e del frate), ma soprattutto delle modalità stilistiche e argomentative delle singole autopresentazioni, dalla canzoncina militare all'autobiografia romanzata, dalla ballata al sermone³⁸. Così che l'uso delle stesse parole in bocca a tipi tanto dissimili assume una coloritura grottesca. Non si può parlare in questo caso di modalità rappresentative epiche³⁹, perché proprio questa colorita quanto irriducibile molteplicità si fa, come si è tentato di dimostrare, azione drammatica. Così il solenne coro finale, che suggella la nascita della nuova «comunità», assume un carattere ambiguo, sospeso com'è tra vuota e grottesca autocelebrazione e solenne rappresentazione paraliturgica – come sarà in effetti la scena del giuramento del Rütli nel *Tell*. A sottolinearne il carattere di finzione è il brevissimo episodio che lo precede e che a sua volta segue immediatamente il momento di massimo *pathos* (il finale dell'orazione del corazziere):

PRIMO ARCHIBUGIERE (*mettendo mano a un borsellino di pelle, alla vivandiera*). Comare, cos'ho consumato?

³⁸ Un rilievo particolare assume in questo contesto l'uso del *Knittelvers*, che Schiller aveva ripreso da Goethe. Questo verso conferisce alle battute dei soldati una coloritura realistica e popolare che potenzia gli effetti comici. Va ricordato comunque che Schiller inizialmente propendeva per la prosa e solo in seguito alle insistenze di Goethe si era deciso a comporre l'opera in versi, per conferirle una maggiore omogeneità e un più alto grado di compiutezza artistica.

³⁹ Cfr. W. Müller-Seidel, *Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers 'Wallenstein'*, in *Euphorion* 63 (1969), pp. 338-386.

VIVANDIERA. Ah, non vale la pena parlarne!

(Fanno i conti)

TROMBETTIERE. Fate bene ad andarvene, guastate la compagnia.

(Gli archibugieri escono)⁴⁰.

Si tratta di un segnale straniante, che gonfiando enfaticamente lo stato di esaltazione raggiunto dalla massa, lo ribalta nel ridicolo. Schiller fa uso di un simile metodo di straniamento anche nel finale della *Turandot*, e anche qui nel momento di massimo *pathos*. Quando tutti i personaggi, felici e commossi, uniscono le loro suppliche perché Altoum restituisca la libertà e il regno alla tormentata Adelmata, è Pulcinella a trovare l'argomento decisivo: «Sono angosciato, temo che tutta la nostra gioia vada in fumo fintanto che una donna irata vivrà con voi sotto lo stesso tetto»⁴¹. Sono battute molto simili a quelle che nella *Turandot* di Gozzi pronunciava la stessa Adelmata. La differenza tuttavia è grande: l'esplosione di ira di una donna offesa diventa qui una specie di massima della ragion di stato, anche se espressa in tono leggero. In questo caso Schiller sembra voler ricordare, discretamente ma in un momento decisivo, che la fiaba orientale è anche a suo modo una vicenda 'politica', che il mondo, con le sue passioni e i suoi conflitti, non si lascia comprimere al di fuori dei confini dell'arte. Che, cioè, i problemi irrisolti del mondo storico non possono essere veramente trasfigurati nella serenità del gioco.

Se per Tieck la «commedia pura» può trovar luogo, per il momento, nella dimensione personale del sogno, dell'immaginazione, Schiller coerentemente la proietta in quel «tempo di pace» di cui più volte si parla nel *Wallenstein* ma di cui non può essere data, nelle circostanze presenti, rappresentazione drammatica. La «commedia pura», infatti, come espressione della libertà del soggetto al cospetto del proprio stesso destino, nel *Wallenstein* è ben presente – come contraltare all'*Accampamento* – nelle brevi battute pronunciate da Thekla nella quarta scena del III atto dei *Piccolomini*:

Mi affascina il multicolore teatro di guerra che rinnova più volte un'immagine a me cara, che mi congiunge alla vita, alla verità, ciò che finora mi era apparso solo un bel sogno [...] Il gioco della vita sembra gaio se si porta

⁴⁰ Lager, vv. 1003-1006. Trad. it. cit., p.173.

