

Adelina Suber

IL ROMANZO TEATRALE DI LUDWIG TIECK:
«DER JUNGE TISCHLERMEISTER».
NARRAZIONI DEGLI ALLESTIMENTI
DI «GÖTZ VON BERLICHINGEN»,
DEI «MASNADIERI»
E DELLA «DODICESIMA NOTTE»

In Germania, la pubblicazione dei *Bildungsromane* (romanzi di formazione) che narrano di teatro conosce una crescita esponenziale alla fine del secolo XVIII¹.

Ma cosa vuol dire romanzo «teatrale»? Sono teatrali tutti i romanzi che si soffermano su vicende di teatro, anche se per poco? Forse si possono considerare «teatrali» solo quelle opere narrative in cui il teatro funziona sì da pausa di percorso, ma da pausa velata, con sipario; in cui, cioè, il richiamo al teatro produce immagini bifronti che fanno da stimolo dapprima alla ricerca, poi a un adescamento e alla collaborazione entusiasta e, infine, all'abbandono consapevole, ragionato, dei luoghi e delle persone che col teatro hanno avuto a che fare (il *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato* e il romanzo di Tieck, che esamineremo, ne sono chiari esempi).

In questo genere di opere, che parlano di viaggi e di teatro, se non, addirittura, di *Theatralische Reisen* (viaggi teatrali: questo il titolo di un romanzo satirico del 1789-90 di Christoph Sigmund Gruner e Christian August Vulpius, cognato di Goethe), il teatro ha una funzione simile a quella del romanzo che lo contiene: «“la” fine e “il” fine della narrazione coincidono»²: una volta casualmente³ incontrato, esso (il teatro; il romanzo) viene attraversato e, giunti alla fine (a «un» fine per quanto riguarda il teatro), viene abbandonato.

¹ Rolf Selbman, *Theater im Roman*, München, Fink, 1981. Si rimanda a questo libro per la ricchezza di esempi di romanzi di argomento teatrale del XVIII-XIX secolo.

² Si veda Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 90-91.

³ Il termine «casualmente» è improprio: in questi romanzi il teatro spesso è già nel sangue, si tratta di ereditarietà sopita che le circostanze riportano a galla (vedi le marionette o le letture appassionate per Goethe e Tieck) e che inducono all'azione in un teatro visto come mondo di possibili riforme.

Infatti, i giovani che in questi romanzi ambiscono a diventare attori vogliono agire non solo sulle scene ma anche all'interno delle compagnie, da loro ritenute mondi fortunati, complessi e fuorilegge, al di fuori, cioè, della politica degli staterelli; delle regole che vigono nelle famiglie; della legge morale e religiosa delle chiese. Essi associano il teatro alla velocità di spazio e di tempo: gli attori viaggiano, si trasformano, si adattano, vengono a contatto con mondi diversi, si «acculturano» diremmo noi. I giovani, inoltre, pensano: nei teatri l'amore è libero (ma, spesso, nei romanzi il giovane affiliato resta deluso dalla lentezza dei viaggi, dall'impossibilità quasi di cambiamenti: non ci sono motivi ideali dietro il faticoso vivere dei comici). Così, una volta entrati a far parte di una compagnia di attori, essi cercano di imporre leggi edificanti, rivoluzionarie; ma le leggi «precise»⁴, che precludono loro il proseguir della carriera, sono quelle del mondo al di fuori dei teatri, secondo cui la funzione formatrice del teatro è valida solo se limitata al tempo della gioventù. In questi romanzi, quindi, la conquista della maturità rappresenta la conclusione delle vicende del protagonista. D'ora in poi egli vivrà, sì, di rendita, ma di rendita delle esperienze passate, non gli capiterà più niente di veramente nuovo, qualcosa che non sia stato, in qualche modo, già vissuto. Così Wilhelm Meister diventa un adulto responsabile quando l'autorità della Torre non gli è più segreta e quindi imposta: con la conoscenza e l'accettazione di essa si conclude la sua vicenda, che era iniziata con la fuga da un'autorità subita, quella familiare. Ciò vuol dire che il teatro ha rappresentato per Wilhelm Meister la messa in gioco di se stesso, la possibilità di esercitare una sua volontà.

Sia che si debba sorpassare il teatro e andare avanti (*Wilhelm Meister*; forse *Anton Reiser*⁵), sia che si ricominci da capo e si torni alle «sane» origini borghesi (come Max Sturm delle *Max Sturms Theatralische Wanderungen* [1788], il cui autore è anonimo; Leonhard di *Der junge Tischlermeister* di Ludwig Tieck; Karl del *Komischer Roman* [1786] di Friedrich Hegrad; Peter della *Geschichte Peter Clausens* [1783-1785] di Adolf Freiherr von Knigge, e tanti altri

⁴ Wilhelm Dilthey, *Der Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hoelderlin, Leipzig 1906, p. 329; cit. da Ursula Bavaj in *L'avventura della conoscenza. Momenti del Bildungsroman dal «Parzifal» a Thomas Mann*, a cura di Roberta Ascarelli, Ursula Bavaj, Roberto Venuti, Napoli, Guida, 1992, pp. 43-44.

⁵ Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico* [1785-1790], traduzione italiana di Simonetta Cantagalli, «Jacques e i suoi quaderni», n. 27, 1996.

ancora), si scoprirà per il suo tramite di aver conquistato un sapere in più⁶.

La prima edizione di *Der junge Tischlermeister* (Il giovane mastro falegname⁷) di Ludwig Tieck è del 1819 e quella definitiva è del 1836, mentre l'idea della novella da cui prese sviluppo risale al 1795 ed è del 1811 la sua prima stesura (ricordiamo che *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, pubblicata solo nel 1911, risale al 1775-1785, mentre *Gli anni dell'apprendistato di Wilhelm Meister* sono del 1795-1796).

Anch'esso, come il *Wilhelm Meister*, inizia con un allontanamento da casa: i due protagonisti – il mastro falegname Leonhard e il suo amico, il barone Elsheim – partono con l'idea non di viaggiare (*reisen*), ma di vagare, peregrinare (*wandern*).

Si esce dalla casa paterna o si viene buttati fuori dal padre, in genere in primavera, perché sono sopraggiunte l'età e la stagione giuste per fare apprendistato anche di avventure ed esperienze (si veda *Vita di un perdigiorno* [1826] di Eichendorff). Nel nostro caso, il barone Elsheim chiede a Leonhard di accompagnarlo in peregrinazione al suo castello in Franconia, al fine di costruirvi un teatro e «tornare indietro ai loro sedici anni» (JT, p. 227). Così i due si mettono in cammino (in carrozza, a dire il vero!) e giungono al castello dopo quattro lunghi giorni. A ogni tappa, a ogni locanda incontrano persone curiose, fra cui attori, artisti, uno scemo e un fidanzato violento, fanfaron e avvinazzato (un «Falstaff»), le cui vicende, la cui personalità troveranno una spiegazione alla fine del romanzo.

Come nel *Wilhelm Meister*, anche nel *Tischlermeister* il castello

⁶ In tal senso, sono romanzi-anche-teatrali quei *Bildungsromane* in cui l'incontro e lo scontro col teatro e i suoi componenti (compresi carri, costumi, attrezzi, spazi scenici, spettatori, critici etc.) permettono una nuova visione di sé e, quindi, dell'Universo, indipendentemente dalla lunghezza dei capitoli specifici e dal finale. Questo, secondo noi, è il caso di *Titan* (1800-1803) di Jean Paul.

