

Estetica del comico e funzioni della commedia nell'opera di Johann Elias Schlegel

Maurizio Pirro

Università di Bari

Nel 1747, in occasione delle cerimonie per l'incoronazione del re Federico V, Johann Elias Schlegel compone un atto unico, *Die Langeweile*, incentrato sulle azioni di personaggi allegorici, ciascuno dei quali investito di uno spiccato carattere metateatrale. Il giovane intellettuale si era trasferito quattro anni prima a Copenhagen al seguito del rappresentante diplomatico sassone e vi aveva subito impiantato la sua fiorente attività di drammaturgo, oltre a fondare e gestire in completa autonomia una rivista – programmaticamente intitolata *Der Fremde* – destinata a esercitare una certa importanza nelle relazioni fra cultura tedesca e danese e premiata dal gradimento di molti contemporanei¹. *Die Langeweile* è un testo augurale per l'istituzione di un Teatro nazionale, che stava prendendo forma sotto gli auspici dello stesso Federico V. All'impresa Schlegel dedica, come è noto, l'importante scritto teorico *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, curandosi inoltre di mettere in circolazione una versione danese della stessa *Langeweile*, che peraltro Johann Heinrich Schlegel, fratello dello scrittore e curatore dell'edizione postuma delle sue opere complete, condannerà come mal riuscita e zeppa di interventi arbitrari (Schlegel, *Werke* II: 523-525). Come ha rilevato J. W. Eaton, l'impegno profuso come teorico e come scrittore per la scena da Schlegel, il quale morirà appena trentenne nel 1749, non porterà, nemmeno sul lungo periodo, a una significativa stabilizzazione delle attività di questa nuova istituzione (45 ss.). L'atto unico presenta nondimeno, dietro il velo dell'omaggio rituale

al nuovo regnante², alcuni elementi utili a inquadrare nelle linee generali la concezione di commedia in Schlegel.

Conformemente all'idea portante dell'estetica schlegeliana, saldamente incardinata nel fondamento mimetico tipico delle posizioni di Gottsched e solo molto cautamente orientata alla ricezione di qualche istanza sensistica (alla quale in ogni caso Schlegel è di per sé tutt'altro che indifferente, vista la sua familiarità tanto con l'ambiente zurighese, quanto con la letteratura inglese), la rappresentazione allegorica della commedia, che nella breve composizione svolge il ruolo di protagonista, si presenta al pubblico con l'aspetto di una ragazza munita di uno specchio, in modo da attirare tangibilmente l'attenzione sull'irrinunciabile requisito della verosimiglianza. Il rimando a una ramificata tradizione figurativa, risalente al motivo dello *speculum humanae vitae* e alla sua popolarità nella commedia rinascimentale³, è conforme alla funzione che Schlegel attribuisce al genere letterario: la stigmatizzazione di condotte incompatibili con il libero dispiegamento delle migliori facoltà umane e con l'ordinato funzionamento della comunità. Nel gioco divertente e leggero di relazioni ora capricciose, ora sapide e ironiche che si stabiliscono fra le attitudini evocate sulla scena (insieme alla Commedia, la Gioia, lo Scherzo, la Noia, l'Intelletto, la Misanthropia e l'Ottusità), la commedia occupa evidentemente una posizione di ben ponderata medietà. Nell'invitarla a esercitare le sue prerogative, la Gioia la esorta a pervadere l'animo di tutti "mit Lachen voll Vernunft und sanftem Wohlgefallen" (Schlegel, *Werke* II: 527), mentre la sua natura fanciullesca si esplica nel piacere insistito del motteggio, ma anche nel possesso di una ingenua freschezza non corrotta dagli artifici della *décence*: "Du siehst, sie ist ein Kind, das stets nach allem fragt" (ivi 530) – così la giustifica lo Scherzo di fronte alle corrucciate proteste della Noia, irritata dal gusto della variazione metamorfica che anima la sua insopprimibile levità.

Se Schlegel, aderendo a un modello oltremodo codificato, riserva alla commedia una funzione sostanzialmente ostensiva, chiamandola a disvelare l'incongruità di alcune cattive inclinazioni del genere umano, questo schema trova d'altra parte un incisivo elemento di variazione nell'idea che il comico, proprio perché si concentra sugli aspetti non visibili dei comportamenti e dei rapporti sociali, sia alimentato da una superiore capacità cognitiva, la cui potenza si esplica nelle forme della trasformazione e dell'inversione carnevalesca. L'unione di scherzo e commedia, che è alla base del disegno allegorico della *Langeweile*, trova un'espressione privilegiata nell'attitudine, tipica del comico, ad assumere

parodisticamente la sostanza dell'oggetto della canzonatura e dello scherno. Schlegel intuisce con notevole prontezza come il mimetismo della commedia non agisca solo sul piano performativo, chiamando in causa l'abilità tecnica degli attori, ma si estenda a tutto il dispositivo del genere letterario, strutturandone la semantica, il funzionamento mediale, la produzione dell'effetto. La commedia è, con le parole dello Scherzo, "Tausendkünstlerinn" (ivi 539), perché sa dominare con agio e disinvoltura uno spettro assai ampio di registri affettivi, assicurando a ciascuno la prossemica adeguata: "Du stellst dich, wie du willst, du zürnst, du lachst, du weynest, / Bist trotzig, bist verliebt, ohn daß du es so meynest" (ibidem). Il che non implica affatto un *deficit* di verità, ma – al contrario – una più acuta capacità di leggere nel profondo la naturale ambiguità dell'esistenza, come è evidente dalla chiosa piccata della Commedia stessa: "Das macht, ich bin geschickt" (ibidem). In questo senso, il comico per Schlegel non si limita a una funzione di deterrenza, inibendo l'assunzione di condotte scorrette tramite la deformazione grottesca dei soggetti che ne sono portatori, ma dispiega un'autonoma forza di conoscenza che sta chiaramente in una relazione stretta con il significato antropologico delle strategie alla base della macchina comica: l'imitazione del vicino, l'intuizione e la previsione dei suoi comportamenti, la lettura mentale della sua capacità di reazione. L'ambito del primario, va da sé, è in ogni caso sottoposto da Schlegel al controllo totale della ragione, che sul finire dell'atto unico riassume le finalità della commedia, valorizzandone con decisione la dignità morale, ma anche rivendicando la propria primazia sulle potenziali deviazioni del genere letterario: "Ihr Feinde der erlaubten Freuden, / Erspart euch die verlorne Müh! / Was stört ihr diese Kunst? Wißt, ich beschütze sie! / Meynt ihr, daß ich der Welt den Zeitvertreib nicht gönne, / Und faule Schläfrigkeit für Tugend halten könne? / Ein Geist, der zu der Lust sich unempfindlich weist, / Ist auch zu seiner Pflicht gewiß ein träger Geist" (ivi 542).

