

Maurizio Pirro

Linguaggi degli affetti in *Dido* di Johann Elias Schlegel

Abstract Johann Elias Schlegel's dramatic theory lies at a crossroads between Gottsched's Classicism and the interest for tragic affects that will dominate the debate for Lessing's generation. Admiration undergoes a gradual process of deconstruction, thus only retaining its importance formally. During his studies in Schulpforta, Schlegel writes his tragedy on Dido, published in 1744 on Gottsched's "Deutsche Schaubühne". In Schlegel's text, the language of emotions works on the characters as a catalyst for self-reflection. This lexicon is a trust-worthy indicator of the actual motives that spark the dramatic action. Dido's familiarity with the code of affects lets her unmask Aeneas' intentions, hidden behind his impassibility, which is usually associated with the tragic affect of admiration.

Key words Johann Elias Schlegel; Dido; Tragic affects; Aesthetic of admiration.

1. Johann Elias Schlegel (1719-1749) è una figura assai interessante di dramaturgo a cavallo fra due diversi sistemi di rappresentazione della realtà. La sua formazione avviene tutta nel perimetro del classicismo gottschediano, che incentra il dispositivo di produzione dell'effetto teatrale sul primato dell'ammirazione. Il perfezionamento dello spettatore, per Gottsched, si basa sulla disponibilità a riconoscere la superiorità morale del personaggio, il quale, proprio nel momento in cui soccombe alla catastrofe, trionfa sull'avversità del destino opponendogli la serena compostezza di uno spirito incline al pieno dominio dei propri affetti. L'esercizio di una ferma autodisciplina è anche per Schlegel un requisito indispensabile per la definizione dell'eroe tragico. Nella sua opera più famosa, *Canut* (1746), la grandezza del protagonista coincide con la sua capacità di mantenersi fedele a un ideale di magnanimità e benevolenza, manifestato senza risparmio anche nei confronti di un irriducibile avversario deciso a metterne in pericolo la sovranità¹. Tale paradigma di umanità, peraltro, presuppone un modello di virtù non riducibile al mero congelamento delle passioni. La costruzione del carattere in senso conforme a quel disegno di tota-

¹ Per le implicazioni storico-politiche di questi aspetti del personaggio cfr. Martus 2011.

lità che presidia con forza l'orizzonte della cultura settecentesca richiede non la pura e semplice soppressione degli affetti, ma lo sviluppo di una strategia di controllo fondata sulla loro conoscenza, al limite sulla confidenza con le loro espressioni eccedenti. L'imperturbabilità del saggio stoico, testimoniata dalla compressione delle emozioni e dall'adozione di un impenetrabile riserbo circa lo stato reale della sua condizione psichica, richiede di essere corretta mediante un ordine integrativo, alimentato da una semantica della sensitività in grado di evocare la potenza dell'inconscio per garantire in modo tanto più lineare il suo superamento a opera della ragione. In questo senso, Schlegel appare orientato, se non alla sostituzione dell'ammirazione come cardine del meccanismo tragico (ciò che avverrà in modo veramente irrevocabile solo all'indomani della sua morte, con il lavoro che a partire dalla metà degli anni Cinquanta Lessing svolgerà sugli effetti del sentimento di compassione), senz'altro alla previsione di un nesso di interdipendenza tra ragione e affetti, tra le rappresentazioni della mente e l'ambito delle percezioni sensibili.