⁷ Mittner nella sua *Storia della letteratura tedesca* traduce: *Il giovane stipettaio*. Noi leggiamo (e traduciamo) dall'edizione a cura di Marianne Thalmann: Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, München, Fink, 1981, vol. IV, pp. 207-538. Rimandiamo all'opera con la sigla JT. Abbiamo riportato in neretto i personaggi che lavorano alla messinscena degli spettacoli (ma, nel romanzo, sono molti di più!). Il romanzo non è bellissimo, ma molto interessanti sono i capitoli sulla messinscena degli spettacoli per la conoscenza del teatro tedesco del Sette-Ottocento. Se esistesse una collana italiana di romanzi teatrali, le numerose pagine che l'esperto di teatro Tieck dedica agli spettacoli dei dilettanti e dei professionisti del castello e al loro pubblico meriterebbero di essere considerate.

ha significati molteplici. Esso rappresenta sia il luogo dove si metteranno in scena diversi spettacoli (il *Götz von Berlichingen* in due versioni; la *Dodicesima notte* in due versioni; *I Masnadieri* e *Come vi piace*), sia una sorta di teatro nel teatro. Le vicende famigliari e, soprattutto, il lavoro con gli attori creeranno passioni contrastanti e porteranno a scioglimenti e a ricomposizioni di coppie, nonché a nuove partenze e a matrimoni, fino alla fondazione di un *Nationaltheater* nelle tenute di due nobili di provincia.

Il castello, il teatro e la pergola del giardino (dove si svelano le passioni) fanno da tramite fra la peregrinazione iniziale e il viaggio finale. Leonhard, infatti, ripartirà dal castello e viaggerà per tre settimane incontrando alcune persone della sua vita precedente, i cui destini erano rimasti insoluti: fra queste Kunigunde, il suo primo amore, che gli morirà fra le braccia lasciandolo finalmente libero di amare la giovane moglie Friederike e di avere da lei una figlia.

Solo questi ritorni alle città della sua gioventù (Bamberga, Norimberga) si svolgeranno come un vero viaggio (*Reise*), un viaggio «di ritorno» a sé, in sé, e non più un mero peregrinare (*wandern*).

Il Peregrinare (la gioventù, la curiosità, i suoi limiti), il Castello (l'esperienza – anche dolorosa – e «rivoluzionaria» del teatro), il Viaggio (la maturazione, la possibilità, quindi, di una vita nuova e di ricordi quietati) legano il romanzo di Tieck ai due *Wilhelm Meister* di Goethe. Attilio Brilli ne *Il viaggiatore immaginario*⁸ riporta questa bella citazione di Goethe:

Il fatto che lo sguardo dei viaggiatori sia scaglionato su epoche diverse e che questi instaurino nei confronti degli oggetti approcci e punti di vista diversificati è essenziale per chi riflette e chi giudica. Immagini di viaggio appartenenti ad epoche differenti sono da considerare come le cronache di questi oggetti.

Se allarghiamo il significato di «oggetti» anche agli esseri viventi, il viaggio «di ritorno» di Leonhard acquista ancora più senso, ancora più storia: egli, ora, si può vedere «anche» dall'esterno, non più «solo» riflesso in occhi compiacenti. Il suo compito appare finito, pur in modo opposto a quello di Wilhelm Meister. Ritorna, quindi, «invecchiato» al castello, per salutare e riprendere la via di casa⁹.

⁸ Bologna, il Mulino, 1977, p. 12.

⁹ Ma altri elementi della sua trama possono dirsi, invece, affini al romanzo goethiano. Vedi la descrizione delle compagnie nomadi; gli ambienti borghesi e pietistici; la messinscena di drammi shakespeariani nonché la presenza di pazzi e di

Ma nel romanzo di Tieck c'è dell'altro. C'è una presa di posizione sul teatro tedesco contemporaneo e su quello immediatamente futuro. C'è aderenza ai tempi, sia, per esempio, con la descrizione della piccola nobiltà ignorante e supponente che finanzia il nuovo *Nationaltheater*¹⁰, sia con la descrizione del lavoro degli attori e del dramaturg (soprattutto per il *Götz* e per la *Dodicesima notte*).

Temi del romanzo: la «Wanderlust»

Il romanzo inizia con **Leonhard**, il giovane mastro falegname (*Tischlermeister*¹¹), che dalla finestra di casa osserva con una sorta di forte e inspiegabile disagio il cortile della sua ricca officina, da poco ampliata. Accanto a lui la moglie Friederike: tra i due coniugi c'è amore, ma il loro matrimonio non è nato dalla passione. Solo nel finale si disperderà quest'inquietudine. Questa scena alla finestra introduce l'arrivo delle maestranze e degli apprendisti attesi a cena

bambini. Anche il *Titan* di Jean Paul è ricco di pazzi, viandanti, castelli, scene teatrali, rivelazioni finali di misteriosi intenti e condotte.

¹⁰ Definito una forma di *Verwilderung* (imbarbarimento): la vittoria degli ignoranti sugli ideali artistici alti, ma destinati al fallimento, dei comitati di uomini colti (nobili e borghesi) che aspiravano alla fondazione (o all'innovazione) di teatri stabili cittadini. Gli esempi a Tieck non mancavano: Gotha (e Ekhof), Amburgo (e Lessing), Mannheim (e Dalberg), Berlino (e Engel, e von Brühl) etc. «Una buona allusione o allegoria della storia della vita artistica in Germania [*Geschichte der deutschen Kunst*]. Non sarebbe mica male se una persona intelligente scrivesse la storia vera del nostro teatro e dimostrasse che è successa la stessa cosa!» dirà Leonhard quando verrà a sapere della fondazione del *Nationaltheater*, la cui direzione è stata affidata ad attori dilettanti e professionisti (e gli uomini colti ed esperti del teatro?) (JT, pp. 520-521).

¹¹ Mentre Karl Philipp Moritz del suo Anton, in quanto *Reiser*, viaggiatore, evidenzia la consapevolezza di un destino predestinatogli dai fati avversi sin dalla culla; e Tieck del suo personaggio, di cui non si saprà mai il cognome, sottolinea la professione (*Tischlermeister*, appunto), Goethe con l'appellativo *Meister* sottolinea l'origine di mastro commerciante di Wilhelm. Come dire che questi personaggi coi loro nomi designano il loro passato (*Meister*), il loro presente (*Tischlermeister*) e il loro futuro (*Reiser*). Ma mentre Moritz e Goethe sembra abbiano voluto caratterizzare i loro protagonisti arricchendone i nomi con specificazioni di vita e identificandoli così anche come personaggi eponimi, il Leonhard del *Tischlermeister* di Tieck, invece, senza il deuteragonista Elsheim, non sarebbe protagonista: quasi non si capisce perché Tieck non abbia fatto seguire *Il giovane mastro falegname* con «e il giovane barone». Sul *Meister*, però, vedi le lettere tra Goethe e Schiller (6-9 dicembre 1794) nel *Carteggio*, Torino, Einaudi, 1946, p. 52, in particolare sull'intenzione del primo di evidenziare, con la trasformazione di *Meister* in *Schuler*, il carattere di apprendista scolaro del suo personaggio.

dalla coppia. Fra loro c'è anche il *Magister*, il maestro del loro figlio adottivo, una delle figure di alienato più singolari di tutta l'opera.

A tavola Leonhard racconta una vicenda capitatagli in gioventù, durante una delle sue peregrinazioni con un prete suo compagno, quando, di notte sui monti del Tirolo, avevano incontrato un nano orrendo ed erculeo. Dopo poco il prete era morto pazzo. Questo ricordo troverà una spiegazione alla fine del libro.

Durante la cena viene annunciato l'arrivo del **barone Elsheim** che, subito, propone a Leonhard di partire insieme per la Franconia. Questi rifiuta dichiarandosi troppo vecchio, ma Elsheim replica:

«Mille volte mi ero proposto ciò che adesso va a monte: volevo che tu mi costruissi un teatro nella maestosa Sala dei Cavalieri, che tu recitassi con noi: avevo già invitato dei buoni amici, dei signori nobili e noiosi, delle dame e delle fanciulle; volevo, per una volta, innamorarmi della persona giusta e forse anche sposarmi; volevo rivivere con te la mia gioventù e cercare di mettere in pratica tutto quanto sognavamo e desideravamo fin dai tempi della scuola, [...] e, almeno per una volta, volevo davvero provarmi a mettere in scena il *Götz von Berlichingen*, a cui ho già lavorato».

«Götz! Berlichingen! – gridò Leonhard abbracciando con impeto l'amico. – Parto con te! Lascio ogni cosa, tutto andrà avanti senza di me, sotto la guida di mia moglie» [JT, p. 227].