⁴¹ F. Schiller, *Turandot*, Stuttgart 1959, p. 86 (vv. 2574-2579).

in cuore un tesoro sicuro, e più lieta torno a ciò che di più bello possiedo dopo averlo scrutato...⁴²

Ma anche qui, però, la serena contemplazione del mondo e la rassicurante visione della realtà quotidiana durano solo un istante, sopraffatte dallo stupore e dal timore per un nuovo spettacolo, che agli occhi di Thekla appare spettrale: il castello di Wallenstein, con le sue apparecchiature astrologiche amministrare dalla figura grottesca di Seni. Anche l'anima bella può far intravedere solo per un attimo la possibilità di dominare il mondo storico, il tempo di pace non può realizzarsi solo in virtù della pace interiore.

4. Ponce De Leon

La commedia di Brentano, del 1801, è la più coerente realizzazione del compito della «commedia pura» proprio perché si tratta di un radicale, paradossale ribaltamento del problema. Composta in occasione del concorso bandito da Goethe e Schiller cui già più volte si è fatto accenno, Brentano comincia col disattendere il bando. Invece della «commedia d'intrigo» richiesta, compone una commedia di caratteri *sui generis* che ruota intorno alle cangianti e molteplici maschere assunte da un solo personaggio, la propria soggettività. Inoltre, come l'autore dichiara nel *Promemoria*⁴³ che introduce l'opera a stampa, il comico è diventato di per se stesso un problema nell'epoca presente. Non esiste più una norma comunemente condivisa che stabilisca che cosa faccia ridere e che cosa invece faccia piangere; anzi, il vero e proprio oggetto di riso dovrebbe essere proprio quello spettatore che siede a teatro pretendendo di giudicare. E di rappresentare lo spettatore – quello che aveva fatto Tieck – non vale proprio la pena. Il presupposto da cui il giovane scrittore parte, tuttavia, è lo stesso che aveva indotto Tieck a costruire una commedia – si badi bene, non una tragicommedia! – intorno allo schema della tragedia storica. Comico deve essere per definizione un pubblico che va a teatro non per ridere, ma per commuoversi o edificarsi;

⁴² *Piccolomini*, vv. 1556-1559, 1566-1569. Trad. it. cit., p. 290 s.

⁴³ C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. storico-critica a cura di J. Behrens, W. Frühwald e D. Lüders, vol. 12 (*Dramen I*), a cura di H. Schultz, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982, pp. 353-356.

così come comico è un mondo in cui, come succede allo spettatore Brentano, la tragedia fa ridere e la commedia fa piangere.

Dunque Brentano si propone di realizzare la propria personalissima idea del comico, anzi, «di congiungere il comico e il sublime nel capriccio di esseri indipendenti e gioiosi»⁴⁴. Il mondo storico, in cui sia Tieck sia Schiller, sia Schlegel riconoscono il vero e proprio oggetto della commedia e insieme il peculiare problema della «commedia pura», viene escluso da Brentano, che si ritrova così ad amministrare uno spazio vuoto in cui il soggetto orfano della comunità, in totale isolamento, deve sdoppiarsi in istanza che ride e in oggetto del riso. Oggetto di riso – o di sorriso – sono i molteplici travestimenti di un io malinconico, soprattutto nei personaggi principali: Valeria, Ponce, Porporino. Le differenze sociali, di sesso, di carattere, di educazione non sono che varianti di un'unica soggettività costretta a moltiplicarsi all'infinito senza per questo però arrivare mai a colmare e soprattutto a misurare lo spazio dell'azione. In questa moltiplicazione di maschere, tutte molto simili e molto fluttuanti, si risolve, paradossalmente, la vicenda nei primi due atti. Le maschere fin dalle prima scena vengono colte nell'atto di abbigliarsi, un processo che però sembra non volersi concludere mai. Così che singoli dettagli, di per sé non significanti, dei costumi (colletti, mantelli, berretti) ricorrono ossessivamente in ogni scena, ma non come segnali di una metamorfosi in atto, bensì come oggetto di un gioco elusivo tra diverse possibilità di metamorfosi tutte incompiute.

