

Il teatro di lingua tedesca tra Restaurazione e Naturalismo

Rita Svandrlik

Università degli Studi di Firenze (<rita.svandrlik@unifi.it>)

Abstract

This article outlines the development of nineteenth-century theatre from a sociological viewpoint, in particular, focusing on the coming of age of the Wiener Volkstheater under the direction of Raimund and Nestroy, as well as with the staging of works by playwrights as different from each other as Grabbe, Grillparzer and Büchner. All three of them, from different angles, tackled the historical genre as well as the problem of theatre seen in a new light. However, it was not their plays that were successful during the period of the Restoration but rather grand scale historical dramas on familiar themes by mostly forgotten playwrights, often translations and adaptations of French and Classical works. In the decades that followed the Revolution of 1848, in which fiction was the dominant literary genre, Hebbel renovated tragedy as form, whereas Wagner went on to reform theatre at all levels.

Keywords: *Austrian Literature, history of German Drama, nineteenth-century German Literature, Wiener Volkstheater*

Premessa: i luoghi del teatro, il pubblico e il repertorio

Nel corso dell'Ottocento il mondo teatrale tedesco arriverà a una novità inutilmente auspicata dai riformatori illuministi del secolo precedente: accanto ai teatri di corte, che pure aumentano di numero, dominando il campo nei primi decenni dopo il Congresso di Vienna, iniziano lentamente a nascere imprese teatrali private, anche se destinate a un'esistenza piuttosto precaria a causa della mancanza di finanziamenti pubblici o privati (Meyer 1998, 366-377), pur in presenza di un interesse sempre crescente del pubblico nei confronti del teatro, tanto che si può parlare di una vera



e propria teatromania che culmina negli anni Trenta dell'Ottocento, con gruppi teatrali di dilettanti appassionati diffusi in ogni ceto sociale (Blessing 2010, 54). Il fenomeno non è circoscritto al luogo in cui tale passione è notoriamente diffusa, vale a dire la metropoli teatrale per eccellenza: la capitale imperiale Vienna; qui tutte le tipologie di teatro convivono ormai da decenni, ma la forma più vitale è quella indissolubilmente legata già nel nome alla città, il Wiener Volkstheater. A Vienna è situato anche il teatro più antico del mondo tedesco che si trovi ancora nello stesso luogo, il Theater in der Josefstadt (1788).

Nel Settecento la debole borghesia tedesca non era riuscita a fondare propri teatri, si pensi all'esperimento di Amburgo fallito per motivi economici, nato comunque da un preciso progetto culturale e finanziato da dodici uomini d'affari della città. Va detto che si tratta di un caso unico, che certo non poteva trovare imitatori nell'epoca della Restaurazione, in cui l'imprenditorialità borghese non rinviene alcuna motivazione ideale per investire in progetti culturali, anzi accetta che sia l'aristocrazia a dettare l'agenda culturale (Meyer 1998, 367-368). Ora che il teatro non è più solo istituzione educativa come nelle intenzioni degli illuministi, oppure espressione dell'ideale estetico dei weimariani Goethe e Schiller, la borghesia può guardare al teatro (e all'arte in generale) come luogo di rifugio rispetto a una situazione fatta ancora da tanti staterelli semifeudali; in una realtà soffocante, in cui i borghesi si trovano esclusi dalla vita politica, determinata ancora dai nobili, il teatro diventa una forma di evasione. Al repertorio l'impronta era data più che da alcune opere di Lessing, Goethe, Schiller, da opere di autori oggi quasi dimenticati, come August Wilhelm Iffland (1759-1814) e quel August von Kotzebue (1761-1819), ricordato più per l'omicidio di cui fu vittima (cf. *infra*, 355) che per i suoi testi; molto rappresentati erano anche rifacimenti e traduzioni dal repertorio francese, in particolare da testi di Eugène Scribe (1791-1861); gli autori innovativi come Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) e Georg Büchner (1813-1837) non vengono invece rappresentati. La scelta del repertorio sta a dimostrare l'imperante forma di disimpegno consumistico dello spettacolo teatrale, contro cui si scagliano autori impegnati come Ludwig Börne (1786-1837) e i teorici che scrivono di teatro (Rösch 1998, 378-383).

Appena alla fine del periodo esaminato, con una regolamentazione (1869) più liberale delle professioni e delle imprese incominceranno a farsi strada nuove tendenze e verrà dato un grande impulso al sorgere di tanti nuovi teatri, i quali, in forte concorrenza tra loro, potranno attingere al repertorio più vario (Daniel 1995, 363). Anche se i teatri di corte rimarranno fino alla Prima Guerra Mondiale, le novità come Ibsen e i Naturalisti verranno presentati altrove; i teatri di corte vengono dunque esclusi dall'evoluzione del teatro, con l'eccezione del teatro di corte di Meiningen, che sotto la guida del principe raggiunse fama internazionale (Fischer-Lichte 1999, 217).