Il richiamo del *Götz* per Leonhard è fortissimo. L'aveva letto da ragazzino nella biblioteca paterna (come Tieck, del resto) e lo aveva imparato a memoria:

mai avevo compreso così profondamente un libro, mai un libro mi aveva avvolto in tanta magia [...] Passarono gli anni e quest'opera mi rimase necessaria come l'aria che respiravo, come la vita stessa; per questo non avevo mai pensato di informarmi sull'autore, sebbene il suo nome mi fosse strano dal titolo. Sì, pensavo che questo libro era eterno come la natura, come la terra stessa: si può difficilmente immaginare il mio stupore, la mia tristezza quando [...] venni a sapere che il suo autore era ancora vivo e aveva scritto dell'altro! [JT, p. 228].

I due amici partono. Durante il viaggio Elsheim chiede a Leonhard come mai da giovane avesse tanto voluto fare l'attore, vista poi la sua propensione alla vita borghese. Leonhard risponde che, a causa del suo scarso talento, ritiene il lavoro artigianale un giusto compromesso tra arte e professione (*Kunst/Beruf*).

I lettori del romanzo di Tieck tendono sicuramente a provare più simpatia per i personaggi di sfondo, macchiettistici, i nobili tronfi e

ignoranti, i popolani-attori dilettanti o i pazzi: al loro confronto Leonhard è una scialba figura di attore mancato per troppa saggezza e virtù. Benché si lodino le sue capacità istrioniche, la qualifica del suo recitare non andrà mai oltre i generici aggettivi. Le vere qualità di Leonhard sono il suo farsi voler bene e amare dalle donne (proprio perché serio, timido, misterioso) e la sua celerità e accuratezza nei lavori di edificazione del teatro. Gli interventi di questi primi personaggi di sfondo, inoltre, sono più interessanti e movimentati dei lunghi e un po' noiosi discorsi di *Wanderung* dei protagonisti, creano pause-spettacolo: finalmente Leonhard ed Elsheim tacciono e assistono, diventano spettatori e ascoltatori (e il lettore, pure, si riposa)¹².

Alla prima tappa del loro viaggio, Leonhard ed Elsheim incontrano una compagnia sgangherata ma allegra di attori girovaghi; una banda di musicisti di montagna e un certo Wassermann, un ricco commerciante, sbruffone, allegro, ubriacone, che espone una strana teoria sul matrimonio.

La seconda sera, ancora per strada, conoscono un attore (il cui nome – **Ehrenberg** – si saprà quasi alla fine del libro) che ha abbandonato la compagnia di giro, incontrata il giorno prima, perché il direttore non solo non lo pagava ma, soprattutto, non riconosceva il suo straordinario talento. A testimonianza di questo, si prova in un numero stupefacente recitando da solo *Odio e pentimento* di Kotzebue. Cambia voce, cambia costumi, interpreta ruoli maschili e femminili davanti al pubblico stupito e ammirato. L'attore Ehrenberg dichiara la sua preferenza per altri lavori, soprattutto per i *Masnadierei*, nella cui prima edizione i due fratelli Moor non si incontravano mai.

Anche alla terza sosta c'è un incontro con degli artisti, questa volta dei musicisti-attori (così si definiscono), cioè un cantante lirico,

¹² Ladislao Mittner, *Dal pietismo al romanticismo*, in *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 751-752, proprio riguardo Tieck parla di un nuovo tipo di amicizia-collaborazione «sincerissima e ad un tempo insincera», ricca di parole che nascondono vuoti. È il caso della relazione fra Elsheim e Leonhard, che per molti versi, non ultimo la differenza di ceti e il senso di dipendenza reciproco, richiama il rapporto di amicizia tra Tieck e Wackenroder. Mittner, riferendosi proprio a questi ultimi, scrive: «Tieck, che più tardi amava inquadrare i racconti in dialoghi fra amici, rivela in quanto conversatore, anche una forma di urbanità letteraria. Il suo modo di scrivere è quello del conversatore che continua a parlare anche quando non ha nulla da dire, perché non languisca la conversazione, mai quindi si deve interrompere il dialogo fra l'autore e il lettore, fra l'amico che scrive e l'amico che legge». Elsheim e Leonhard all'inizio sono questi due tipi di amici: l'amico che scrive e quello che legge.

un **Basso**, bruno di capelli, e un **pianista** biondo, che amano divertirsi. Sono stati invitati a tenere un concerto nella cittadina dove nessuno conosce la loro fisionomia. Mescolati al pubblico, essi manifestano in modo così ironico e offensivo la loro insofferenza per la lunga attesa del misterioso duo, che vengono imprigionati. La situazione si chiarirà poi con soddisfazione generale e un bel concerto, e col divertimento del biondo, del bruno (che richiami hoffmanniani! Vedi *Le curiose pene di un capocomico* del 1819) e di Elsheim che li invita al suo castello, come già la sera precedente aveva invitato Ehrenberg.

Alla quarta e ultima tappa si manifesta di nuovo un esempio di pazzia. Di pazzi, in questo romanzo, ce ne sono ben sei, senza contare i tanti che intravedremo passeggiare in un cortile di manicomio alla fine del libro (e sono folli esemplari del loro tempo e del principio: «l'anima del folle non è folle»¹³).

Il pazzo di quest'ultima tappa non solo è il più commovente, ma è il più segnato dalla visionarietà pietistica. Il Basso e il pianista avevano parlato a cena con Elsheim e Leonhard di Giovanni da Palestrina, a cui gli angeli dettavano la musica, e il giorno dopo, quasi come in sogno, Elsheim e Leonhard incontrano Daniel, ex bambino prodigio, ora pastore di pecore, a cui gli angeli hanno spiegato la Bibbia, soprattutto i libri dei profeti Daniele ed Ezechiele.

Il castello

Al castello la **baronessa-madre** (di Elsheim) è subito conquistata dalla modestia di Leonhard, che le viene presentato come professore, architetto. Gli ospiti del castello sono, per ora, sette: **Mannlich**, grande amico di gioventù di Elsheim che, non avendo mai lasciato le sue tenute, ignora il salutare effetto delle *Wanderungen*; **Emmrich**, vecchio e colto professore appassionato di Shakespeare e seguace di Lessing (anche se non lo dice mai esplicitamente), che ha ricevuto da Elsheim l'incarico di progettare il nuovo teatro, alla cui direzione dei lavori viene posto Leonhard. Anche Emmrich in gioventù ha spesso

¹³ Vedi in Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 180-181, il commento alla voce «Folie» del *Dictionnaire philosophique* di Voltaire. I numerosi folli del romanzo di Tieck (così come il personaggio di Schoppe nel *Titan* di Jean Paul) corrispondono a queste descrizioni di folli con l'anima, di saggi con segni – quasi sempre annunciati – di follia, con cui si può convivere e da cui si può apprendere.

recitato. Ci sono, poi, il **conte von Bitterfeld**, un tenentario ignorante, e le due cugine di Elsheim, diversissime di carattere: **Charlotte**, sirena ammaliatrice di uomini (ma quelli valenti come Elsheim e Leonhard, pur diventandone gli amanti, non la stimano), e **Albertine**, dolce, misteriosa, che ama segretamente Leonhard (e che Elsheim, suo futuro innamoratissimo marito, ora chiama «la sciocca»); e ci sono una vecchia zia e una fanciulla allegra, vezzosa, intelligente, **Dorothea**.

Il primo giorno di prove del *Götz von Berlichingen*, Mannlich quale protagonista e *Regisseur* (cioè responsabile esecutivo pari a un nostro direttore di scena) distribuisce le parti: Leonhard dovrà interpretare Lerse e il frate Martin («del resto, – dice Mannlich – quando circa trent'anni fa il giovane Schröder portò il *Götz* ad Amburgo, recitava lui questi personaggi, oltre a quello dell'abate di Fulda»); la parte di Selbitz viene assegnata a un **maestro di scuola** che ha una gamba di legno come il personaggio goethiano; il capo degli zingari è proposto al **guardaboschi**, che piangendo rifiuta perché non reputa onorevoli né il teatro né la parte. Dorothea, la spiritosa fanciulla che si rivelerà grande attrice, ha la parte maschile di Georg; Charlotte quella di Adelheid; mentre Elsheim sarà Weisingen e il capo degli zingari; Albertine Maria; Emmrich Sickingen.