Sviluppando il discorso comico in questa direzione, Schlegel finisce di fatto per spingersi oltre le posizioni di Gottsched, per il quale, come ha notato Wolfgang Paulsen, la finalità della commedia sta nella mera censura del vizio, inteso nei termini di una "behavioristische Abweichung von der gesellschaftlichen Norm" (26). Il carattere eminentemente razionalistico della concezione di commedia in Schlegel, peraltro, è ancora molto al di qua del rilancio del genere comico in termini sensistici che pochi anni dopo Lessing effettuerà nel lavoro di traduzione e commento condotto sul trattato di Gellert *Pro comoedia commovente*, del 1751. Se Gellert, come

è noto, aveva sì argomentato a favore di un innalzamento di grado della commedia, sostenendo l'opportunità di emanciparla dalle forme correnti del teatro popolare, ma era rimasto del tutto indifferente nei confronti del suo potenziale psicologico, limitandosi ad auspicare un allargamento dei personaggi di pertinenza del genere letterario ad altre tipologie e ad altre classi sociali rispetto a quelle convenzionalmente codificate, Lessing riconoscerà invece il valore precipuo della commedia nella sua congenialità rispetto alla natura ambivalente e molteplice del comportamento umano e indicherà il suo pregio fondamentale nella forza con cui essa è in grado di sollecitare nel pubblico sentimenti morali indipendentemente dal loro contenimento attraverso l'applicazione di un controllo razionale⁴. Gellert mira in fondo ad estendere l'ambito di applicazione della morale sottesa all'intreccio comico, senza metterne in discussione i fondamenti generali. Si tratta, nel fortunato discorso pronunciato come lezione inaugurale all'università di Lipsia, di moralizzare gli affetti generati dalla commedia, non di ripensare il concetto di virtù che nella commedia stessa trova rappresentazione⁵. Per Lessing, diversamente, l'innalzamento del *Lustspiel* "um einige Staffeln" (Lessing 1979 VI: 6), così come prospettato da Gellert, deve corrispondere a una ristrutturazione radicale delle sue premesse antropologiche. La riforma del genere, così Lessing nel saggio che accompagna la traduzione di *Pro comoedia commovente* (pubblicata nel 1751 sulla *Theatralische Bibliothek*), deve incoraggiare nello spettatore la formazione di un giudizio mobile e differenziato circa la complessità dell'agire umano, nel quale gli affetti fungano non da puro e semplice moltiplicatore dell'interesse nutrito dal pubblico per il destino dei personaggi, ma da risorsa cognitiva intesa a potenziare a tutti i possibili livelli l'attitudine del pubblico stesso alla comprensione di dinamiche irriducibili a un paradigma unilaterale: "[...] nur dieses allein [sind] wahre Komödien, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen" (ivi 51).

Lungi dall'ipotizzare una struttura degli affetti propria ed esclusiva del comico, Schlegel appare tuttavia senz'altro proteso verso il riconoscimento del comico stesso come una sorta di ragione parallela, dotata della capacità di temperare le cadute dogmatiche e gli accessi di astrazione dell'intelletto. Questa intuizione si lega a un punto essenziale dell'estetica schlegeliana, all'idea, cioè, che l'efficacia dell'oggetto d'arte non si misuri esclusivamente sulla fedeltà mimetica che presiede alla rappresentazione

finzionale del mondo, bensì anche sulla capacità dell'artista di variare e integrare, in un certo senso di correggere e stabilizzare il volto della realtà. Pur senza infrangere in alcun punto la priorità della categoria gottschediana di imitazione⁶, che gli Svizzeri già da un paio di decenni andavano destrutturando radicalmente mediante un'interpretazione estensiva del concetto di verosimiglianza, Schlegel introduce alcuni rudimentali elementi di estetica dell'effetto che implicitamente emancipano la pratica mimetica da una finalità solamente riproduttiva. Schlegel è in questo senso un pensatore ricco di contraddizioni e di potenzialità solo imperfettamente risolte, perché i suoi lavori saggistici, di numero assai notevole rispetto alla brevità della sua vita, sono sì caratterizzati da una fedeltà pressoché letterale al dettato della scuola gottschediana frequentata negli anni della formazione all'Università di Lipsia, ma sono al tempo stesso percorsi da spinte eccentriche rispetto all'ortodossia del gruppo che, se mirano in primo luogo a mitigare la miopia di alcune posizioni regressive (come nella polemica con Gottlob Benjamin Straube sull'uso del verso nella commedia, che ispira la composizione dello *Schreiben über die Komödie in Versen*, 1740), hanno d'altra parte anche l'effetto di aprire la speculazione del giovane autore verso una profondità prospettica apparentemente incompatibile con le sue premesse teoriche.

Eminentemente gottschediano è, per esempio, il vincolo che Schlegel istituisce tra la promozione del *Vergnügen* come obiettivo specifico dell'opera d'arte e la disponibilità del fruitore a esercitarsi nel riconoscimento della corrispondenza mimetica fra l'opera stessa e il suo modello reale. Alla base di una riuscita imitazione, così Schlegel nella prima parte del trattato *Von der Nachahmung* (1742), stanno l'organizzazione delle parti in un rapporto ben ordinato e la loro proporzione rispetto all'originale. La cura di una efficace *dispositio* fa premio sulla capacità di invenzione, poiché l'imitazione consiste innanzi tutto nella resa formale di un rapporto di omogeneità e somiglianza tra un modello e la sua riproduzione. Questo principio, tra l'altro, sta per Schlegel alla base del valore cognitivo della poesia, la quale corroborerebbe la speculazione filosofica abituando i suoi cultori "sich deutliche Begriffe von den Dingen zu bilden, und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was sie vor andern kennbar machet" (*Theoretische Texte* 46). La dimensione edonistica sottesa all'incontro con l'opera d'arte è radicata nell'apprezzamento dell'equilibrio con cui l'autore ha operato per rendere il più possibile trasparente e leggibile la relazione di equivalenza tra l'oggetto reale e il suo corrispondente finzionale. Il piacere,

in modo del tutto parallelo rispetto ad alcuni pronunciamenti di Gottsched sulle fonti del diletto estetico, è promosso dalla capacità del lettore di stabilire un parallelismo fisionomico fra due termini di riferimento: “Wenn ich die Ordnung bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen; wenn ich also die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Vorbilde bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen. Dieses ist dasjenige Vergnügen, welches aus dem Wesen der Nachahmung entsteht” (ivi 50-51).

L'apparente unilateralità di una concezione mimetica imperniata sulla mera riproduzione di un oggetto reale, la quale parrebbe a sua volta dover essere misurata soltanto sulla perizia tecnica manifestata dall'esecutore, è in realtà superata – nelle argomentazioni di Schlegel – dalla previsione dei meccanismi responsabili della produzione dell'effetto. Innanzi tutto Schlegel si premura di variare le procedure addette alla costruzione dell'oggetto d'arte in rapporto ai caratteri specifici del *medium* adoperato. La raffinata comprensione del modo in cui gli elementi di ordine formale e generico, lungi dal prestare alla materia un contenitore indifferente, partecipano attivamente alla costruzione del senso, sollecita l'autore a identificare nelle procedure di ricezione e nella loro variabilità difficilmente disciplinabile una componente fondamentale del discorso estetico. Sia pure nei termini oltremodo categorizzanti dell'ancora primitiva semiotica gottschediana, Schlegel si dimostra pienamente in grado di intendere il nesso non solubile che in un'opera d'arte congiunge la materia e la forma della sua presentazione finzionale: “Wenn ein Subject zur Nachahmung geschickt seyn soll”, così ancora nell'importantissimo trattato *Von der Nachahmung*, “so muß in demselben eben die Beschaffenheit seyn, in deren Betrachtung man das Vorbild nachahmen will; und überdieß muß es fähig seyn, in seinen Theilen eben die Verhältnisse anzunehmen, die die Theile des Vorbildes gegen einander haben. Was also nicht eben diejenigen Beschaffenheiten hat, die in dem Vorbilde sind, in so weit man es nachahmen will, und was nicht eben derselben Verhältnisse in Absehen auf diese Beschaffenheiten fähig ist, das kann kein Bild des andern werden” (ivi 39-40). È il motivo, chiarisce Schlegel, per cui arti differenti, ciascuna legata di preferenza a un ambito sensoriale definito, possono rappresentare solo entro limiti assai ristretti oggetti comuni e tendono invece a specializzarsi nella riproduzione di oggetti conformi alla loro natura mediale⁷, indipendentemente dal grado di eccellenza tecnica dell'artista.