Lo slancio verso un più acuto intendimento di quanto nella condotta umana si sottragga al dominio dell'intelletto, oltre a soddisfare le esigenze generali di un'antropologia imperniata sul principio del *commercium mentis et corporis*², è in relazione con alcune questioni fondamentali per la scrittura di teatro, e in particolare con i codici sottesi alla configurazione del personaggio nei suoi rapporti con l'intreccio dell'azione. La celebre proposizione aristotelica, che subordina la connotazione dell'eroe al mantenimento della verosimiglianza complessiva delle vicende delle quali è protagonista, orienta in maniera pressoché incontrastata il lavoro drammaturgico almeno fino alla metà del diciottesimo secolo. Anche su questo terreno Schlegel assume una posizione intermedia fra il rigoroso rispetto dell'equivalenza mimetica tra la realtà e la sua rappresentazione finzionale raccomandato da Gottsched e la forzatura di singoli aspetti della verosimiglianza con l'obiettivo di potenziare l'effetto suggestivo della messa in scena. In un saggio del 1740 composto per difendere lo spirito di alcuni principi gottschediani contro le interpretazioni letterali che di tali principi erano state fornite da un allievo (Gottlob Benjamin Straube), Schlegel teorizza che l'uso del verso anche in generi di composizione drammatica tradizionalmente più vicini alla libertà del parlato, lungi dal sabotare l'effetto di verità della rappresentazione, finisce per coinvolgere ancora più incisivamente il pubblico nella vicenda. È vero, così Schlegel, che la ridotta naturalezza del discorso in versi spezza il circuito dell'illusione inducendo il pubblico a rilevare il carattere artificioso della costruzione scenica. Questo di

² Cfr. Dürbeck 1998 e Kosenina 2016².

più di consapevolezza, tuttavia, avrebbe l'effetto di portare lo spettatore ad apprezzare l'efficacia estetica del lavoro formativo compiuto dal poeta. Schlegel, come si vede, inclina qui – in una fase ancora relativamente precoce della sua riflessione sul teatro – a destrutturare le aspettative di coerenza proiettate sulla tenuta dell'azione (intesa anche nei suoi costituenti strutturali), deviando l'attenzione del pubblico sul riconoscimento della plausibilità psicologica dei personaggi e del sistema di relazioni interpersonali nel quale sono inseriti. In una prospettiva del genere, l'equivalenza, nel personaggio, fra il registro linguistico e la collocazione sociale, che secondo le prescrizioni della *Ständeklausel* avrebbe escluso il verso dal novero delle forme praticabili nella commedia, è assai meno rilevante rispetto alla corrispondenza tra la personalità e il modo in cui questa si articola attraverso il linguaggio. Infatti, «alle Worte in der Komödie können die größte Wahrscheinlichkeit haben, indem dieselbe nicht in ihrem Verhältnisse unter einander selbst, sondern in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken, und in der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrücken sollen, zu suchen ist»³.

Il punto veramente decisivo è che, nella sovrapposizione di modelli teorici eterogenei e oscillanti fra la *décence* tipica del classicismo francese e l'antropologia degli affetti propria della *Popularphilosophie* settecentesca, Schlegel guarda al diletto come al motore fondamentale di ogni possibile effetto tragico. Il giovane intellettuale, che dopo gli studi universitari si trasferisce a Copenhagen al servizio del rappresentante diplomatico sassone e qui si distingue per una spiccata attitudine alla mediazione tra culture, è anche e soprattutto un operatore del teatro, un fautore lucido e appassionato di quel processo di fondazione di un Teatro nazionale nella capitale danese che, sotto gli auspici del re Federico V, vede impegnata, tra l'altro, anche una parte della fiorente comunità di autori tedeschi là residenti⁴. I *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* costituiscono il principale contributo critico di Schlegel all'impresa. Qui il compito di un teatro all'altezza della sua funzione civile è indicato nella promozione della morale pubblica e al tempo stesso del divertimento degli spettatori. Il requisito della verosimiglianza è presentato come una condizione necessaria al soddisfacimento di questa istanza edonistica: la credibilità della riproduzione mimetica appaga nel pubblico il bisogno di una ricostruzione organica e molteplice della realtà comune, collocando lo spettatore al centro

³ «Nella commedia tutte le parole possono avere il massimo grado di verosimiglianza, visto che questa è da ricercare non nelle relazioni che si stabiliscono fra le parole stesse, bensì nella loro conformità rispetto ai pensieri e nella verosimiglianza degli oggetti che esse devono esprimere» (Schlegel 1999a, p. 12). Qui, come ovunque in questo saggio, le traduzioni sono a opera dell'autore.