Elsheim, che ha lavorato a lungo al testo, ha tagliato la prima scena nella locanda (per cui il dramma comincerà subito col monologo di Götz) e alcune parti del III atto – a scapito del lato comico, osserva Dorothea. Il vero dramaturg del romanzo, però, risulterà Emmrich-l'architetto. Leonhard deve costruire un teatro dove prima un teatro non c'era, cioè nell'ampia e rettangolare Sala dei Cavalieri. C'è un solo accenno al teatro da lui progettato ed eseguito per il *Götz*: in seguito, infatti, quando Emmrich gli parlerà delle scene per la *Dodicesima notte*, gli proporrà di far ruotare il palco dall'ala più corta (come, quindi, era nel *Götz*) a quella più lunga della Sala: il palco così verrà allungato perdendo di profondità ma acquistando maggior vicinanza al pubblico.

Nel castello: la prima e la replica del «Götz». Il sipario

Siamo finalmente alla prima del *Götz*, ma la sua descrizione nel romanzo risulta una pagina di cronaca locale. Sembra quasi di leggere gli appunti di un cronista amante degli attori che, prima di sedersi in platea, abbia fatto una capatina dietro le quinte e da dietro il sipa-

rio descriva le luci che si accendono e il chiacchiericcio confuso del pubblico che prende posto. La sua attenzione si volge alla disposizione dei posti: sul davanti, in poltroncine di seta, gli ospiti più importanti; su delle normali sedie gli ospiti del vicinato, e sul fondo i servi e i contadini del castello.

Il nostro cronista, poi, volge le spalle al sipario calato e spia la scena vuota. Il *Regisseur* Mannlich è pronto a suonare il campanello quando gli occhi del cronista leggono in quelli di Leonhard, che si è affacciato un momento alla finestra della locanda in costume da monaco, l'ammirazione per Charlotte, che con un pretesto gli si avvicina. Anche noi lettori siamo sedotti dal raso bianco del suo vestito, dal mirto e dalle rose bianche fra i capelli bruni, dal collo e dalle spalle nudi e dal bel seno florido, anch'esso in parte scoperto.

Il campanello interrompe questa bella scena di seduzione. Si alza il sipario.

Si è nel bosco, una delle prime quinte raffigura la locanda. Mannlich (Götz) declama in modo pomposo, a voce troppo alta, suscitando le risate della sala. Elsheim (Weislingen), invece, «fu molto amabile. Il tono dolce della sua voce, la sua figura snella e la nobiltà del suo volto si imposero agli spettatori e, al contempo, li commossero» (JT, p. 354).

D'ora in poi, e fino alla fine impreveduta dello spettacolo, Elsheim, e solo lui, sarà chiamato con il nome del suo personaggio.

Anche Leonhard (il frate) recita a voce troppo alta, ma non perché pensi, a differenza di Mannlich, che questo sia il modo giusto di declamare, quanto perché è ancora scombussolato dalla manovra di accerchiamento della bella Charlotte.

In quest'atto la recitazione delle donne viene genericamente lodata ma, nel secondo, sono gli stessi attori ad apprezzare la recitazione di Charlotte (Adelheid) e Dorothea (Georg), mentre il pubblico applaude il maestro di scuola con la gamba di legno (Selbitz): lo applaudono i suoi amici in sala e, soprattutto, i nobili ignoranti della prima fila, che non lo conoscono e pensano sia il noto attore Iffland («Solo Iffland – dicono riferendosi all'arto ligneo [è vero? è falso?] – è capace di mascherarsi con tanta arte»).

Elsheim ha concentrato al massimo le scene del terzo atto¹⁴, per la qual cosa Mannlich

¹⁴ «Perché nell'originale esse cambiano troppo rapidamente e rendono impossibile la resa fedele del testo» (JT, p. 357).

recitò e parlò più velocemente che negli atti precedenti. La scena con Selbitz ferito fu resa con precisione e fu molto applaudita; si rise delle truppe imperiali e Götz riportò completa vittoria.

Leonhard, che si era di nuovo concentrato, recitò il suo *Lerse* con la modestia che gli era propria e che differiva così vivamente dalle spacconate di Mannlich. [...] Georg si rivelò l'impunito [*unverbesserlich*] che era e fu ancor più degno di lode perché ci si dimenticò completamente che l'interprete di questo eroico e vispo giovane era una ragazza [JT, p. 357].

Lo spettacolo, però, viene interrotto bruscamente perché Mannlich, rifacendosi alla prima edizione dell'opera goethiana, ripete «con voce altissima e con ritmo ancor più lento e sostenuto dell'ordinario e accentuando ogni parola e ogni sillaba» un'imprecazione volgare di Götz. I nobili della prima fila, convinti che l'atto di Mannlich sia contro di loro, perché durante lo spettacolo avevano manifestato la loro preferenza per il «vero grande attore», cioè per il maestro di scuola (Selbitz), indignati lasciano la sala. I contadini, invece, ridono smodatamente; i domestici si spaventano.

Tra gli attori l'atmosfera è tesa. Il prestigio di Mannlich è definitivamente compromesso a tutto vantaggio di Emmrich il quale, il giorno dopo, riunisce gli attori intorno a un tavolo. Manca solo Mannlich che, sdegnato, si è ritirato nella sua tenuta.

Emmrich propone di recitare un'altra volta il *Götz* e di terminarlo «come di dovere».

Di questa replica si sa poco. A parte alcuni particolari significativi: Emmrich, riconosciuto *Meister* (Maestro), sostituisce Mannlich nella parte di Götz e nella carica di *Regisseur*. Il personaggio di Sickingen, che prima era di Emmrich, viene affidato a un certo **Lenz**, amministratore di una tenuta vicina. Anche il pubblico cambia. In platea, infatti, non ci sono ospiti sgraditi, cioè la nobiltà incolta: questa volta si recita davanti ai contadini, ai domestici e al borgomastro che, insieme alla baronessa-madre, sono il pubblico originario per cui si era preparato, con tanta cura, il primo *Götz*: spettatori inoffensivi che avrebbero assistito al gioco dei padroni senza osare, in sala!, critiche e dissensi.

Questa volta, quindi, lo spettacolo è criticato dalla servitù, dal maestro di scuola e da Mannlich¹⁵ che osserva di nascosto, ed è, invece, lodato dagli interpreti, ma solo da quelli *cultivés*:

¹⁵ Mannlich, in questo romanzo, è cattivo attore e buon critico – almeno tale si rivela quando deve, suo malgrado, sedere fra il pubblico. Un attore fallito perché «all'antica», cioè non-romantico, ma un osservatore teatrale acuto perché, suo mal-

prima Götz [interpretato da Mannlich] era apparso vanaglorioso, vanitoso e prepotente; con una sorta di linguaggio orribilmente esplicito aveva reso noioso e insolente l'uomo generoso. Ora, grazie a Emmrich, tutti erano presi dalla gentilezza del cavaliere, erano commossi dalla sua nobiltà d'animo e profondamente toccati dal suo tragico destino e dalla sua morte [JT, p. 374].

Della prima versione del *Götz*, quindi, avevamo avuto la descrizione di un cronista partecipe; ora, invece, abbiamo i commenti del pubblico e degli attori. Infatti, la sera dopo lo spettacolo, Elsheim offre alla servitù una piccola festa. Sono presenti, oltre al maestro di scuola, tutte le comparse, i borgomastri e perfino il riottoso guardaboschi. Il maestro di scuola, inebriato dal vino e dal successo, non lesina le critiche al personaggio di Götz e allo stesso Goethe, che non avevano capito l'importanza di Selbitz, il personaggio da lui interpretato: «Capita spesso: i poeti progettano un bel personaggio e non sanno poi trarne i dovuti vantaggi e così alla fine, nolens volens, li devono abbandonare» (JT, p. 383). Egli rimprovera Emmrich di aver reso Götz troppo naturale, non veramente «recitato»,

non detto come se fosse stato imparato a memoria. Cosa c'è di artistico in questo? Il nostro barone [Mannlich] faceva lo spacccone così graziosamente, si prendeva i suoi tempi, pestava i piedi con tanto sussiego, strabuzzava gli occhi sui suoi interlocutori in modo così artistico e, quando nessuno se lo aspettava, gridava così forte [...] che incuteva vero spavento. No, sarà veramente difficile poterlo imitare!¹⁶ [JT, p. 383].