È evidente come Schlegel concepisca il dispositivo estetico in una logica consapevolmente orientata alla produzione dell'effetto. Il forte

ancoramento pragmatico della sua idea di finzione, che lo preserva dalla rigidità di alcuni segmenti della concezione gottschediana, si esprime tra l'altro nella presentazione dell'opera d'arte in termini di macchina semiotica, intesa a suscitare il diletto non di un destinatario generico e impersonale, ma di un soggetto esattamente determinato e dettagliatamente rappresentato negli aspetti che connotano la sua identità psichica, intellettuale e sociale. Schlegel ragiona sul testo letterario collocandolo in una precisa situazione di carattere comunicativo, che può funzionare in modo efficace solo a patto che l'autore si faccia carico delle aspettative degli individui a cui il testo stesso è destinato. L'influenza della retorica tradizionale come dottrina dell'appropriatezza stilistica – sottoposta, è chiaro, a quel processo di estetizzazione che è stato riconosciuto come uno degli esiti più tipici della cultura del Settecento tedesco⁸ – si incrocia qui con l'antropologia come fonte di una cognizione dell'umano necessaria a calibrare l'opera sui bisogni spirituali del pubblico. Per Schlegel l'opera non può che adattarsi alle capacità cognitive del lettore, conformando il proprio sistema di rappresentazione della realtà alle rappresentazioni già presenti nella psiche di costui. Questo principio è formulato in un passo del trattato sull'imitazione che è di particolare rilievo, perché Schlegel vi pone i fondamenti di una teoria della differenza estetica basata non sulla discrezione dell'artista, sul libero dispiegamento della facoltà di invenzione, bensì sul perseguimento di una mediazione fra autore e lettore, che deve necessariamente venire alimentata dalle competenze antropologiche del primo:

Derjenige, welcher nachahmet, muß sich nach den Vorstellungen derer richten, die das Bild vergnügen soll. Das ist, wenn sie eine andre Vorstellung von dem Vorbilde haben, als es in der That beschaffen ist; muß er nicht mehr die Sache selbst, die er nachahmet, sondern die Begriffe derer, denen zu gefallen er sein Bild verfertigt, zu seinem Vorbilde nehmen, und sein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es desto eher mit den Begriffen derselben übereinkomme. Man möchte den Einwurf machen, daß dieses ein falsches Vergnügen wäre, weil es auf keiner wahren, sondern auf einer scheinbaren Aehnlichkeit beruhet. Aber dieser Einwurf ist leicht aus folgender Betrachtung zu heben. Weil die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes in der Einbildungskraft geschieht, so ist nicht die Sache selbst, sondern der Begriff und die Vorstellung von der Sache, das Vorbild. [...] Wenn also das Bild nur mit der Vorstellung des Vorbildes in dem Verstande derer, denen zu gefallen man nachahmet, übereinstimmt; so kann es niemals ein falsches Vergnügen hervorbringen (ivi 65-66).

La potenza dell'effetto sta in una relazione diretta con la disponibilità dell'artista ad anticipare la risposta del pubblico, comprendendone preliminarmente le attese e adeguando a queste la struttura argomentativa dell'opera. Il potenziale suggestivo della finzionalità richiede, per esplicitarsi completamente, il sondaggio preventivo della psicologia del destinatario, con l'obiettivo non di forzarla violentemente, ma di calibrare sulla sua misura le strategie di costruzione del senso. Un principio del genere finisce chiaramente per svuotare dall'interno la rigida dicotomia di modello e riproduzione alla base della teoria mimetica gottschediana. L'adeguamento dell'opera alle necessità del fruitore fornisce a Schlegel un argomento decisivo per legittimare lo scostamento fra la realtà e le forme della sua rappresentazione, nonché per teorizzare quella dimensione della 'dissimiglianza' che nei suoi saggi appare inconfondibilmente adombrata in termini di differenza estetica. Nella *Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung* (1745) l'infrazione al principio della piena omologia tra *Vorbild* e *Bild* è intesa come una pratica utile a innalzare il grado di verità dell'opera, liberandola dall'obbligo di una fedeltà letterale al modello reale, la quale, nello sforzo di restituire integralmente tutto l'insieme dei dettagli assiepati sulla superficie visibile dell'oggetto, finirebbe per restare insensibile alla natura sostanziale dell'oggetto stesso. La riduzione della verosimiglianza, così Schlegel, conferisce all'esperienza dell'opera d'arte un 'di più' di diletto – "ein größeres Vergnügen" (*Theoretische Texte* 91) – non perché operando in questo modo l'artista sopprime gli aspetti eccessivamente realistici del modello e trasponga l'opera in una sfera idealizzata, celando così l'artificio a vantaggio di una naturalezza sublimata e immune da contrasti, ma perché, al contrario, la sottrazione di alcuni aspetti evidentemente collegati all'aspetto contingente e occasionale delle cose induce il lettore a riconoscere nella formatività l'espressione di una capacità tecnica, di una raffigurazione artificiale della realtà.

Anche su questo punto Schlegel sviluppa osservazioni di estrema acutezza, arrivando a intuire i presupposti di quella mutevole alternanza tra illusione e disvelamento dell'artificio, nella quale qualche decennio più tardi Lessing identificherà uno dei più importanti moltiplicatori dell'effetto nei processi di ricezione estetica. Anche quanti possiedono una rappresentazione della cosa sufficientemente limpida da non richiedere un avvicinamento della cosa stessa alla misura delle loro facoltà cognitive, così nello *Schreiben über die Komödie in Versen*, traggono un diletto assai più intenso se all'apprezzamento di un oggetto nella sua linearità

di superficie e nella coerenza delle parti che lo compongono si aggiunge anche la consapevolezza distinta del fatto che quello stesso oggetto è il risultato di una procedura intenzionale, non un puro e semplice dato di natura. Schlegel mette a confronto l'impressione suscitata nell'animo di un comune individuo da uno spettacolo naturale e dalla sua riproduzione artistica, argomentando con molta sottigliezza sia sulle differenze tra le due forme di diletto, sia – ed è il passaggio più fecondo dal punto di vista di una teoria della differenza estetica – sulle oscillazioni prodotte nella psiche dello spettatore dall'accertamento del carattere artificiale della raffigurazione:

Wenn Sie zum Exempel in einen Wald geführt würden, der durch die Kunst einem Walde, den die Natur hervorgebracht hatte, so ähnlich gesetzt worden, daß man ihn gar nicht von einem natürlichen Walde unterscheiden könnte; so würden Sie ganz und gar kein Vergnügen daraus empfinden, als das, was Sie auch aus einem natürlichen Walde schöpfen könnten, weil Sie ihn dafür ansehen würden. Wenn man Ihnen endlich sagte, daß dieser Wald durch Kunst zuwege gebracht wäre; so würden Sie sich zwar über die Geschicklichkeit dessen verwundern, der es gethan hätte: aber Sie würden bald den natürlichen Wald mit dem nachgeahmten wiederum verwechseln, und Sie würden lange nicht das Vergnügen empfinden, das Sie von einem andern Dinge hätten, wo die Kunst gleichsam hinter dieser Aehnlichkeit, die die nachgeahmte Sache mit der natürlichen hat, hervorschimert, und macht, daß Sie das Original, welches nachgeahmet ist, beständig mit dem Bilde zusammenhalten, niemals aber verwechseln können. Es ist also eine beständige Regel in allen denjenigen Dingen, welche man nachahmet, daß man sie niemals ihrem Muster so vollkommen ähnlich machen soll, daß sie sich durch nichts merkliches unterschieden (ivi 9-10).