In questa cornice volutamente povera di significato, l'unico elemento di caratterizzazione dei personaggi – e insieme l'unico elemento che offre loro una qualche possibilità di azione – è il linguaggio, inteso come «maschera verbale» potenzialmente dinamica. Come dirà Heine trent'anni più tardi, *Ponce de Leon* è sostanzialmente «un ballo in maschera di idee e di parole. [...] E tutto è un danzare, saltare, vorticare, ronzare, e su tutto risuonano le trombe di una bacchica voluttà di distruzione»⁴⁵. I giochi di parole, resi auto-

⁴⁴ *Ivi*, p. 353.

⁴⁵ H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Bari 1972, p. 112. Aggiunge Heine: «Come Arlecchini i più pazzi giochi di parole corrono di qua e di là per l'intera commedia, distribuendo colpi a destra e a manca con la loro spatola liscia. Talvolta si fa luce una locuzione seria, ma tartaglia come il Dottore di Bologna. Qua si aggira una frase come un bianco Pierrot con le maniche troppo ampie e i bottoni troppo grossi; là saltano gobbe spiritosaggini con corte gambette simili a Pulcinella. Parole d'amore come maliziose Colombine svolazzano in giro, con la malinconia in cuore». *Ivi*, p. 112 s.

nomi e del tutto autoreferenziali, finiscono col creare un livello di azione parallelo rispetto agli eventi – meglio sarebbe dire alle situazioni – rappresentati sulla scena. Ma non si tratta, come afferma Heine, di un gioco nichilistico. Attraverso le metamorfosi, i rispecchiamenti e i contrasti delle parole intese come requisiti impazziti delle maschere verbali viene mano a mano a crearsi davvero la possibilità di accedere a una nuova dimensione del linguaggio, intesa come unica possibilità di individuazione e insieme come unica possibilità di trasformazione. In altre parole: con la destrutturazione comica del linguaggio quotidiano Brentano crea lo spazio per una grammatica e una sintassi nuove, quelle della poesia. E il linguaggio della poesia, inizialmente presente come pura potenzialità, diventa lo spazio ideale della «commedia pura», il paesaggio su cui può effettivamente stagliarsi una nuova umanità libera e serena, perché in grado di trasfigurare il contingente nell'unico modo possibile.

A partire dal terzo atto l'azione si sposta in una residenza di campagna dove i personaggi, a differenza che nei due atti precedenti, scelgono un travestimento che manterranno fino alla scena conclusiva. Questo travestimento non è però più frutto di un gioco frustrante con l'identità, ma assunzione di un'identità parziale, provvisoria, destinata a cadere da sola nel momento della metamorfosi finale. Perché l'azione viene ora a configurarsi esplicitamente come processo metamorfico. Valeria è diventata Fiammetta, una schiava nera che viene da paesi lontani e che solo nel finale deporrà la «nigritudo» del suo lutto amoroso, il malinconico Ponce è diventato un pellegrino, l'inquieto e sanguigno Porporino un medico. Il travestimento non è più soltanto maschera, e per di più maschera indefinibile, ma è simbolo di una condizione esistenziale in cerca di risoluzione.

È ovvio chiedersi a questo punto in che cosa consista l'azione. Da questo punto di vista la seconda parte di *Ponce de Leon* si colloca in una zona intermedia tra l'opera musicale e la sacra rappresentazione. Si tratta di due modalità drammatiche entrambe presenti agli scrittori dell'epoca e, come la «commedia pura» intesa come modalità di superamento – o di aggiramento – del tragico. Basti pensare ai *Singspiele* giovanili di Goethe, soprattutto a *Claudine von Villa Bella* e a *Die Fischerin*, ma anche ai tratti «operistici» di *Egmont* e di alcune scene kleistiane. E, per quanto riguarda l'azione sacra, a tutti gli esperimenti coevi di *Großdrama* romantico, per non parlare del *Faust* di Goethe. In questo caso il filo rosso dell'azione – la metamorfosi come delimitazione delle proprie potenzialità e quindi come vera e propria creazione di un nuovo mondo quotidiano – è costitui-

to dalle numerose canzoni di Valeria, nucleo poetico e musicale intorno a cui si aggregano significativamente interi gruppi di scene.