Tieck, in questo modo, ironizza non solo sullo stato del teatro tedesco suo contemporaneo, ma anche su quello dell'immediato futu-

grado, «moderno», basta leggerlo al contrario. Il giorno dopo la seconda rappresentazione del *Götz*, infatti, Mannlich fa visita a Elsheim, che ne ascolta sorpreso il parere: «[H]o assistito ieri in incognito nel parterre al vostro spettacolo. Cielo! Quanta poca giustizia è stata fatta al poeta! Götz era privo di forze, senza carattere, in nessun modo riusciva a trasportarmi al tempo passato; tutto era detto in modo così veloce e naturale quasi si svolgesse ai giorni nostri. Sì, un paio di volte Götz si commuoveva, ma proprio quando doveva mostrarsi un eroe. Il tuo Weislingen era perfetto, ma non privo di alcuni grossi errori: nella scena della morte esprimevi troppo poco gli effetti del veleno, che di certo deve causare contorcimenti, balzi, convulsioni. Di Albertine non so che dire, perché lei recitava come se non fosse in scena, parlava come parla sempre. [...] Il tuo amico, il professor Leonhard, poi, era insopportabile: nei panni del monaco era così lamentoso, così placido, e in quelli di Lerse era goffo, senza alcuna nobile e poetica intonazione!» (JT, pp. 374-375).

¹⁶ Questi commenti richiamano, talvolta, le osservazioni ironiche nell'*Impromptu de Versailles* di Molière.

ro. Nel suo romanzo, infatti, tra i fondatori del *Nationaltheater* ci saranno proprio alcuni degli appassionati interpreti del *Götz*, gli attori dilettanti di una serata. Ne è un esempio il maestro di scuola, di cui non sapremo mai il vero nome, che conclude così il suo discorso: «che bello sarebbe se il barone Elsheim mantenesse in vita [*bestehen ließe*] il suo teatro e noi, sei-sette volte l'anno, potessimo recitarvi drammi classici e patriottici a monito ed esempio della comunità!» (JT, p. 385). È anche così, sembra dire Tieck, che nella Germania delle corti nacquero i primi teatri stabili.

Ma chi è Emmrich? In quali teatri ha recitato e con quali attori ha collaborato? Non si saprà. Certo in Emmrich c'è qualcosa di Tieck: anche lui ha studiato Shakespeare e il teatro elisabettiano; anche lui conosce il mondo degli attori, sa guidarli nella lettura del testo e sa imporre delle regole di lavoro. Già il giorno dopo la replica del *Götz*, infatti, vediamo che chiama a raccolta gli amici del castello, compreso Mannlich. L'inizio ippocratico del suo discorso richiama in modo amichevole e ironico la lettera d'insegnamento del VII Libro del *Wilhelm Meister*:

«Signori e Signore – comunicò il professor Emmrich con una certa solennità che, senza cader nel comico, gli si confaceva benissimo –, la vita è breve, l'estate ancor di più, [...] cosa ci impedisce di continuare a divertirvi? [...] volete affidarmi, incondizionatamente, la direzione del secondo spettacolo? [...] facciamo allora un altro tentativo, del tutto opposto al precedente. Perché, miei nobili amici, Goethe è sì grandissimo come poeta [...], ma non è assolutamente teatrale» [JT, p. 386].

Egli, che aveva assistito a Weimar a una rappresentazione del *Götz* diretta da Goethe, dava così voce al pensiero di Tieck che, ne *Il meraviglioso in Shakespeare* (1793), aveva messo in discussione la rappresentabilità dei drammi di Goethe. *Götz*, dice Emmrich, è un'opera soprattutto da leggere; il lettore è in grado di sentire e vedere la vicenda del dramma in modo così vivo che la sua messinscena diventa un artificio, un'illusione. Goethe, a cui il teatro tedesco deve moltissimo, infatti, non ha voluto riformarlo o rivoluzionarlo perché, secondo lui, «con moderazione, giusta declamazione, chiarezza e simili e lodevoli cose, si poteva ottenere tutto» (JT, p. 386).

Anche Elsheim si esprime sul tema, sostenendo che Goethe, col volgere in dialogo ogni questione critica e morale, ha voluto coi suoi drammi introdurre il romanzo in scena. Insomma, ha reso romanzeschi i suoi drammi. Però, aggiungiamo noi, nel *Wilhelm Meister* Goethe, per primo, ha fatto anche l'operazione inversa: ha portato la messin-

scena di alcune parti dell'*Amleto* in un romanzo. Rispondendo a Elsheim, sembra che anche Emmrich voglia, come Wilhelm Meister, fare da tramite a Shakespeare. Infatti, se prima – egli dice –, con il *Götz*, «il barone Elsheim e Mannlich hanno appagato il desiderio di mettere in scena l'opera preferita della loro giovinezza, ora vorrei che il gruppo prestasse la stessa cura alla mia malattia, affinché possa io un giorno, forse, guarire tramite questo sforzo» (JT, p. 388).

Per curare la sua malattia, che si chiama Shakespeare, c'è bisogno di una terapia adeguata: la messinscena della *Dodicesima notte*.

La salute come fine della malattia. Ecco un altro elemento simbolico che, insieme al viaggio, ritorna nei romanzi teatrali, dato che la pratica del teatro porta alcuni «malati» alla guarigione, coniugando l'identità personale al «regno» raggiunto da Saul, il figlio di Kis (vedi la chiusura emblematica del *Wilhelm Meister*)¹⁷.

Insomma, nei romanzi, il teatro ha la forza delle grandi patologie, quelle che non distruggono ma lasciano segnati, grazie anche all'incontro inevitabile con gli spiriti affini che, però, sono diversamente malati e diversamente entusiasti (la Torre del *Wilhelm Meister* ne offre un esempio clamoroso).

Nel castello: «La dodicesima notte». L'«inner stage»

Perché Emmrich sceglie la *Dodicesima notte*? Perché

questa commedia tanto poetica ci costringe, se non la si vuole rovinare del tutto, a uscir fuori da noi stessi; essa richiede delicatezza e mutamenti veloci: dal momento, poi, che il suo autore non calca la mano su alcune delle sue parti, allo stesso modo l'attore deve essere veloce e leggero; niente caricature e ghigni stereotipati delle maschere. [...] Spesso ai nostri migliori attori professionisti, quando serve, manca l'arte di tirarsi indietro e restare nell'ombra [...]. Questa incomparabile opera ha in sé tutte le tonalità: non si disprezzano la farsa e il genere comico, si lambiscono le volgarità così come il poetico, il nostalgico, i timbri dell'amore [...] la pazzia, la saggezza, lo scherzo raffinato e il pensiero profondo [...] e questa commedia vola come una grande farfalla screziata attraverso l'aere azzurrino e riflette al sole e ai fiori variegati il suo splendore dorato [JT, p. 389].

¹⁷ Ma questo «rinsavimento» ai nostri occhi ha talvolta un valore negativo: imborghesimento, *Biedermeier*. Ricordiamo che, nei romanzi teatrali, i visionari del teatro si imborghesiscono, mentre i folli, gli stranieri, rinsaviscono, cioè diventano dei miti e bizzarri filosofi, degli «alternativi».

Questa parte del romanzo è caratterizzata da un doppio intreccio: alla narrazione lunga sulla messinscena della *Dodicesima notte* si alternano, a mo' di intermezzi, storie d'amore, gelosie, vendette fra gli attori.

Si fanno avanti nuovi personaggi, importanti per questo spettacolo, per quello successivo e per il teatro in generale: **Lene**, giovane mezzana e nuora del guardaboschi, che si rivelerà una brava attrice, e i due musicisti che abbiamo già incontrato, cioè il **Basso** e il **pianista**. Inoltre, alla dettagliata descrizione della preparazione della *Dodicesima notte*, coi suoi costumi e i suoi interni, si contrappone per la prima volta la descrizione dell'esterno del castello, che agli occhi dei musicisti appare come il fascinioso dipinto di un sipario. È il tramonto: il cantante e il pianista, man mano che si avvicinano al castello, osservano le torri, le mura, le finestre etc. ma, soprattutto, avvertono un che di strano: dentro, si dicono, «deve avvenire qualcosa di meraviglioso, segreto, folle» (JT, p. 415).