Nella commedia in particolare – questa la tesi portante del trattato – l'uso del verso rende esplicita la finzionalità dell'azione rappresentata, sottolineando con la sua distanza dalla lingua parlata il grado di artificio proprio della messa in scena. L'attribuzione di una padronanza linguistica non realistica a personaggi di umile condizione tipicamente incardinati nelle consuetudini del comico, lungi dal turbare la sensibilità dello spettatore, è secondo Schlegel fonte di ulteriore diletto perché introduce nella rappresentazione della realtà un principio di equilibrio normalmente assente nella realtà stessa, il quale a sua volta ha l'effetto di attirare in modo gradevole l'attenzione dello spettatore sulla cifra estetica, non naturale, dell'azione teatrale, e dunque sull'eccellenza con la quale la capacità formativa dell'artista ha saputo applicarsi all'oggetto. Tramite l'uso del

verso, la commedia porrebbe in essere “einen Unterschied zwischen demjenigen, was sie abbildet, und der Abbildung [...], ohne etwas von der Nachahmung auszulassen. Sie ahmet die Handlungen der Menschen im gemeinen Leben in allen Stücken nach, und bey dieser Verstattung können Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Gebärden und Stimme völlig mit einer wahrhaften Handlung übereinstimmen, da indessen der einige harmonische Klang und das übereinstimmende Verhältniß der Sylben gegen einander, sie von einer wahrhaften Handlung unterscheidet” (ivi 11-12). La verosimiglianza complessiva dell’azione, così Schlegel, non è danneggiata dall’adozione del verso, che è solo apparentemente in una relazione di non congruità con l’identità dei personaggi, considerato che “das Sylbenmaß verhindert gar nicht, weil es nur etwas zufälliges von den Worten ist, daß nicht die Worte mit den wahrscheinlichen Gedanken derjenigen, der sie vorbringt, die genaueste Übereinstimmung haben könnten: und 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” (ivi 12). Con ragione Gerlinde Bretzigheimer ravvisa in questi passaggi dell’estetica schlegeliana un “Bemühen um eine paritätische Ausgewogenheit von Natürlichkeit und Kunstcharakter” (107).

La commedia ha dunque, nelle teorie dell’autore, uno statuto specifico e definito con cura particolare. Come scrittore di commedie, Schlegel segue una traiettoria non dissimile, per il salto da elementi di innovazione ad altri di conservazione, da quella che caratterizza la sua produzione saggistica. L’esercizio del comico rivela non di rado, tanto nell’organizzazione dell’intreccio quanto nella sua conduzione linguistica, una vena assai felice che – se si manifesta a tratti nell’ossessiva sarabanda di rinvii ed elusioni orditi da Fortunat, l’improbabile avvocato protagonista del *Geschäftiger Müßiggänger* (1741), nonché nella rete dei pedagogici inganni distesa da Hilaria nel *Triumph der guten Frauen* (1747) – trova infine il suo compimento ideale nell’azione concisa, variegata e psicologicamente ben fondata della *Stumme Schönheit* (1747). Il commediografo eccelle in particolare nella decostruzione di alcuni paradigmi illuministici, dei quali mira a mettere in rilievo le ambiguità non risolte: l’idea che il valore dell’individuo stia in una relazione diretta con la linearità della sua condotta e con la sua capacità di far fruttare il tempo; il nesso tra la virtù e l’esercizio trasparente degli affetti; lo slancio verso il superamento dell’ordine feudale

tramite l'imposizione di un nuovo modello identitario, basato sul rifiuto della dissimulazione e sulla forza della conoscenza razionale. Nelle commedie di Schlegel, anche in quelle meno riuscite e più appesantite dal difficile procedere di un'azione a tratti limacciosa e ripiegata su se stessa, l'imprevedibilità della contingenza, ma anche l'ottusità e l'insipienza del comportamento umano, finisce regolarmente per imbrigliare ogni sforzo di emancipazione dalle bassure dell'egoismo personale, assecondando così quella "Entfaltung der Ambiguität des Aufklärungsdiskurses" (143) che secondo Bernhard Greiner costituisce il principale motivo di unità nel panorama della commedia settecentesca in Germania.

Der geschäftige Müßiggänger è costruita sull'indistricabile ambiguità del personaggio principale: proprio nel giorno in cui dovrebbe discutere una causa che, se solo sostenuta decorosamente, promette di aprirgli una redditizia carriera, e in cui inoltre dovrebbe essere ricevuto da un influente membro del governo locale, che potrebbe reclutarlo come segretario strappandolo alle incertezze della libera professione, Fortunat si perde in una sequenza ininterrotta di azioni sempre più pretestuose che hanno evidentemente come unica finalità proprio la revoca di un'esistenza ordinata e il soddisfacimento di alcune inclinazioni estetiche lontane dai vincoli imposti agli individui nella sfera della prassi. Parallelamente al dissiparsi delle opportunità lavorative, trascorre irrimediabilmente anche il tempo che il protagonista potrebbe utilizzare per guadagnarsi l'affetto di Lieschen, una ragazza pure ben disposta nei suoi confronti, ma che all'ennesima manifestazione di irrisolutezza non può che troncargli ogni relazione con Fortunat, snocciolandogli impietosamente l'elenco dei fallimenti messi insieme nel giro di una mezza giornata: "Sie haben Herr Stroman nicht vor sich gelassen, eine Secretärstelle und einen Termin versäumt? Pfuy! Sie sind der hassenswürdigste Mensch auf dem ganzen Erdboden! Unterstehen Sie sich nicht, mir wieder zu sagen, daß Sie mich lieben. Ich müßte mich schämen, von dem müßigsten Menschen von der Welt geliebt zu werden" (Schlegel, *Werke* II: 181). In particolare il secondo atto è caratterizzato da continue strategie di dilazionamento; gli impegni già presi vengono sistematicamente rimandati, lo scorrere delle ore viene sottolineato dalla madre di Fortunat con angoscia crescente, mentre in casa si presentano figure incaricate dallo stesso Fortunat, che è uscito senza dare spiegazioni, di portare a termine alcuni acquisti per suo conto, i quali – è chiaro – hanno soltanto la funzione di spostare ulteriormente in avanti il compimento delle scadenze.