1. La prassi teatrale dei primi anni della Restaurazione

L'assassinio del più acclamato autore di teatro del momento provoca nel 1819 l'introduzione di quel che tutti i suoi colleghi dei decenni successivi odieranno di più, la censura: è paradossale che sia l'omicidio di un uomo di teatro, per quanto molto in vista, e non di un esponente politico o della classe dominante, a fornire ai governanti della Restaurazione il pretesto per quelle delibere di Karlsbad che fecero calare su tutti i territori della Confederazione germanica una terribile repressione poliziesca. Certo, il delitto aveva avuto motivazioni eminentemente politiche, per niente letterarie: August von Kotzebue, che aveva avuto un'esistenza complessa, si era attirato le ire degli studenti organizzati nelle *Burschenschaften* perché ne aveva criticato gli obiettivi patriottici; alla festa sulla Wartburg nel 1817 erano stati bruciati i suoi scritti; gli studenti lo accusavano di essere una spia al servizio dell'Impero russo (aveva passato molta parte della sua vita in Russia, e da lì era tornato come diplomatico al servizio dello zar), finché un giovane studente di teologia, Carl Sand (1795-1820), non decise di ucciderlo, appunto nel marzo del 1819. Nel processo che ne seguirà la difesa cercherà di argomentare con l'incapacità di intendere e volere: un dibattito questo che ha importanza anche per la storia del teatro dell'epoca, precisamente per il *Woyzeck* (1836-1837) di Georg Büchner. Carl Sand fu però riconosciuto pienamente capace e condannato alla pena capitale, e quindi decapitato sulla pubblica piazza.

Ma Kotzebue non è da ricordare solo per la sua tragica fine: egli è stato l'autore più rappresentato e più tradotto in altre lingue europee in tutta la prima metà del secolo; autore molto prolifico anche in altri generi, ha scritto circa 220 opere teatrali, in particolare commedie; bisogna infatti tener presente che non erano certo le opere dei grandi autori del canone letterario a riempire i cartelloni del tempo: accanto a Kotzebue vanno citati il già ricordato Iffland, inoltre i drammi del destino di Zacharias Werner (1768-1823) e Adolph Müllner (1774-1829), e accanto agli autori francesi i rifacimenti di Shakespeare; dagli anni Trenta in poi, andavano per la maggiore anche i testi di una donna, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), che nonostante i suoi fenomenali successi non ebbe mai recensioni favorevoli sulla stampa, ma che fu molto apprezzata dai direttori di teatro, per esempio da Heinrich Laube, direttore del Burgtheater di Vienna dal 1849 al 1867, perché riusciva a riempire le sale.

Anche da queste poche notizie si può vedere come il divario tra prassi teatrale e letteratura di spessore fosse particolarmente significativo in questi decenni (si può constatare lo stesso fenomeno anche nel campo della narrativa). Il gusto del pubblico dei teatri per opere di evasione, lontane dalla realtà del tempo o che comunque non ne rappresentassero i conflitti, è spiegabile non solo con l'allontanamento dalla partecipazione alla vita politica che caratterizza la società della Restaurazione, ma soprattutto con le condizioni della

vita teatrale: ormai la maggior parte dei teatri erano tornati ad essere teatri di corte, il tema dell'emancipazione non poteva dunque avervi un gran rilievo.

2. Il Volkstheater viennese

C'è però una città che fa eccezione, pur essendo la sede politica della Restaurazione: Vienna, la capitale dell'Impero d'Austria, in cui la musica e il teatro erano le più importanti e quasi le uniche attività culturali, portate avanti in numerosi teatri da un folto gruppo di professionisti. Il già ricordato giornalista, scrittore e autore di opere anche teatrali, Heinrich Laube (1806-1884), nativo della Slesia, nel 1833 compie con il collega Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878) un viaggio che lo porta pure a Vienna (dove sarebbe ritornato dopo il 1848 per stabilirvisi come uomo di teatro), fissando le sue impressioni di viaggio nelle prose delle *Reisenovellen* (1833-1837; Novelle di viaggio), un genere assai diffuso, il cui esempio più illustre sono i *Reisebilder* (Impressioni di viaggio) di Heine. Ebbero, nella sua colorita, spiritosa e macchiettistica descrizione della meridionale e cattolica Vienna, dedita ai piaceri della vita e contrapposta al Nord protestante, Laube dà un quadro molto vivace della vita teatrale: "Das Schauspiel ist der Mittelpunkt des Wiener Lebens" (Il teatro costituisce il centro della vita viennese¹),

Was dem Pariser die Journale, das sind dem Wiener die Theaterzettel. Er studiert, glossiert und memoriert sie. Für den Schauspieler ist Österreich noch das Land der Märchen. Sie dürfen nicht getadelt werden. Ihre künstlerische Unbeflecktheit schützt die Zensur. Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Österreicher erfänden es. In fünf Theatern wird täglich gespielt. Keines von ihnen ist an den schönsten Sommertagen leer. (Laube 1965, 268)