Brentano aveva dichiarato già nel *Promemoria* che *Ponce de Leon* va intesa come opera destinata alla lettura e non alla rappresentazione scenica. Non solo perché, come afferma sconsolatamente, non esiste un pubblico ma perché non è immaginabile altra fruizione che non sia lettura per una commedia sulla trasformazione del linguaggio quotidiano in linguaggio poetico. Eppure, fra tutte le opere qui prese in esame, la commedia di Brentano è quella che possiede la maggiore apertura verso il mondo storico: questo perché crea effettivamente il linguaggio di una nuova comunità, per quanto delimitata, e con essa crea un nuovo spazio di azione⁴⁶. È, in fondo, la fiaba utopica di un'interiorità che da potenzialità assoluta riesce a farsi «carattere».

Conclusioni

Il problema principale della «commedia pura» consiste, si è detto all'inizio, nel rapporto ambivalente che questa peculiare modalità rappresentativa intrattiene o dovrebbe intrattenere col mondo storico – inteso sia come pubblico ideale, sia come oggetto di rappresentazione.

Nell'età classico-romantica, questa è la novità, la «commedia pura» viene presentata quasi sempre come una possibilità, la più alta, di superamento o di trasfigurazione del tragico. La più alta proprio perché, a differenza di altre forme teatrali effettivamente sperimentate nell'epoca, non rappresenta un tentativo di depotenziare il tragico, ma di renderlo superfluo senza per questo elidere artificiosamente i conflitti del mondo storico. I tre testi qui brevemente esaminati sono strettamente collegati a questo nodo problematico: questo non significa, lo ripetiamo, che siano da intendersi come applicazione di un programma filosofico o poetologico; si tratta piuttosto di esperimenti intesi a delimitare e ad esplorare lo spazio della commedia in quella precisa temperie storica. C'è un'altra via, abbiamo visto,

⁴⁶ Qualche anno più tardi, in effetti, Brentano farà rappresentare, a Vienna, una versione modificata della commedia, dal titolo *Valeria, ossia l'astuzia (inganno) paterna*. Fu un clamoroso insuccesso, che amareggiò molto il poeta, il quale ne attribuì la causa all'incompetenza degli attori e al malfunzionamento della scena viennese.

che muove verso la «commedia pura» partendo da un modello che con l'Aristofane dei romantici nulla ha a che vedere: la commedia fiabesca di (pretesa) ascendenza shakespeariana, che non rappresenta una comunità già esistente, ma costruisce i presupposti soggettivi di una comunità 'bella' del futuro. Questa è la via percorsa coerentemente per la prima volta da Brentano, di cui già troviamo traccia nella riflessione di Tieck.

Questo orizzonte problematico, però, rivela tratti pericolosamente artificiosi. Come già aveva osservato il giovanissimo Tieck nel suo saggio su Shakespeare, la vera realizzazione del tragico in epoca moderna è la tragicommedia, di cui Shakespeare, tra l'altro, rappresenta il modello più compiuto. E in età classico-romantica non mancano certo tragicommedie, anzi, tragicommedie sono alcune fra le opere più pregevoli artisticamente e più proiettate verso il futuro dell'intera epoca. Il cosiddetto *Urfaust*, dei primi anni Settanta, fa da battistrada. Fino ad arrivare al teatro di Kleist, composto quasi esclusivamente di tragicommedie. E forme «sperimentali» quali il *Singspiel* di Goethe o il *Großdrama* romantico (soprattutto in Arnim) sono tentativi di trasfigurazione della tragicommedia o esercizi ai margini di essa, che non si pongono affatto il problema della tragedia. La «commedia pura», dunque, è un'ipotesi fondata, si potrebbe dire, su un deliberato equivoco: nell'orizzonte letterario e poetologico dell'epoca si pone di fatto in contrasto sia con la prassi teatrale della commedia moraleggiante e commovente (che dal punto di vista teorico viene comunque sprezzantemente ignorata), sia con i ben più impegnativi esperimenti di tragicommedia intesa come drammatizzazione di conflitti squisitamente moderni.