La continua violazione di un requisito irrinunciabile nella cultura urbana a metà del Settecento, e cioè lo sfruttamento intensivo delle opportunità che si schiudono a ciascuno nel mobile gioco della sorte e che richiedono di essere colte repentinamente, senza perdite di tempo, è in realtà rivendicata da Fortunat nei termini di un'orgogliosa difesa della propria libertà di determinare se stesso. Quando, nelle battute iniziali della commedia, il padre Sylvester lo invita a limitare il raggio dei propri interessi e a concentrarsi su un'unica attività dalla quale trarre il massimo profitto possibile (“[...] ich kann Euch auf mein Leben versichern, ich kann nicht mehr als einerley. Ich handle mit Pelzen, und kenne meine Pelze, und die recht, und sonst nichts auf der ganzen Welt”, ivi 52), Fortunat replica adombrando un modello identitario incentrato sull'armonioso accrescimento delle proprie inclinazioni in un disegno coerente di totalità realizzata⁹. La rivendicazione di una integrità immune dalle costrizioni dello specialismo è notoriamente, in questa fase ancora iniziale nel processo di uscita dal tradizionale ordinamento feudale, un argomento adoperato sia da quanti vedono nello sviluppo dell'economia cittadina e nella promozione di nuovi corpi sociali una fonte di turbamento da neutralizzare mediante il ripristino del regime preesistente, sia – per converso – da quanti vedono il pericolo non nel cambiamento sociale in quanto tale, ma nelle forme concrete in cui esso si produce. Si tratta, per questi ultimi, di preservare lo spirito dell'individualismo borghese dalle sue possibili degenerazioni, che si vanno annunciando tramite l'intensificazione delle pratiche destinate alla moltiplicazione dei profitti. Un indirizzo di critica 'dall'interno' del terzo stato, che arriverà a coagularsi, ai primi dell'Ottocento, intorno alle posizioni del cosiddetto 'anticapitalismo romantico', del quale la critica di Novalis al *Wilhelm Meister* di Goethe rappresenterà una specie di definitiva codificazione.

Ora, in questo mosaico di orientamenti ideologici difficili da conciliare, la posizione di Schlegel – il quale, come è documentato dagli scritti programmatici relativi alla fondazione di un Teatro nazionale, nel legame di continuità fra una comunità e la sua tradizione nazionale identifica non una condizione regressiva, ma un fattore di sviluppo e di modernizzazione, perché vi vede all'opera una forza tesa ad emancipare la comunità stessa dalla pretesa di universalità del dominio assolutistico, e guarda quindi evidentemente con favore agli attori di queste trasformazioni sociali – appare decisamente orientata alla satira di tutte le forme di distinzione associate alla mentalità borghese. Fortunat, infatti, lungi

dall'opporre alla miopia del padre e del concorrente (l'avvocato Rennthier, forse il personaggio più autenticamente comico dell'opera, sempre in preda col suo nome parlante a un dinamismo parossistico che gli impedisce di fermarsi più a lungo che per qualche minuto, dovendo inseguire l'ennesimo cliente e perfezionare l'ennesima trattativa) una concezione dell'esistenza radicata in una condotta lineare, adotta la propensione all'arte come un banale diversivo volto a celare la propria personale insipienza. Le attitudini estetiche del personaggio non sono affatto un'alternativa alla dittatura del tempo e del denaro, e costituiscono invece una forma rovesciata, dunque uguale e contraria, di unilateralità. A dispetto dei sublimi ideali di eccellenza che alimentano le sue dichiarazioni, infatti, Fortunat si rivela subito come un dilettante privo di qualunque reale capacità. È la madre stessa a smascherarlo, facendogli notare senza troppe remore che alcuni versi che sta spacciando come propri non sono che dei calchi mal riusciti di una poesia di Johann Christian Günther. Il pretenzioso estetismo del personaggio viene stigmatizzato da Schlegel come un rimedio del tutto inconsistente agli eccessi del capitalismo nascente. L'aspirazione alla totalità proclamata dal protagonista non è che un'espressione di falsa coscienza del tutto corrispondente, nelle sue motivazioni profonde, allo spirito del dinamismo borghese, poiché – al pari di questo – ha come finalità la mera accumulazione di titoli e oggetti destinati ad accrescere il capitale simbolico dei loro detentori. Con ragione osserva Horst Steinmetz che il carattere fondamentale del personaggio sta nel suo “*totales Verbohrtsein in den Fehler*”, il che è anche all'origine di una certa fissità nella definizione della sua psicologia. “Fortunat”, così Steinmetz, “*glaubt wider alle gegenteiligen Versicherungen seiner Familie, daß er allein richtig handle, ja er ist davon überzeugt, daß gerade seine nutzlose Geschäftigkeit Zeichen einer besonders großen Weltgewandtheit und gescheiten Lebensauffassung sei, welche die anderen nur nicht recht zu würdigen wüßten*” (38).

Nel *Triumph der guten Frauen* a venire decostruito, dietro l'apparenza di un benefico gioco degli inganni inteso a ripristinare l'ordine coniugale infranto dalla voracità sessuale di Nikander, è proprio il paradigma degli affetti come modo elettivo per la costruzione e l'espressione dell'identità individuale. La complicata e non sempre perspicua partitura dell'opera, nella quale il *cross dressing* (cfr. Potter 90 ss.) praticato dal personaggio di Hilaria/Philinte spesso rende meno scorrevole l'andamento dell'intreccio anziché alimentarne i motivi di interesse, trova il suo più resistente momento di unità nella tematizzazione dei limiti, delle ambivalenze non

risolvibili, se non degli aspetti francamente perturbanti, che allignano al fondo delle relazioni amorose. È vero che la stessa Hilaria, nelle prime battute della commedia, proclama e rivendica i diritti di una morale leggera e ludica, imperniata su una sorta di rassegnato scetticismo circa la naturale mutevolezza del comportamento umano (“Eine freymüthige Munterkeit ist das sicherste Kennzeichen der Tugend. Und diejenigen lieben nicht allemal die Ehrbarkeit am meisten, die sich durch jeden Scherz beleidigt halten”, Schlegel, *Werke* II: 328); ma questa disincantata saggezza, tanto più notevole perché manifestata da una donna che il marito aveva abbandonato poco dopo le nozze nella persuasione che gli obblighi del matrimonio avrebbero minacciato la sua intima natura tanto da causare l’infelicità di entrambi, finisce per essere superata da uno scetticismo radicale circa l’idea che il libero perseguimento delle proprie inclinazioni affettive possa condurre a una affermazione di se stessi veramente sostanziale.

I rapporti esistenti tra i personaggi, i legami che Nikander (assistito, secondo una logica di corrispondenza gerarchica tipica del comico, dal servitore Heinrich) aspira instancabilmente a stringere avvicinando tutti i personaggi femminili nella sua inesauribile attività seduttiva, la signoria che Agenor cerca di imporre sulla moglie Juliane, e infine la stessa tenace opera di ricucitura dei legami preesistenti che le “gute Frauen” Hilaria e Juliane portano avanti per ricongiungersi ai mariti – tutto ciò acquista sempre più chiaramente il tratto claustrofobico di una rivelazione angosciata circa l’insussistenza e la labilità dello slancio verso la felicità e il buon vivere. Se Schlegel guarda esplicitamente al modello della *sentimental comedy* inglese (per la quale ha parole di apprezzamento nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*), il *Triumph der guten Frauen*, che di quella tradizione dovrebbe rappresentare il proseguimento, si distingue più per il tratto pessimistico della sua concezione di morale che per la serena accettazione dell’intercambiabilità di verità e apparenza come norma inderogabile della condizione umana. Quella “Wahl und Bestimmung der Charaktere” in cui lo scrittore riconosce “die größte Stärke der englischen Komödie” (Schlegel, *Werke* III: 289), del resto, in quest’opera di Schlegel sfocia non di rado in una rappresentazione tipologica e stereotipata dei personaggi e delle motivazioni alla base della loro condotta.