Questa associazione tra castello e sipario è solo implicita in Tieck: sin da lontano il castello conduce alla sua anima segreta, al teatro, che però, a sua volta, di sipario (a parte il siparietto dell'*inner stage*) è privo. E ciò non è qui secondario perché sicuramente Emmrich, quando illustra il teatro elisabettiano e le sue scene al giovane mastro falegname Leonhard, riflette il gusto, il sapere e la pratica del Tieck dramaturg a Dresda. Emmrich come Goethe, infatti, si dichiara contrario alla profondità della scena e propenso a quella elisabettiana, cioè agli «attori completamente in primo piano, che incalzano da presso gli spettatori» (JT, p. 394)¹⁸.

La scena elisabettiana permette l'agire di masse, dato che

¹⁸ Su Tieck dramaturg a Dresda (1825-1842) vedi Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater*, «Wirkendes Wort», quaderno 2, agosto 1994; Adelina Suber, *I mestieri di dramaturg e di traduttore in Germania: il caso esemplare di L. Tieck*, «Teatro e Storia», Anno XVII, n. 24, 2002-2003. Il dramaturgo e direttore dello *Stadttheater* di Düsseldorf Karl Immermann, conosciuto in Italia come autore de *Il barone di Münchhausen*, fu un entusiasta seguace di Tieck uomo di teatro. Per *Come vi piace* (1840) realizzò proprio la struttura scenica ideata da Tieck nel *Tischlermeister* per la *Dodicesima notte*. Tieck, a sua volta, per le sue ultime rappresentazioni berlinesi (*Antigone* [1841] e il *Sogno di una notte di mezza estate* [1843]) si rifece agli esperimenti scenici e scenografici di Immermann. Vedi Heinz Kindermann, *Von der Aufklärung zur Romantik*, in *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Müller, 1972, vol. VI, pp. 67 e sgg.; 74 e sgg.; 81 e sgg.; Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Berlin, Hensel, 1967, vol. II, p. 233.

nessuno copriva gli altri, tutti gli attori erano liberi e allo stesso tempo incastonati in una cornice [...]. Ma questo più antico teatro che noi, adesso, imitiamo in piccolo, recita egli stesso in ogni scena, può persino essere annoverato fra i suoi personaggi principali, facilita il lavoro a ogni debuttante, lo aiuta, lo protegge, [ché l'attore] non si trova abbandonato in un angolo vuoto, ma [...] sta come una pittura nella sua cornice. Se vogliamo veramente rappresentare Shakespeare senza svisarlo, allora dobbiamo cominciare ad allestire un teatro simile al suo. [...] Non usiamo un sipario per chiudere la scena, come anche Shakespeare non ne aveva nel suo teatro. [...] Nei teatri tedeschi, invece,] quando il sipario è tirato su, l'edificio non sembra altro che una metà, di cui l'altra sia stata strappata via. È questo che piace a noi tedeschi: che tra scena e spettatori non esista alcun legame [JT, p. 396].

La mancanza del sipario è quindi un segnale forte, può avere a che fare con un'idea utopica non solo moderna e non solo antica della scena, e di teatri così semplici, spogli, «antichi», ai tempi di Tieck non esistevano esempi. Un teatro privo quasi di proscenio, senza sipario: la ridotta profondità del palco stimola la recitazione degli attori e la visione degli spettatori¹⁹. Si tratta, per quei tempi, di un teatro «da romanzo», fuori del tempo, la cui funzione nella storia sarà quella di servire da eco, da richiamo per edificazioni del futuro²⁰.

Abbiamo sottolineato una particolarità del castello: quella di essere una scatola magica, il teatro nel teatro. Chi entrava nel Castello di Elsheim, infatti, entrava nel Teatro o, meglio, voleva entrare nel castello perché voleva salire in scena. Questo gioco di scatole, ricorrente nelle opere di Tieck²¹, si allinea con la doppia visione del sé e del mondo emergente in quegli anni²². Dall'interno di questa magia, la prima della *Dodicesima notte* è un successo. Di questo spettacolo

¹⁹ Emmrich: «La scena [...] dovrebbe, quasi sempre, essere nient'altro che scena, senza che lo spettatore le chieda ragione dello spazio occasionale che rappresenta. Così era presso gli antichi inglesi, ma anche presso i francesi ai tempi di Corneille e Molière. Anche in Holberg» (JT, p. 418).

²⁰ Si ricorda che la messinscena curata da Tieck di alcuni drammi shakespeariani rimase un modello per la scena tedesca fino alla fine del XIX, inizi del XX secolo (Marek Zybura, *op. cit.*, p. 231; Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 47).

²¹ Vedi di Tieck *Il mondo alla rovescia*, in cui dalla platea si sale sul palco, che, a sua volta, è la platea di un altro palco, e così via; e *Il gatto con gli stivali*. Le scene incastonate delle sue fiabe drammatiche ispirarono i registi russi del primo Novecento.

²² Si veda Mario Praz, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 515-523.

conosciamo i costumi, le musiche (arie dal *Ratto del serraglio* di Mozart; musiche con pifferi e tamburi; dei canoni), il susseguirsi delle scene, la disposizione del pubblico in sala.

Pare che questa volta a parlarci dell'evento sia un solo spettatore seduto tranquillamente in sala, che racconta di qualcosa che già conosce perché ha assistito alle prove e agli incontri con i singoli attori, sicché questi, alla fine, si aspettano da lui una relazione accurata e partecipe. Egli, infatti, si sorprende soltanto di un nuovo epilogo, una sorta di *tableau vivant* con genietti, corone di fiori, monogrammi, coro di voci bianche etc., che Emmrich ha preparato di nascosto in onore della baronessa-madre che compie gli anni.

Quando Elsheim, dopo lo spettacolo, chiede spiegazioni a Emmrich riguardo l'ottima e inaspettata recitazione di Mannlich (Tobia) e Bitterfeld (Gotafloscia), veniamo a sapere che Emmrich ha lavorato soprattutto con gli attori che ai suoi occhi sono i più deboli, anche perché sono i più amati dal pubblico. Infatti essi tendono a mettersi sempre in mostra. Egli ha suggerito loro di evitare il ridicolo e la caricatura, essendo i personaggi di Gotafloscia e di Tobia nobili, fini, anche coraggiosi. In questo modo, li ha spinti a rendere i loro personaggi altamente comici. Di fatto Mannlich e Bitterfeld «sarebbero stati buoni attori solo se avessero avuto l'occasione di interpretare inconsapevolmente se stessi. Essi sono proprio così, come hanno recitato, ma non lo ammetterebbero mai, sicché, nel caso dovessero recitare di nuovo, non dovrebbero neanche sospettarlo» (JT, p. 425).

Segue questa osservazione un piccolo saggio sull'attore comico, in cui Emmrich porta ad esempio il personaggio di Bottom del *Sogno di una notte di mezz'estate* e le interpretazioni comiche di Schröder, che suscitavano il riso quanto più erano misurate.

Elsheim concorda e richiama a sostegno il pregiudizio dei lettori e degli attori suoi contemporanei (il cui portavoce nel romanzo è Mannlich), secondo cui per leggere e recitare bene le commedie non bisogna

considerare anche il serio, il bello, il commovente, il tragico. Anche su di Lei, amico [Emmrich], ho sentito dei giudizi simili. Quando Lei legge una tragedia o le scene poetiche dei nostri Goethe o Schiller, la maggior parte [dei Suoi ascoltatori] pensa: il nostro amico fa troppo poco, è troppo naturale, si attiene troppo a un tono da conversazione, etc. [JT, p. 427].