⁴ Sull'attività di Schlegel a Copenhagen cfr. Detering 1994 e Kühne 1997.

di una rete complessa di relazioni pragmatiche che lo sollecitano a esplicitare il complesso delle sue migliori disposizioni.

Questa condizione di pieno e indiviso possesso delle proprie facoltà, nella quale Schlegel identifica l'obiettivo prioritario della rappresentazione drammatica, poggia chiaramente sull'interazione di intelletto ed emozioni. Se il diletto è generato dall'amplificazione della sensibilità che si produce nella psiche degli individui a contatto con lo spettacolo delle passioni che agitano l'animo del personaggio, questa condizione di turbamento deve in ogni caso essere riassorbita dalla ragione, perché ne derivi una limpida risoluzione all'esercizio della virtù. Schlegel esclude con decisione che la finalità morale del teatro prenda corpo nei termini di una pedagogia esplicita, orientata alla prescrizione di condotte normative. Si tratta semmai di alimentare negli uomini il desiderio sensibile del bene, ponendo le basi cognitive per una comprensione matura e differenziata della sostanza degli affetti. Il programma di un teatro moderno deve guardare con pragmatismo alla situazione reale della società presente, astenendosi dal vagheggiare la visione astratta di un'umanità ideale, immune da ambivalenze e contraddizioni:

In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften⁵.

In un saggio redatto come introduzione alla raccolta dei *Theatralische Werke* pubblicati nel 1747, Schlegel rileva come questa finalità propria del dramma

⁵ «In effetti il teatro non ha bisogno di manifestare altra intenzione che il nobile fine di dilettere in modo razionale l'intelletto umano. Nell'impartire un insegnamento, non agisce come un pedante, il quale annuncia preliminarmente che intende proclamare qualcosa di sensato, ma come un uomo che educi con la sua sola presenza e che si astenga dal far trapelare che tale sia la sua finalità. È sufficiente che il poeta sappia che con la sua opera ha la possibilità di prestare un servizio morale. Una possibilità che al poeta drammatico compete in particolare mediante una rappresentazione precisa e raffinata di stati d'animo e passioni. La conoscenza dell'uomo costituisce una parte assai importante della morale. Tale conoscenza coincide in massima parte con la conoscenza dei caratteri e delle passioni» (Schlegel 1887b, p. 203).

si attui di preferenza attraverso l'impiego di retoriche conformi alla natura del personaggio. Questo importante trattato riappare nell'edizione postuma curata dal fratello Johann Heinrich, sotto l'intitolazione *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*. Anche qui Schlegel svuota dall'interno le convenzioni che abbinavano al prestigio della materia uno stile intenzionalmente lontano dal registro comune e vincola il linguaggio della tragedia alla necessità di conferire piena naturalezza al contegno dell'eroe. L'unità psicologica del protagonista, argomenta Schlegel, trapela con la massima evidenza possibile dal modo in cui costui organizza discorsivamente la propria condotta, mostrando tangibilmente ai propri vicini la fermezza con la quale, lungi dal negare la potenza delle passioni, ne viene a capo organizzandole in un assetto stabile. «Ein wohlerzogenes Gemüth», così Schlegel, «läßt sich nirgends edler finden, als in den Leidenschaften, so wie eine pöbelhafte Seele sich nirgend niederträchtiger sehen läßt»⁶. Non si tratta, insomma, di trasmettere al pubblico senza mediazioni il sistema degli affetti che incombono sulla psiche dell'eroe, e nemmeno – al contrario – di immunizzare lo spettatore dalla forza devastante delle passioni suggerendogli un modello comportamentale basato sulla soppressione delle emozioni e sull'irrigidimento del personaggio nella maschera di un intangibile decoro. La didattica degli affetti che Schlegel pone a fondamento delle proprie teorie drammatiche mira semmai a suggerire che la superiore dignità dell'eroe sta nella franchezza con la quale egli non si sottrae al contagio delle pulsioni sensibili, arrivando a ricomprenderle in un disegno definito.