La “Didaktik poetischer Gerechtigkeit”, che Burkhard Meyer-Sickendiek associa al motivo dello “zärtliches Beschämen” (211), è controbilanciata dal sistematico affiorare della disillusione e del cruccio di fronte al carattere ingannevole degli affetti. L’attitudine repressiva e

la crescente disaffezione che orientano il comportamento di Agenor nei confronti della moglie trovano un pieno corrispettivo nella crudezza con cui Juliane, aiutata dal sano spirito pratico della sua cameriera, formula il bilancio del suo infelice matrimonio¹⁰. Squilibrio e disordine si annidano in tutte le pieghe della vita di relazione, una irrefrenabile ingordigia sessuale porta i maschi a esercitare la propria virilità tramite un corteggiamento ossessivo, che oltrepassa di gran lunga le convenzioni della galanteria e assume l'aspetto di una vera e propria strategia di accumulazione capitalistica. Un desiderio incontrollabile, ed evidentemente sganciato dall'interesse per l'oggetto, induce tre uomini, nel corso della stessa scena, a investire Kathrine di profferte erotiche, declinate nelle forme di una *routine* distratta e ritualizzata, priva della minima capacità seduttiva e al cui fondo sta – è chiaro – una radicale misoginia. Il disprezzo per le donne accomuna, con un paradosso soltanto apparente, tanto Nikander, che pretende di mettere alla prova la propria mascolinità in un perpetuo cimento destinato a procurargli il possesso del maggior numero possibile di donne (“Ich hasse die Frauen, aber ich hasse sie so, wie ein vernünftiger Mann die Thoren hasset. Ich wollte sie gern klüger machen”, Schlegel, *Werke* II: 380), quanto Agenor, la cui unica preoccupazione consiste in una inflessibile custodia del diritto proprietario che ritiene di poter esercitare sulla moglie (“Eine Frau verstellte sich allemal gegen ihren Mann. Sie trauet ihm nicht, und sie läßt ihm also selten ihre wahren Gedanken wissen. Die muß man zu erforschen suchen. Man muß auf sie Achtung geben lassen. Sie ist jung, sie kann sich leichtlich vergehen. Sie muß sich nicht rühren, sie muß nichts sagen, ja sie muß nichts denken, ohne daß ich es weis, ivi 392).

La destrutturazione di ogni ideale di umana cortesia a vantaggio di una logica brutalmente collezionistica impone un'immagine degradata della galanteria, che appare qui come una tecnica retorica intesa a garantire il pieno controllo di un oggetto del tutto deindividualizzato. Le passioni decadono a strumento di legittimazione di una forma simbolica di profitto, che anziché applicarsi alle merci si appunta sugli esseri umani e sui loro bisogni affettivi. Come nel *Geschäftiger Müßiggänger*, un paradigma eminentemente illuministico e borghese – l'idea che il valore del singolo stia in una relazione diretta con la sua autonoma capacità di determinare il proprio destino – viene sottoposto a un drastico movimento di torsione, con l'obiettivo di mostrarne le fratture e gli aspetti in ombra. Nella ridda di simulazioni e travestimenti, il presupposto dell'autenticità delle emozioni,

che informerà la concezione del *Rührstück* gellertiano, viene scavalcato mediante l'imposizione di una severa strategia di controllo e dissimulazione delle emozioni stesse. Il trionfo dell'onestà che viene celebrato alla conclusione dell'opera, con la ricomposizione delle due coppie legittime e il ritorno di Hilaria all'identità femminile, è legato in questo senso non tanto a una disposizione spontanea dei personaggi, quanto alla perizia con cui costoro sanno subordinare a un rigido controllo la propria emotività.

Le ambivalenze dell'illuminismo sono al centro anche della *Stumme Schönheit*, la commedia in alessandrini nella quale le capacità comiche di Schlegel raggiungono senz'altro gli esiti migliori. Si può concordare con la definizione di Wolfgang Paulsen, il quale in questo atto unico vede "die Komödie des achtzehnten Jahrhunderts par excellence" (81) e ne indica il pregio principale nella "Ausgewogenheit seiner Teile" (82). L'equilibrio si costruisce in realtà attraverso una successione di scambi e incroci, volti a dimostrare la fungibilità degli individui e delle loro convinzioni. Le due ragazze, Leonore e Charlotte, sono l'oggetto della sostituzione effettuata da Frau Praatgern, la vedova alla quale Richard ("ein alter Mann vom Lande", come è definito nel prospetto dei personaggi) aveva affidato la propria figlia perché curasse la sua educazione. Le naturali inclinazioni delle fanciulle, tra loro radicalmente differenti, non tardano a emergere nel momento in cui Richard si presenta dalla signora per ricondurre Leonore con sé e al posto della figlia, che gli era stata annunciata come una giovane donna piena di spirito e di eccezionali attitudini, gli viene presentata Charlotte, che nonostante le pressanti raccomandazioni della madre non riesce a esprimersi che per insensati monosillabi e ha come pensiero dominante il calcolo dei beni che potrà ricavare dal matrimonio. Quando Jungwitz, il giovane che Richard aveva destinato a Leonore, dichiara che la stolidità di colei che gli si annuncia come la sua futura sposa gli rende impensabile stringere qualunque legame con lei, Frau Praatgern provvede repentinamente a una ulteriore sostituzione, invitando Jungwitz a un ultimo colloquio con Charlotte e collocando Leonore in una posizione tale che costei possa, non vista, pronunciare al posto dell'altra quei ragionamenti sensati e ricchi di garbo che l'uomo si aspettava di udire dalla voce di Charlotte. La rapida scoperta dell'inganno produce uno scioglimento felice, ancora basato sullo scambio di persona: mentre Jungwitz riceve in moglie la ragazza che gli era stata riservata fin dall'inizio, Lakonius, un filosofo così scettico circa la natura delle relazioni umane da spiegarsi in ogni circostanza con poche parole pronunciate di malavoglia, subentra

al posto dell'amico come sposo di Charlotte, della quale non può che apprezzare la paradossale capacità di tacere.

Nel contrasto fra città e campagna, ripetutamente tematizzato anche tramite il consueto gioco di specchi fra i personaggi e i loro servitori¹¹, Schlegel rappresenta ironicamente il desiderio di distinzione dei ceti emergenti. L'educazione privata, dalla quale Richard si ripromette evidentemente una base per la promozione sociale della figlia, viene smascherata nel suo carattere strumentale e ridicolizzata come una pratica ingannevole, fondata sulla frode e sulla completa indifferenza di chi dovrebbe impartirla nei confronti delle reali attitudini dei suoi destinatari. L'accesso al capitale simbolico che dovrebbe essere garantito dall'appropriazione di modelli culturali dominanti mira, come ha rilevato Benedikt Jeßing, a riempire un vuoto di legittimazione e a sanare la condizione ancora indefinita di corpi sociali non pienamente stabilizzatisi nella loro facoltà di controllo. In questo senso, il viaggio in città di Richard e Jungwitz riproduce in modo traslato l'avvicinamento della proprietà agraria ai codici e ai gusti della borghesia urbana. La confusione generata nei due uomini dall'incontro con Charlotte determina il fallimento di questa strategia di assimilazione e spinge entrambi a esibire apertamente le loro opposte convinzioni in materia di educazione e di emancipazione delle donne:

Jungwitz. Ach wie bin ich vergnügt! Ich schließ aus allen Sachen, / Sie ist nach meinem Wunsch, und wird mich glücklich machen. / Das Hauptwerk einer Frau ist nicht der Fleiß allein. / Zum Umgang nahm ich sie, nicht um bedient zu seyn. / Zwar viele freyen so, wie man Gesinde miethet, / Und wählen eine Frau, die nur das Haus wohl hütet, / Die man zur Rechenschaft für alle Sachen zieht, / Und die, sobald man winkt, uns nach dem Augen sieht. Doch ich... / *Richard.* Ihr junges Volk spricht gern, wie kluge Leute; / Und wißt doch alles nur seit gestern oder heute. / Wenn Er nur eine Frau, die Ihn hübsch pfeget, hat; / Der Umgang dient zu nichts, davon wird man nicht satt. / Laß er dem großen Volk den Wind von Complimenten; / Da thun oft Mann und Frau, als ob sie sich nicht kennten. / Das schickt sich nicht für uns, wenns ihnen gleich gefällt. / Sie haben ihren Stand, wir haben unser Geld. / Wir thun uns was zu gut. – Was macht man, auf dem Lande, / Mit einer klugen Frau, mit Umgang und Verstande? (Schlegel, *Werke* II: 476-477)

Le ultime parole di Richard toccano i requisiti intorno ai quali si snoda il conflitto di valori fra due soggetti ugualmente incerti sul proprio destino in un'epoca di trasformazione e di crisi. La feudalità tradizionale, chiaramente minacciata dal rafforzamento dell'economia urbana, ripiega su

posizioni regressive, destinate a proteggerla dalla rapidità del cambiamento, mentre una nuova classe di proprietari disponibili ad accogliere le pratiche correnti nella società cittadina inizia a misurare su di sé, nella sfera dei comportamenti privati, l'efficacia e anche i limiti di quelle pratiche stesse. Se per Jungwitz nel campo dell'*Umgang* prende forma un sistema di condotte virtuose attinenti all'ambito della costumatezza e insieme a quello delle relazioni affettive, per Richard la cortesia non rappresenta che un inutile orpello, inteso unicamente ad alimentare, in chi la coltiva, la messa in scena di una sterile *déceance*.

Il *Verstand*, d'altra parte, più ancora che quella felice sprezzatura evocata dall'*Umgang* è incardinato nel corpo centrale del paradigma illuministico della totalità umana. Come ha riconosciuto Georg-Michael Schulz, nelle sue espressioni più riuscite la commedia schlegeliana si spinge, pur senza perdere alcunché del proprio vigore comico, a includere in modo "spielerisch-subtil" (60) temi cruciali del proprio tempo. La discussione fra Richard e Jungwitz si svolge soprattutto sulla questione se sia o no opportuno che la donna possieda ed eserciti intelletto. Si tratta, è chiaro, di una disputa incentrata sul ruolo sociale della donna e sulle prerogative atte a soddisfarlo nel modo migliore; si tratta però al tempo stesso di una presentazione critica, sia pure tramite il modo della distorsione ironica, della fiducia tipica del secolo nella potenza della ragione, fiducia che nel personaggio di Lakonius, e nel suo grottesco legame con Charlotte ("Das Paar schickt sich recht wohl. Nur Hand in Hand geschränket! / Er spricht nichts, weil er denkt; und sie, weil sie nicht denkt", Schlegel, *Werke* II: 520), trova un'espressione di notevole efficacia parodica. I negatori dell'intelletto, Richard e Frau Praatgern in particolare, identificano nel suo esercizio ora una pratica stupidamente dispendiosa, lontana dal conferire il minimo contrassegno identitario¹², ora esplicitamente la manifestazione di un'attitudine alla doppiezza, che nella ragione troverebbe uno strumento privilegiato, volto alla persuasione e allo sfruttamento di chi si trova in una posizione di minorità¹³. Entrambi i personaggi, custodi di un ordine regressivo e inadatto a sostenere il peso della modernizzazione, sono di fatto esposti al ridicolo e vedono le loro costruzioni di senso sistematicamente destrutturate e contraddette dallo sviluppo dell'intreccio; la risoluzione della vicenda, peraltro, finisce inaspettatamente per confermare la sostanza dei loro programmi, imponendo contro lo scetticismo e al tempo stesso contro l'assolutismo della ragione una sorta di ragione parallela, alimentata da una considerazione lucida e disincantata dei limiti fisiologici della condotta umana.



- 1 In una lettera del 27.10.1748 Gellert elogia l'attività pubblicistica di Schlegel affermando: "Wenn Sie auch in Dännemark kein ander Glück gehabt hätten, als den Fremden zu schreiben: so würde doch Ihre Reise nach Norden dadurch reichlich belohnt seyn. Ich halte es nach dem Zuschauer für das beste Wochenblatt" (29).
- 2 "Beglückte Völker, deren Krone, / Unwandelbar auf Friedrichs Haupte steht! / So weit als jemals nur ein menschlich Alter geht, / So lange seh man Ihn auf dem geweihten Throne, / Auf den der Himmel Ihn, zu eurem Wohl, erhöht! / Zween Wünsche, welche mir am treuen Herzen liegen, / Will ich im Ernste stets zu meinen Scherzen fügen; / Den ersten, Friedrichs Wohl; den andern, eur Vergnügen!" (Schlegel, *Werke* II: 544). Così, negli ultimi versi dell'opera, la Commedia congeda i presenti nella loro doppia qualità di sudditi e spettatori.
- 3 Cfr. Noe XXX. Una delle realizzazioni più compiute di tale motivo è nella commedia *Amor nello specchio* di Giovanni Battista Andreini (1622). Nella dedica al marchese François de Bassompierre, il drammaturgo fiorentino motivava la scelta del genere letterario sostenendo che la commedia "dai più sani ritrovata fu, quasi Specchio, nel quale ciascuno rimirando potesse le macchie de' cattivi costumi levarsi" (quarta pagina, non numerata, dell'epistola dedicatoria). La metafora dello specchio ricorre anche, in Schlegel, con riferimento alla capacità del teatro di determinare il miglioramento morale di una comunità. Nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* si legge l' incisiva formulazione: "Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich pützen will. Es zeigt ihm, besonders in dem Aeußerlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist" (Schlegel, *Werke* III: 274).
- 4 Sulle questioni legate alla concezione del comico e alla composizione di commedie in Lessing cfr. la monografia di Kornbacher-Meyer.
- 5 "Diejenigen wenigstens, welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel tun, wenn sie sich unter andern auch darauf befeißigen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche so gar mit

- Tränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen; wer wird nicht auf und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält?" (Gellert in Lessing 1979 VI: 48-49).
- 6 Si può solo condividere l'opinione di Luigi Quattrocchi, lì dove a commento di alcuni aspetti di carattere generale scriveva che "la poetica di Schlegel [...], anche contemplata in ciò che di più originale la caratterizza, mantiene la sua posizione storica di prima revisione, parziale e polemicamente tenue ma pure effettiva, della poetica di Gottsched, pur accettandone le premesse, pur rimanendo cioè nel solco da essa tracciato" (41).
- 7 Su questo punto mi paiono alquanto forzate le osservazioni di Elizabeth M. Wilkinson, in una monografia comunque tutt'altro che superata e alla quale si deve ancora riconoscere il merito di aver focalizzato i collegamenti tra l'estetica schlegeliana e il contesto della discussione europea. La studiosa, accentuando il tratto di modernità delle posizioni di Schlegel, tende a schiacciare la teoria mediale dell'autore sul puro e semplice conseguimento dell'effetto, minimizzando l'obbligatorietà del vincolo che la scelta del *medium* esercita nei confronti dell'artista: "Imitation of one and the same original can be as perfect in a medium which does not admit of great similarity, as in one that does. Nor is an artist bound to choose a medium which admits of the greatest possible similarity with the original. He is absolutely free to choose whichever medium he wishes" (59). Semplificando, la modernità di Schlegel sta a mio parere nell'aver riconosciuto il valore del perimetro semiotico entro cui ricade la ricezione di un'opera d'arte, non nell'aver liberalizzato incondizionatamente le opzioni medialità a disposizione di un artista, le quali seguono anzi una logica piuttosto costrittiva.
- 8 Cfr. Till. Lo stesso Schlegel è autore di alcune riflessioni teoriche sulla retorica, raccolte dal fratello Johann Heinrich con il titolo *Reden von den Vortheilen der Beredsamkeit* (Schlegel, *Werke* III: 299-320).
- 9 "Nichts, als Pelze? Ich wüßte nicht! Ich stürbe doch vor langer Weile, wenn ich mit nichts, als mit Pelzen, zu thun haben sollte. Ich male sehr gern. Aber wenn ich nichts als malen könnte, und hätte sonst nichts lernen sollen; so glaube ich doch, ich hätte aus Verdruß das Corpus Iuris gelesen, so langweilig als es immer ist. Und wenn ich allein reiten oder allein auf der Laute spielen sollte, so hätte ich meine Stiefeln und meine Laute lange ins Feuer geworfen" (Schlegel, *Werke* II: 52).
- 10 "*Kathrine*. Gewisse Leute hassen alles, was nach dem Ehestande schmecket. *Juliane*. Gleichwohl, *Kathrine*, will ich mich nach ihm richten. Wäre es auch nur, ihn zu überzeugen, daß er Unrecht hat. *Kathrine*. Wie wollen Sie davon einen Menschen überzeugen, der sich einbildet, daß seine Frau niemals Recht

- haben kann, weil sie eine Frau ist? *Juliane*. Saget mir doch, Kathrine; Ihr habet mehr Frauen gedient: Ist denn mein Bezeigen so unrecht? Findet Ihr was an mir, das wider meine Pflichten ist, weil er mir doch immer von Pflichten vorredet? *Kathrine*. Das sollte man mit der ganzen Welt Brillen nicht finden können. Sie sind aufgeräumt; das sollte ihn vergnügen. *Juliane*. Das nennet er leichtsinnig; und das wird bald von sich selbst aufhören. *Kathrine*. Wenn er Sie nicht mehr leichtsinnig nennen kann, so wird er Sie eigensinnig nennen. *Juliane*. [...] Hätte ich wohl geglaubt, daß ich so jung allen Lustbarkeiten, allem Scherze, allen Bekanntschaften gute Nacht geben sollte! Meine Jugend, meine Freude, alles muß ich aufopfern, um nur noch einige Ruhe in meinem Hause zu erhalten. Und ich will mich noch glücklich schätzen, wenn ich damit nur einen Theil seines Herzens wieder erkaufen kann” (ivi 353-355).
- 11 “Zum Henker, es ist hier, nicht wie in der Provinz! / Hier wird ein Diener ja erhalten, wie ein Prinz” (ivi 485) – così Jakob, il servitore di Richard, commenta la condizione privilegiata di cui gli sembra godere Kathrine, la cameriera di Frau Praatgern.
- 12 “Du darffst es nur gestehen. / Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? Laß doch sehen! / Nun! – Dreh dich um! – Das ist ja gut, und sitzt galant. / Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand? / Laß sehn, wie trägtst du dich? – Den Kopf nicht so zurücke! / Wer fragt, hat sie Verstand? der seh nur ihre Blicke! / Geh doch einmal herum. – Gut! hierher! – Neige dich! – / Da haben wirs, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich. / Ich finde gleichwohl nichts. Herr Jungwitz ist ein Thore. / Sie hat Verstand genug” (ivi 492). Così Frau Praatgern replica ai rilievi di Jungwitz circa la stolidità di Charlotte. La sensatezza appare all’anziana precettrice l’oggetto di un possesso materiale perfettamente surrogabile mediante altre forme di distinzione, attinenti per lo più alla sfera della bellezza fisica e della capacità di seduzione.
- 13 In questo senso le parole di Richard, che intende mettere Jungwitz in guardia dal nutrire aspettative non realistiche nei confronti della donna che intende sposare: “Verstand! Mein guter Herr, den hab ich eh gekannt! / Lehr Er mich den Verstand der Frauen nur nicht kennen. / Wer ihn erfahren hat, hört ihn nicht gerne nennen. / Wenn ein herrschüchtig Weib den Mann zum Kinde macht, / Und denkt er nicht, wie sie, ihm ins Gesichte lacht, / Ihn straft, so oft er was ohn ihren Rath gesaget, / Ihn vor den Leuten ehrt, und ingeheim ihn plaget, / Und will er nicht, wie sie, mit ewigem Verdruß / Sich krank macht, weint und rast, bis er ihr folgen muß; – / So heißt sie das Verstand. Wenn ich so eine hätte; / Ich will ein Schurke seyn, gieng ich mit ihr zu Bette” (ivi 501).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Andreini, Giovanni Battista. *Amor nello specchio. Commedia*. Parigi: Nicolas Della Vigna, 1622.
- Bretzigheimer, Gerlinde. *Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition*. München: Fink, 1986.
- Eaton, J. W. *The German Influence in Danish Literature. The German Circle in Copenhagen 1750-1770*. Cambridge: University Press, 1929.
- Gellert, Christian Fürchtegott. *Briefwechsel*, vol. I: 1740-1755. Hrsg. v. John Reynolds. Berlin – New York: De Gruyter, 1983.
- Greiner, Bernhard. *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: Francke, 1992.
- Jeßing, Benedikt. “Die Verskomödie der Frühaufklärung in poetologischer Auseinandersetzung und literarischer Praxis. Johann Elias Schlegels «Die stumme Schönheit»”. In *Literatur der frühen Neuzeit und ihre kulturellen Kontexte. Bochumer Ringvorlesung im Sommersemester 2011*. Hrsg. v. Andreas Beck / Nicola Kaminski. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2012: 131-156.
- Kornbacher-Meyer, Agnes. *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*. Berlin: Duncker & Humblot, 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Werke*. Unveränderter photomechanischer Abdruck der von Karl Lachmann und Franz Muncker 1886 bis 1924 herausgegebenen Ausgabe von Gotthold Ephraim Lessings sämtlichen Schriften. Berlin – New York: De Gruyter, 1979.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Zärtlichkeit. Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit*. München: Fink, 2016.
- Noe, Alfred. “Quellenlage und Fragen der Forschung”. In *Spieltexte der Wanderbühne*, vol. VI: *Kommentar zu Band I-V*. Hrsg. v. Alfred Noe. Berlin – New York: De Gruyter, 2007: XXVII-XLIII.
- Paulsen, Wolfgang. *Johann Elias Schlegel und die Komödie*. Bern – München: Francke, 1977.
- Potter, Edward T. *Marriage, Gender, and Desire in Early Enlightenment German Comedy*. Rochester, NY: Camden House, 2012.
- Quattrocchi, Luigi. *Il teatro di Johann Elias Schlegel*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1965.

- Schlegel, Johann Elias. *Werke*. Kopenhagen – Leipzig: Verlag der Mummischen Buchhandlung, 1761-1770.
- . *Theoretische Texte*. Hrsg. v. Rainer Baasner. Hannover: Wehrhahn, 1999.
- Schulz, Georg-Michael. *Einführung in die deutsche Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Steinmetz, Horst. *Die Komödie der Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1971².
- Till, Dietmar. *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Wilkinson, Elizabeth M. *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 1945.