Nel castello: la pergola

Se all'interno del castello c'è un teatro per gli spettacoli, all'esterno di esso c'è una pergola per le dichiarazioni d'amore e, in generale, per la definizione dei caratteri femminili (Charlotte, Albertine, Dorothea) anche attraverso il confronto con i protagonisti (Elsheim, Leonhard, Emmrich). Per la sua natura polivalente fa pensare alla *skéné* dei teatri greci antichi.

È lì che, dopo le prove del *Götz*, avviene la prima «palpitazione dei sensi» fra Charlotte – sorpresa a leggere il *Werther* – e Leonhard, ed è di nuovo lì che, il giorno dopo la replica del *Götz*, i due giovani si rincontrano, commentano le buone interpretazioni di Emmrich e di Elsheim, e Charlotte si esprime polemicamente sul personaggio di Goethe («Tutta la mia stima per la sua [di *Götz*] virtù e verità! Ma se dominassero esse solo nel mondo, non ci sarebbe poesia!») e cita storie d'amore famose, fra cui *Stella* («Questa poesia dell'infedeltà – replica Leonhard – che il nostro Goethe chiamò: una commedia per amanti!» [JT, pp. 377 e 379]). Ed è sempre lì che, finalmente!, le brutte copie di Romeo e Giulietta si danno il primo bacio.

Una mattina presto di pochi giorni dopo, durante il lavoro alla *Dodicesima notte*, un incontro non tanto casuale porta la coppia dal pergolato a una casa nascosta nel bosco, dimora di una giovane compiacente (si tratta di Lene, la nuora del guardaboschi, prossima rivelazione del teatro).

Durante la replica della *Dodicesima notte*, Charlotte cerca di passare un biglietto a Leonhard, ma il biglietto vola sul palco, ai piedi di Elsheim. Non siamo più all'ombra del pergolato, ma sotto le luci di una sala teatrale, luogo inadatto ai misteri (anche se, come abbiamo visto, il teatro è l'anima segreta del castello. Ma per chi ci vive, invece, esso è privo di muri, rappresenta l'anima rivelata, letteralmente senza veli). La convivenza con gli attori (anche nel *Wilhelm Meister*) non permette infingimenti.

Di nuovo nel pergolato ci sarà un incontro rivelatore: Dorothea, da allegra fanciulla, confida a Elsheim che anche Albertine ama Leonhard. Ormai, agli occhi di Elsheim, Leonhard appare un pericoloso Don Giovanni, mentre lui è visto come «l'indeciso, il frivolo, l'inaffidabile, il gesuita dalla doppia faccia, che né cerca né merita amore» (JT, p. 437).

A questa rivelazione Elsheim reagisce con una potente risata. Egli ride di sé perché credeva di esser lui l'amato da Albertine, la donna impostagli dalla madre e per questo ruffuggita e disprezzata. Il fat-

to che Elsheim si scopra così poco conoscitore di uomini sembra aprire l'azione ad altri personaggi, diversi per cultura e provenienza da quelli finora incontrati, che daranno una svolta alla nostra storia. Anzi, ne permetteranno altri sviluppi. La sua risata, infatti, viene sentita nei dintorni e cambia la natura della pergola, rendendola un luogo di passaggio, non più ai cuori e alle alcove, ma alle scene dentro il castello²³. Sopraggiunge, infatti, gente, e un domestico consegna a Elsheim tre lettere di possidenti suoi vicini, rispettivamente di una **gentildonna pietista** e dei **baroni Bellmann e Dülmen**. Tutte e tre queste missive hanno in modo più o meno esplicito un che di minatorio: i mittenti vogliono, devono essere invitati da Elsheim al prossimo spettacolo, con i loro figli e i loro conoscenti, altrimenti – si annuncia nella terza missiva – saranno guai!

Saranno questi gli spettatori dei successivi spettacoli, così diversi da quelli, «quasi ammuffiti» (così li definisce Mannlich), che la baronessa ha invitato al primo *Götz*.

Ma quale spettacolo per questo nuovo pubblico?

Ecco che appare di nuovo sotto la scenica pergola un servitore: annuncia l'arrivo di un tipo stravagante, un certo **Ehrenberg**. Proprio l'attore nomade incontrato da Leonhard ed Elsheim durante il loro tragitto al castello: il mago, il *multi-artifex* che da solo poteva recitare un intero dramma assumendone tutte le parti.

Elsheim approfitta di questa imprevidita comparsa per risolvere la situazione; Ehrenberg dirigerà gli amatissimi *Masnadieri* e interpreterà i due fratelli Moor, con l'esperta e divertita collaborazione di Mannlich e dei musicisti, che reciteranno, canteranno e suoneranno *Lieder* e melodie di loro composizione.

La struttura scenica della *Dodicesima notte* verrà mantenuta perché, coi suoi diversi piani e con l'*inner stage*, si presta anche alla mesinscena delle battaglie furiose e al movimento delle masse, sia umane sia animali. Almeno per certi versi, *I Masnadieri* rappresenteranno lo spettacolo «moderno», alla Emmrich, e, non a caso, concluderanno i precedenti tentativi di «spettacoli-ricerca»²⁴.

Qui, nei *Masnadieri*, le cose si mescolano: si confonde il nuovo (il pittoresco, la presenza di grandi masse) con l'antico (la mancanza di

²³ Non avverranno più, tra le sue ombre, scene d'amore e baci ardenti: il terzo e ultimo bacio tra Charlotte e Leonhard avviene, infatti, proprio in teatro (e sono scoperti da Elsheim che, gelosissimo, li spia).

²⁴ Ci sarà ancora uno spettacolo al castello, il *Come vi piace* diretto da Emmrich, ma di esso Tieck scrive pochissimo.

disciplina tra gli attori, la figura forte del capocomico Ehrenberg), il buono col cattivo – almeno così sembrano giudicare Elsheim ed Emmrich.

Tranne Mannlich e il **Cadetto** (il fratello di Albertine), tutti gli attori nobili si astengono, con un certo disgusto, dal partecipare. Così, nello spettacolo, reciteranno con entusiasmo il maestro di scuola; Lene, cioè la mezzana, nuora del guardaboschi (che in cambio della parte di Amalia ha fatto anche la spia, tenendo al corrente Elsheim su quanto avveniva tra i due amanti); il vecchio guardaboschi (che interpreterà il masnadiero Schufferle anche perché il Basso gli ha fatto intravedere la possibilità di portare in scena tutti i suoi cani), nonché il borgomastro, i contadini, i servi, i domestici, il giardiniere coi suoi dipendenti e gli aiuti cacciatori.

Dopo tre giorni avviene la prima, e la descrizione si adegua con immediatezza e vivacità al carattere festoso, e quasi circense, dello spettacolo e del pubblico.

Nel castello: «I Masnadieri»

Poiché Ehrenberg non riesce a rassegnarsi all'assenza di un ampio sipario che separi la scena dagli spettatori, Emmrich riconosce che un dramma moderno non può farne a meno: procura, quindi, due grandi cortine che si congiungono nel mezzo e, al momento dell'inizio dello spettacolo, le fa scorrer ai lati su due cavi.

Ogni interprete, anche occasionale, sottolinea le sue doti istrioniche: questa accozzaglia di talenti e abilità affascina non solo il pubblico rumoroso e ignorante, composto dagli auto-invitati delle lettere – alcuni dei quali non hanno idea di cosa sia un teatro –, dai contadini, dai domestici etc., ma anche quegli spettatori di alto rango e cultura che assistono per dovere: Elsheim, Emmrich e anche Leonhard (e, con loro, noi lettori del romanzo).

La mimica di Mannlich (il vecchio Moor) è esagerata e rigida, quasi una maschera; quella di Ehrenberg è mobilissima; Lene (Amalia) è eccessivamente disinvolta; il Basso (Spiegelberg) appena può si infiamma e canta con la sua bella voce i *Lieder* da lui composti; i domestici (i briganti nei loro abbigliamenti variegati) fanno smorfie ridicole.