Contemporaneamente però – e proprio per questo – la «commedia pura» viene definita all'interno di una polarità dialettica con la «tragedia pura», che è essa pure un'ipotesi di lavoro teorica. Questo spiega la difficoltà che sia Schiller sia Tieck incontrano nel tentativo di attuare, per altro coraggiosamente, una trasposizione scenica di questa polarità. Nel presente storico non sono disponibili o praticabili né la commedia né la tragedia pura. Il dramma storico schilleriano finisce col rappresentare agli occhi di Tieck, per approssimazione, la forma momentaneamente più vicina al tragico puro, su cui far leva per ribaltare il rapporto fra spettatore e vicenda rappresentata. Schiller, a sua volta, compie un'operazione più ambiziosa ma altrettanto equivoca. L'intera trilogia del *Wallenstein* è strutturata sulla base di una pretesa dialettica fra tragedia e «commedia» (dove alla commedia spetta il compito di trasmettere uno sguardo più elevato

sulla vicenda rappresentata). Ma nei fatti la commedia rivela un dinamismo autonomo che va ben oltre il compito assegnatole dal *Prologo* e si configura come una forma nuova che colora di sé anche i due drammi successivi (è il caso di ricordare che l'attuale suddivisione interna del *Wallenstein* è frutto di un processo di elaborazione faticoso, definitivamente completato solo a opera conclusa). E questo non certo per assenza di una vera e propria riflessione sul tragico. È la finzione di una dialettica fra tragedia e commedia a rivelarsi il punto debole della riflessione, e contemporaneamente un fecondo punto di partenza per un fenomeno del tutto nuovo: un teatro basato sullo straniamento del mondo storico.

La fissazione su un preciso modello di interazione storica, d'altro canto, conduce all'esclusione dall'orizzonte della commedia di tutte le componenti irridimibilmente empiriche, creaturali del comico. Ma mai viene detto né tanto meno mostrato sulla scena come la creaturalità possa essere resa 'bella' o possa essere superata in una più piena umanità – come Schlegel avrebbe desiderato. La trasfigurazione o la dialettizzazione del brutto, che da Lenz fino a Heine resta il vero, più alto compito della commedia, rimane un problema irrisolto.

Valentina Venturini

LE COMPAGNIE DI RAFFAELE VIVIANI
ATTRAVERSO CONTRATTI E SCRITTURE
(1916-1920)

Siamo nell'agosto del 1948. Raffaele Viviani ha abbandonato le scene da diversi anni. Continua però a scrivere per il teatro e ad impegnarsi perché anche il teatro napoletano, passato attraverso l'«imperversare della guerra e le traversie del dopoguerra», possa ritrovare la forza e la gloria di un tempo. Rilascia dichiarazioni ai giornali, pubblica articoli, tenta con ogni mezzo di sollecitare un intervento da parte del Governo. E scrive al vicepresidente del Consiglio Giovanni Porzio:

Altre città d'Italia ci hanno già preceduti in questa opera: i Comuni di Milano e di Roma finanziano compagnie stabili che in teatri stabili recitano i classici del loro dialetto. Perché anche a Napoli non si può fare qualche cosa di simile?

Ci sono teatri che hanno una gloriosa tradizione come il «Sannazaro» e il «Bellini» che oggi sono ridotti a cinematografi periferici. In sede locale abbiamo tentato di riscattarli per farne la sede di una compagnia di prosa, ma ci siamo incontrati nella sorda opposizione dei proprietari.

Eppure ci sono ancora altri teatri: l'«Aurora», il «Mercadante», la «Sala Tarsia» i quali sono di proprietà comunale.

Basterebbe che uno solo di questi fosse riscattato alla speculazione privata e riportato come ambiente alle esigenze artistiche e commerciali di oggi, per creare quel centro di cultura che a Napoli assolutamente manca, come la stampa cittadina tutta va da tempo auspicando.

In tal modo si raggiungerebbe il doppio beneficio di popolarizzare il nostro teatro e di istruire una serie di giovani attori napoletani¹.

È il sogno di un teatro stabile a Napoli e la richiesta di un incontro con il ministro Porzio che non fu mai accordato.

Il sogno di una «compagnia stabile di arte popolare» che riunisca

¹ Dalla copia dattiloscritta conservata presso l'archivio degli eredi Viviani, ora anche in *Viviani*, a.c. di Marcello Andria, Napoli, Tullio Pironti editore, 2001, pp. 256-257. Giovanni Porzio, destinatario della lettera, si occupava dei problemi del Mezzogiorno e in particolare della legge speciale per Napoli.