2. La priorità del temperamento del personaggio rispetto all'andamento codificato dell'intreccio trova nella rappresentazione discorsiva delle emozioni uno strumento fondamentale⁷. Schlegel arriva a emanciparsi drasticamente dal presupposto, tipico della visione gottschediana, secondo cui la caratterizzazione morale dell'eroe richiede necessariamente la sua rovina. La capacità di reggere con vigore all'urto del destino si manifesta non tanto in una sequenza di azioni, quanto nell'ordine di senso che il personaggio costruisce tramite la rappresentazione discorsiva del proprio stato. Le due tragedie più note di Schlegel, *Herrmann* (1741) e *Canut*, portano impressa da questo punto di vista una marcata connotazione antitragica, poiché mettono in scena non il crollo del protagonista, bensì il ponderato dispiegarsi delle inclinazioni che sono alla

⁶ «Un animo bene educato non si lascia intravedere nella sua nobiltà meglio che nelle passioni, al modo in cui un'anima rozza proprio nelle passioni si rivela in tutta la sua bassezza» (Schlegel 1999b, p. 96).

⁷ Cfr. Schulz 1980, pp. 13 ss.

base della sua eccellenza. In un testo sulle caratteristiche generali della forma tragica destinato a esercitare una notevole influenza nel dibattito settecentesco sul rinnovamento del dramma, l'*Abhandlung vom Trauerspiele* (1756), Friedrich Nicolai criticherà la linearità priva di increspature del profilo morale di Canut, sostenendo che l'inflessibile magnanimità del sovrano renda insensata – e comunque priva di qualunque interesse – una conclusione tragica della storia⁸. Nicolai non vedeva come per Schlegel la legittimità del personaggio drammatico fosse oramai indipendente dal contenuto delle sue azioni⁹.

La medesima mancanza di tensione era stata imputata a *Herrmann* da Gottsched, nella premessa al quinto volume della *Deutsche Schaubühne* (1744). Qui, peraltro, il rilievo si appuntava sulla conduzione stilistica dell'opera, che a Gottsched appariva viziata dalla necessità di attenersi ai registri codificati della tragedia, sia pure in assenza di una conclusione negativa. Se il dramma non è costruito, come avrebbero richiesto le norme aristoteliche, su una successione lineare di accadimenti che conducano l'eroe a un disastro irrimediabile, se cioè il protagonista, lungi dall'infrangere la propria volontà contro la resistenza del destino, arriva ad affermare se stesso imponendo la propria determinazione contro tutte le circostanze avverse, allora – così Gottsched – il mantenimento delle convenzioni linguistiche proprie del genere tragico non sta in alcuna relazione di coerenza con la logica profonda dell'opera e la retorica del dramma assume una funzione meramente decorativa. Rispondendo alle obiezioni di Gottsched, ancora in *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, Schlegel si opporrà con una certa spregiudicatezza all'idea che il linguaggio degli affetti debba limitarsi a rendere tangibile lo stato d'animo del personaggio, e sosterrà, al contrario, che il modo in cui il personaggio stesso struttura tramite il linguaggio i nodi fondamentali della propria storia esercita di per sé una piena capacità di senso, contribuendo autonomamente a connotare il carattere dell'eroe. Questo interesse per la coesione psicologica delle figure drammatiche spiega, tra l'altro, la prontezza con la quale Schlegel si spinge a intendere il valore dei drammi di Shakespeare, assumendoli, insieme ai tragici greci, come un esempio virtuoso di fedeltà nei confronti della natura, da opporre all'artificioso sentimentalismo del classicismo francese. Constatando come il teatro inglese, in generale, contenga «mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung»¹⁰, Schlegel osserva come in Shakespeare l'incisività dei caratteri sia strettamente collegata alle forme della

⁸ Sulla critica di Nicolai si veda Ranke 2009, pp. 268 ss.