Elsheim ed Emmrich (questa volta sono loro i narratori dello spettacolo!) seguono da critici maligni, ma apprezzano – e molto – la recitazione di Lene e di Mannlich, quella sdoppiata di Ehrenberg e

quella strabordante del maestro di scuola (Schweitzer), che, grazie agli insegnamenti di Emmrich, si adegua perfettamente al personaggio; e apprezzano pure l'allegria sfrenata del Basso; le scene di massa coi briganti e quelle di combattimento con spari, urla, musica selvaggia e l'irruzione in scena dei cani; la disposizione tanto «pittorresca» dei corpi degli uccisi (che piace soprattutto a Emmrich, perché resa possibile solo «dal suo decantato e nuovo, o, meglio, "antiquato" allestimento teatrale») (JT, pp. 455-461).

A Ehrenberg andranno i plausi e gli inviti.

Con *I Masnadieri* si chiudono le vicende del castello. Essi rappresentano la tappa finale della *Wanderung* di Elsheim e Leonhard, i protagonisti del *Tischlermeister*.

Una mattina, infatti, subito prima della rappresentazione, Elsheim aveva sorpreso in teatro la bramata Charlotte tra le braccia di Leonhard (terzo e ultimo bacio), e ne era seguito un colloquio chiarificatore fra i due amici. Elsheim aveva rivelato a Leonhard la sua gelosia, il suo bisogno di Charlotte, della quale mostra biglietti d'amore indirizzati a entrambi. Di fronte a tanto intrigo Leonhard sceglie l'amicizia e decide di partire dal castello, malgrado Elsheim, rassicurato dalle sue parole, gli proponga la parte di Orlando in *Come vi piace*.

Il giorno dopo *I Masnadieri*, Leonhard si congeda dagli amici per un viaggio di riflessione, un viaggio di ritorno di tre settimane. Significativamente Elsheim si offre di accompagnarlo, ma solo per un giorno. I viaggi di ritorno, infatti, a differenza delle *Wanderungen*, devono essere solitari.

Il viaggio circolare

La penultima parte del romanzo tieckiano è centrata su Leonhard: ne riflette la voce e i pensieri. Di nuovo c'è un viandante che, però, ha studiato con meticolosità il suo percorso e ne ha definito i tempi. Vuole ritornare alle città della prima *Wanderung* giovanile (cioè Norimberga e Bamberga), ove era giunto dopo molteplici letture appassionate del *Götz von Berlichingen*, e dove aveva conosciuto Kunigunde, la Donna, l'Amore.

Si assiste così a un viaggio circolare a ritroso nel tempo e nello spazio, ma in vista del prossimo (anche se ancora inconsapevole) ritorno a casa, dalla moglie Friederike.

D'ora in poi di avvenimenti (non più avventure!, come durante il viaggio di andata al castello di Elsheim) ce ne saranno tanti: spesso

concluderanno le vicende di personaggi incontrati all'inizio della storia e mai più ripresi (tanto che in questa monotonia di casi e rivelazioni si avverte la fretta di Tieck di terminare il libro).

In una locanda di Norimberga, per esempio, Leonhard si imbatte in Wassermann, il «Falstaff», il ricco e rozzo commerciante ubriacone già incontrato durante il viaggio con Elsheim e ora prossimo a sposarsi con Kunigunde, che, per aiutare la famiglia in miseria, si sente costretta ad accettarlo. In seguito a una rissa con Francke, un pazzo gentile che si spaccia per il figlio ebreo di Federico il Grande, Wassermann è imprigionato, ma sfugge alla sorveglianza, si rompe il collo e lascia quindi libera la bella Kunigunde di sistemare la sua situazione familiare, prima di morire tra le braccia dell'amato Leonhard.

Leonhard si libera, dunque, del senso di colpa che da anni lo gravava per aver abbandonato in gioventù la sua bella e averne causato la rovina. Ora può tornare a casa anche se, prima di Kunigunde, che rappresentava il passato non risolto, ha dovuto affrontare ancora altri nodi, altrettanto ingarbugliati e ricorrenti nella sua storia: i pazzi e la questione religiosa.

Lamprecht, un buon birraio pietista (dal nome indicativo: la giusta luce, la giusta lanterna) che non riesce a convincerlo a entrare nella sua setta, gli si offre comunque come modello di generosità e altruismo. Attraverso Francke, il pazzo gentile ospitato da Lamprecht, verranno alla luce altre storie di folli, due dei quali Leonhard ha incontrato o conosciuto direttamente: un nano che aveva causato la follia e la morte del prete, suo antico compagno di *Wanderung*²⁵; e il *Magister*²⁶, che Leonhard ospita ancora in casa sua perché precettore del figlio adottivo. Grazie al pio Lamprecht, Leonhard conoscerà Alfert, un antico amico del *Magister*, anch'esso spesso in preda a crisi allucinatorie: «in ognuno di noi alberga un leone in catene che salta su, ruggendo, appena si sente libero. Nessuno si ritenga al sicuro, perché questo farsi forte della propria sicurezza è certamente uno dei nostri più grandi peccati» – dice Lamprecht a Leonhard.

Questa commistione di caricatura («superiore» e propria dei tan-

²⁵ Questa del nano era la storia d'apertura del *Tischlermeister*, narrata da Leonhard ai suoi artigiani e apprendisti durante la cena. Veniamo ora a conoscere l'orribile sua morte: il nano, il diverso (il «rospo maligno»), viene ammazzato dai giovani ubriachi (JT, p. 496).

²⁶ Solo adesso (JT, p. 491) veniamo a conoscere il suo nome, altrettanto significativo: *Magister Fuellertreu*, «sempre assolutamente fedele».

ti folli del XVIII secolo) e, insieme, di familiarità è tipica anche dei molti folli del nostro romanzo, che risentono degli studi teatrali di Tieck e che «stravedono» come i *fools* shakespeariani.

Gran finale

La commovente scena d'addio d'un pazzo rinsavito è al centro dell'ultimo capitolo. Tutto il resto, anche il *Nationaltheater*, fa da contorno. Il *Magister*, rinchiuso in un manicomio dove ha ritrovato pace e serenità e dove discute coi «filosofi del posto» («pazzi!» secondo Elsheim. «No, semplicemente mortali – disse il *Magister* ridendo a gola spiegata –, mortali, come dice il nostro Falstaff, mortali!» [JT, p. 534]), riceve la visita di Elsheim e di Leonhard. Sono passati due anni dalle vicende del castello, ed Elsheim finalmente rivede l'amico. Tutto è cambiato, tutti sono felici e hanno trovato la strada giusta. Anche il *Magister*, che tra le mura del manicomio si sente di nuovo se stesso: «Io infrango la mia pace di esiliato e di abitante di una rocca tanto poco quanto quel *Götz von Berlichingen* che avete da poco recitato al castello», dice a Elsheim.

I due amici sono da poco padri ed Elsheim, ospite di Leonhard, narra del suo felice matrimonio con Albertine. Il suo è un amore nato in teatro, durante la recitazione del *Come vi piace*, e questo è quanto sappiamo di quest'ultimo spettacolo diretto da Emmrich.

Charlotte la lussuriosa, racconta Elsheim, ha sposato Mannlich e ne ha avuto un figlio: sono ora membri di una severa setta religiosa e considerano il teatro il più grande peccato portato dal diavolo su questa terra.

E gli artisti?

I musicisti sono andati in Inghilterra e vi sono morti nel giro di poco tempo.

Quelli che sono rimasti lavorano tutti a un *Nationaltheater* nelle tenute di Dülmen e di Bellmann, diretto da Ehrenberg e dal maestro di scuola.

Il breve riassunto di Elsheim sulla storia del *Nationaltheater* è in contrasto col placido ambiente del manicomio. Il *Magister* è descritto come un dotto tra i dotti, se vuole può uscir dalla sua bella stanza luminosa, che dà sul giardino, e intrattenersi con i pazzi durante la loro passeggiata. Insegna a bambini angelici (sempre che non sian già stati rovinati dai genitori) e può ricever visite dall'esterno. Il manicomio ha tutto il rispetto del nobile Elsheim perché ha un che di

aristocratico; in fondo è un po' simile al suo castello-teatro, sembra nascondere segreti e meraviglie.

Il *Nationaltheater*, invece, si è imborghesito e involgarito: la descrizione della sua storia è ironica, aneddotica, sa di cronaca scandalistica.

Il libro, che era iniziato con una cena, si chiude ora con un pranzo e un caffè nel giardino di casa di Leonhard.