⁹ Cfr. Borchmeyer 1983 e Braungart 2005.

¹⁰ «Più imitazioni di persone che imitazioni di una certa azione» (Schlegel 1887a, p. 78).

loro presentazione linguistica. Una strategia tipicamente antiaristotelica come l'introduzione del personaggio da parte di altre figure, che ne chiariscano le inclinazioni essenziali prima della sua comparsa sulla scena, appare a Schlegel particolarmente produttiva, proprio perché permette di consolidare il profilo dell'eroe rivelandone in modo mediato, ancora al di qua dell'irrevocabilità che il compimento dell'azione conferisce al suo destino, la pluralità dei moventi, l'ambivalenza delle disposizioni, la molteplicità delle opzioni di condotta.

Le riserve espresse da Gottsched miravano tra l'altro a giustificare la scelta di accogliere, in una sede di grande risalto come la *Deutsche Schaubühne*¹¹, un lavoro apparentemente minore dello stesso Schlegel, e cioè la tragedia su Didone composta in gran parte negli ultimi anni del ciclo di studi svolto presso il celebre collegio di Schulpforta. Al timbro sapienziale di *Herrmann*, che conferirebbe ai dialoghi tra i personaggi un tono forzato e artificioso, si sostituirebbe, in *Dido*, la credibile evocazione di uno stato d'animo esacerbato dal tradimento e dall'abbandono. Nel mettere in scena la vicenda della regina di Cartagine, Schlegel avrebbe dato forma, secondo Gottsched, a «mehr zärtliche und starke Leidenschaften»¹² che in *Herrmann*, attenendosi a una dizione naturale e immune da costruzioni enfatiche e declamatorie. Sia pure argomentando secondo la tradizionale dottrina dell'appropriatezza, che vede nel registro linguistico un rivestimento formale destinato ad aderire senza increspature al carattere del personaggio, assecondando il suo posizionamento nell'intreccio tragico, Gottsched aveva individuato a colpo sicuro nell'energia del linguaggio un elemento costitutivo del dramma su Didone. Il codice degli affetti non accompagna soltanto il progressivo declinare della condizione emotiva della protagonista, marcandone i momenti di più acuta sofferenza e l'inesorabile rivelazione del disamoramento di Enea, ma si pone esso stesso come principio di costruzione del senso. Didone, voglio dire, non si limita a registrare le parole di Enea nel loro contenuto dichiarato, ma le assume come un indicatore fedele delle intenzioni riposte dell'uomo, indagandone i margini inespressi e traendo dalla dimensione del non detto elementi di verità ancora più cogenti.

I due personaggi principali sono soggetti entrambi al conflitto acceso in loro dalla tensione fra due esigenze contrastanti e difficilmente conciliabili: se in Enea l'inclinazione nei confronti della donna, e insieme la gratitudine per il sostegno che da lei ha ricevuto per sé e per il proprio popolo, è ridimensionata e poi del tutto neutralizzata dall'obbedienza a un destino sovrapersonale, in Didone lo smarrimento generato dalla partenza dei Troiani richiede di essere

¹¹ Cfr. Steinmetz 1987, pp. 42 ss.

¹² «Passioni più tenere e forti» (Gottsched 1744, p. 15).

temperato dalla cura degli interessi dello Stato¹³, i quali sono minacciati dall'invasione delle truppe di Iarba. In Didone, tuttavia, l'incertezza e il malessere provocati dall'indecidibile ambiguità della sua condizione sono inaspriti dalla capacità di sondare senza infingimenti la psiche di Enea, ricostruendo il significato implicito tanto del suo linguaggio, quanto della sua prossemica. Nel primo atto, Bitia presenta a Enea, già determinato a ripartire, l'invito della regina a una partita di caccia organizzata in suo onore. Enea, che aveva appena esposto dettagliatamente ad Acate i motivi alla base della sua decisione di imbarcarsi per l'Italia, risponde con una lunga esposizione degli obblighi di gratitudine che nutre nei confronti di Didone¹⁴ e alla fine accetta, sebbene soltanto, come chiarisce subito dopo ancora ad Acate, per guadagnare tempo in vista del momento migliore per informare la donna dei propri propositi. Dal resoconto di Bitia, Didone ricava la certezza dell'imminenza dell'abbandono, perché intuisce come il linguaggio ipercodificato della cortesia adoperato da Enea esprima la premura e il riguardo dell'ospite, non il trasporto dell'innamorato:

Was hat er, wenn ihr nicht Betrug im Herzen traget,
 Erst diesen Augenblick zum Bitias gesaget?
 Was rühmt er meine Huld? So rühmet kein Gemahl!
 Was spricht er nun als Gast, wo er als Herr befahl?
 Was wird so manches Wort von Schuld und Dank verloren?
 Sein Herz ist ja der Dank, den er mir zugeschworen¹⁵.

L'indeterminatezza e la convenzionalità delle parole di Enea, ben prima che il loro contenuto, persuadono Didone dell'irreversibilità del mutamento intervenuto. La vaghezza di un linguaggio immune da connotazioni affettive è essa stessa un segnale bisognoso di decodificazione. La familiarità con il codice delle passioni permette alla regina di interpretare correttamente la condotta dell'uomo, registrando nella forzata neutralità del suo linguaggio la prova di una riservatezza che trova poi conferma in altre espressioni segniche, a cominciare dai gesti del corpo:

¹³ Cfr. Buhr 1998, pp. 114 ss. e Struck 2001.

¹⁴ «Schon lange wär es Zeit, daß ich bedenken sollte, / Wie ich für ihre Gunst ihr würdig danken wollte. / Doch mehrt sie täglich noch die Zeichen ihrer Huld, / Und da ich zahlen soll, so häuft sich meine Schuld» («Ormai è tempo che io pensi / Al modo di compensare degnamente il suo favore. / Ma ogni giorno porta nuovi segni della sua benevolenza, / E accresce il debito che devo pagare». Schlegel 1771, p. 80).

¹⁵ «Se nel vostro cuore non nutrite l'inganno, / Cosa ha appena detto a Bitia? / Perché loda la mia benevolenza? Non è lode degna di uno sposo! / Perché parla da ospite, quando comandava da sovrano? / Perché parla di debiti e gratitudine? / È il suo cuore la gratitudine che mi ha promesso» (ivi, p. 84).

Aeneas kommt. Sieh an, ob nicht sein Angesicht
Und sein verstellter Blick von seiner Falschheit spricht!¹⁶

Fra i protagonisti della tragedia corre una profonda linea di frattura, che attinge sì alla distanza tra i loro proponimenti, ma si rende concretamente riconoscibile nelle differenti strategie che i due adottano nel controllo e nella manifestazione degli affetti. Enea si attiene in ogni caso a una misura di compressione e dissimulazione del turbamento che si presenta evidentemente come la più conforme all'esercizio delle sue prerogative di *leader*. La proiezione sulla divinità della decisione di ripartire da Cartagine lo esonera dalla responsabilità morale dell'abbandono e al tempo stesso raffredda le sue emozioni, conferendogli una indisturbata capacità di autocontrollo. La commozione generata in lui dallo stato di costernazione in cui Didone precipita quando ha la certezza della prossimità del distacco è più l'oggetto di una rappresentazione ben calibrata che un impulso vivamente sentito. A contatto con l'incurabile avvilimento della donna, Enea pare più indossare intenzionalmente la maschera del corrucio che sottoporre se stesso al duro lavoro del contenimento degli affetti. Considerando come proprio lui aveva portato l'inquietudine nel cuore di Didone, si dilunga in questa opaca descrizione dei propri sentimenti:

So zürnest du mit Recht. – Dies mehret meine Quaal,
Und daß ich es gethan, gereut mich tausendmal.
Zwar wollt ich es noch itzt, wärs nach der Götter Willen;
Doch muß ich untreu seyn, um ihren Zorn zu stillen.
Ach! Pein genug für mich, daß ich es werden muß!
Denn, glaube mir, mein Herz murt wider meinen Schluß.
Ich fühle noch in mir die Funken jener Flammen,
Die das Geschick verbeut, die Götter selbst verdammen.
Der Untreu Name schreckt das ungewohnte Herz;
Und wahrlich, flieh ich dich, so flieh ich dich mit Schmerz!¹⁷

L'impassibilità stoica è facilmente decostruita dalla regina come l'effetto di un travestimento destinato a celare il perseguimento di un interesse personale.

¹⁶ «Arriva Enea. Guarda come il suo viso / E il suo sguardo alterato rivelano la sua falsità» (ivi, p. 93).

¹⁷ «È giusta la tua ira. – Questo accresce il mio tormento, / E mi duole mille volte averlo fatto. / Certo lo farei anche adesso, se fosse conforme al volere degli dei; / E invece devo essere infedele, per placare la loro collera. / Ahimè, che gran tormento doverlo diventare! / Il mio cuore, credimi, protesta contro la mia decisione. / Sento ancora in me gli sprazzi di quelle fiamme / Che il fato condanna, gli stessi dei deplorano. / Il cuore non avvezzo inorridisce alla fama di infedeltà; / E se vado via, sappi, lo faccio con dolore!» (ivi, p. 95).

Schlegel appare qui incline a mostrare il dispositivo dell'ammirazione nelle sue contraddizioni e nei suoi veri e propri limiti di natura morale. È vero, infatti, che la soggezione alla potenza delle proprie passioni indebolirà in Didone le capacità di governo, metterà a rischio l'esistenza stessa di Cartagine e infine la condurrà al suicidio¹⁸, inducendola a smarrirsi tra oscure visioni e deliri allucinanti nei quali lo spettro di Sicheo le parrà attirarla irresistibilmente verso il regno dei morti¹⁹; ed è vero che proprio la freddezza dell'animo permetterà a Enea di salvaguardare i bisogni della sua gente e al tempo stesso di saldare il debito di gratitudine nei confronti dei Cartaginesi, contribuendo in modo decisivo alla sconfitta delle truppe di Iarba. Se tuttavia, in accordo con i presupposti generali della teoria tragica di Schlegel, il dramma deve mirare a costruire un'immagine integra e globale dell'umano, alimentata dalla conoscenza dell'oscuro, non c'è dubbio che il personaggio di Didone, per la padronanza con cui domina un franco linguaggio delle passioni, soddisfi elettivamente tale finalità.

Le parole finali di Anna, dinnanzi alla sorella morente, devono chiaramente stigmatizzare la condizione di disordine emotivo in cui Didone è caduta con il procedere dell'intreccio, rinunciando a disciplinare la violenza degli impulsi e a neutralizzare l'urgenza del desiderio. «Das große Herz ist kalt, das nie mit Furcht gerungen; / Durch seine Neigungen ist es allein bezwungen»²⁰ – la rovina della protagonista, che si consuma proprio nel momento in cui la città è messa al sicuro per merito dei Troiani, ha il compito di ripristinare il sistema di valori a fondamento della tragedia classicistica, richiamando il pubblico al dovere della fermezza e del contenimento degli affetti²¹. La potenza delle passioni non manca di rivolgersi contro il soggetto se non è tenuta a freno da un principio di ordine. D'altra parte, l'opera è così marcatamente incentrata sullo stato d'animo di Didone da relegare a una funzione del tutto secondaria il contenuto della vicenda, che in fondo può essere ridotto a una traccia esile e lineare, avviato com'è sin dalle prime battute verso l'esito inevitabile della partenza di Enea da Cartagine. La focalizzazione del dramma sulla logica delle emozioni

¹⁸ Cfr. Pailer 2011.

¹⁹ «Prinz, Liebster, Held, Gemahl, laß dich mein Bitten lenken! / Sprich: Warum öffnet sich der Hölle tiefer Schooß? / [...] / Sprich, Liebster, und befehl! – Er schweigt, er fliehet mich! / Sein Schatten eilt davon. – Wohl, ich verstehe dich. / Dein Schweigen sagt genug, – was darf ich weiter fragen? / Das andre wirst du mir schon bey den Todten sagen» («Principe, caro, eroe, sposo, fa' che io ti preghi! / Dimmi: perché l'inferno spalanca le sue viscere profonde? / [...] / Parla, caro, e comanda! – Tace, fuggi via da me! / La sua ombra si allontana. – Certo, ti capisco. / Il tuo silenzio dice abbastanza, – perché domandare oltre? / Mi dirai il resto tra i defunti») (Schlegel 1771, p. 122).

²⁰ «Freddo è il grande cuore che niente intimoriva; / Solo le sue inclinazioni poterono piegarlo» (ivi, p. 136).

²¹ Cfr. Hollmer 1994, pp. 219 ss.

lascia intravedere la fisiologica ambiguità degli affetti, nei quali il potenziale distruttivo sta in un nesso indistricabile con l'amplificazione dell'umano.

Bibliografia

- BORCHMEYER D. 1983, *Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels "Canut" und die Krise des heroischen Trauerspiels*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» XXVII, pp. 154-171.
- BRAUNGART W. 2005, *Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), «Zeitschrift für Germanistik» XV, pp. 277-295.
- BUHR H. 1998, *"Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?" Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg.
- DETERING H. 1994, *Die Nation der Poesie. Johann Elias Schlegel und die Seinen*, «Skandinavistik» XXIV, pp. 85-102.
- DÜRBECK G. 1998, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen.
- GOTTSCHED J. CH. 1744, *Vorrede*, in Id., *Die deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten*, vol. V, Leipzig, pp. 3-20.
- HOLLMER H. 1994, *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds "Deutscher Schaubühne"*, Tübingen.
- KOSENINA A. 2016², *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin-Boston.
- KÜHNE L. 1997, *Johann Elias Schlegels Bedeutung für Dänemark, insbesondere für das dänische Theater 1747-1749*, «Text & Kontext» XX, pp. 255-290.
- MARTUS S. 2011, *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels "Canut"*, in TH. BURKARD, M. HUNDT, S. MARTUS, C.-M. ORT (Hrsgg.), *Politik Ethik Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*, Berlin, pp. 15-42.
- PAILER G. 2011, *Selbstentleibung der Königin. Szenariari von Geschlecht und Herrschaft im Drama der Frühaufklärung*, in G. PAILER, F. SCHÖSSLER (Hrsgg.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance and Gender*, Amsterdam-New York, pp. 43-60.
- RANKE W. 2009, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg.
- SCHLEGEL J. E. 1771, *Dido. Ein Trauerspiel*, in Id., *Werke*, a cura di J. H. SCHLEGEL, vol. I, Kopenhagen-Leipzig, pp. 69-136.
- SCHLEGEL J. E. 1887a, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, in Id., *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn, pp. 71-95.
- SCHLEGEL J. E. 1887b, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in Id., *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn, pp. 193-226.

- SCHLEGEL J. E. 1999a, *Schreiben über die Komödie in Versen*, in Id., *Theoretische Texte*, a cura di R. BAASNER, Hannover, pp. 5-26.
- SCHLEGEL J. E. 1999b, J. E. Schlegel, *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, in Id., *Theoretische Texte*, a cura di R. BAASNER, Hannover, pp. 94-119.
- SCHULZ G.-M. 1980, *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*, Tübingen.
- STEINMETZ H. 1987, *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick*, Stuttgart.
- STRUCK W. 2001, *Dido, ein Trauerspiel, von Job. Elias Schlegeln*, in H. HOLLMER, A. MEIER (Hrsgg.), *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, pp. 270-271.