Per i viennesi i cartelloni sono ciò che per i parigini sono i giornali. Li studiano, li imparano a mente, li commentano. Per un attore l'Austria è ancora il paese delle fiabe. Nessuno deve criticare gli attori. La loro immacolatezza artistica è protetta dalla censura. Se il teatro non fosse già stato inventato, lo inventerebbero gli austriaci. Quotidianamente ci sono spettacoli in cinque teatri. Nessuno di essi è vuoto nemmeno nella più bella giornata estiva

La censura ricordata da Laube era in vigore già dalla metà del Settecento: un nuovo testo, prima di andare in scena, doveva essere sottoposto all'autorità, anche se poi non c'era un vero controllo su eventuali cambiamenti rispetto al manoscritto, tanto che l'improvvisazione diventerà una caratteristica strutturale di gran parte del teatro viennese. Il primo dei cinque teatri cui si fa riferimento è il Teatro di Corte (Theater nächst der Burg, o semplicemente Burg, più tardi Burgtheater) che si trovava proprio in un edificio adiacente al palazzo imperiale e i cui spettacoli venivano quasi sempre onorati della presenza dell'imperatore, fatto che imponeva un controllo severo sul repertorio. Giuseppe II aveva

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

decretato nel 1776 che il Theater nächst der Burg diventasse il teatro nazionale e che gli attori della Burg avessero lo status di impiegati della Corte imperiale (*Beamte*); negli anni Ottanta vi ebbero luogo le prime di tre opere mozartiane (*Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), perché non c'era ancora una netta distinzione tra teatro di prosa e teatro musicale: anche quando si trattava di *Sprechtheater* il pubblico richiedeva canzoni e intermezzi musicali. Bisogna sottolineare che le tre grandi opere mozartiane, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il flauto magico* rappresentano l'acme anche della migliore cultura illuminista in ambito austriaco: come è noto, mentre dalla cultura protestante nel Settecento nasceva l'epoca d'oro della letteratura e della filosofia tedesca, nella cultura cattolica controriformata dei territori meridionali fiorisce la grande musica di Haydn e Mozart, ma non esiste produzione in prosa davvero degna di nota fino ai primi decenni dell'Ottocento. Quando Laube, mezzo secolo dopo i trionfi di Mozart, frequenta la *Burg*, loda in modo sperticato sia i suoi attori che il pubblico, che è "das beste, das man finden kann" (Laube 1965, 269; è il migliore che si possa trovare).

Non molto lontano dalla Burg c'è il Theater am Kärntnertor, all'inizio un teatro per il popolo che si differenziava da quello di corte: era di proprietà della città di Vienna, aperto all'inizio del '700 con una compagnia italiana di attori, poi preso in concessione da Josef Stranitzky, l'inventore di Hanswurst; in seguito divenne anch'esso di corte e riservato soprattutto alle opere musicali e al balletto.

Ci sono infine i tre teatri fuori le mura, i cosiddetti Vorstadttheater, quelli che hanno fatto davvero la storia del teatro popolare viennese: il Theater in der Leopoldstadt, legato alla figura di Kasperl e considerato dai contemporanei il Volkstheater per eccellenza, il Theater an der Wien (prima Theater auf der Wieden, il teatro della prima del *Flauto Magico* nel settembre del 1791; ed è proprio Schikaneder, l'autore del libretto dell'opera mozartiana, a trasformare il teatro nel 1801) e il Theater in der Josephstadt. Già dal punto di vista spaziale, con la loro collocazione al di fuori delle mura, questi altri tre si contrappongono al teatro di corte e alle sue norme; sono teatri privati, in certi periodi almeno due, se non tutti e tre, sono nelle mani dello stesso impresario che li ha in concessione. Un altro scrittore in visita a Vienna sempre nel 1833, proveniente da Berlino, Willibald Alexis (1798-1871), sottolinea come solo in questi teatri i viennesi nel loro insieme potessero esercitare la libertà di pensiero. Accanto ai tre Vorstadttheater, che nonostante le crisi finanziarie e i fallimenti degli impresari non hanno mai chiuso, c'erano numerosi altri più piccoli e dalla vita più precaria, i teatri dei sobborghi, in cui spesso andavano in scena parodie delle grandi opere classiche. Il repertorio dei Vorstadttheater è vario e per lo più comico, comprende opere di Iffland, Kotzebue, Birch-Pfeiffer, adattamenti francesi e da Shakespeare, anche qualche classico tedesco, come i *Masnadieri* di Schiller, ma soprattutto i testi della tradizione del locale *Volksstück*, la cui fondazione si attribuisce per consuetudine

all'inventore dello Hanswurst viennese, Josef Anton Stranitzky (1676-1726) e che negli anni intorno al Congresso di Vienna era rappresentato dall'attività della triade Karl Meisl (1775-1853), Josef Alois Gleich (1772-1841), Adolf Bäuerle (1786-1859). Questo tipo di teatro si avvale della lunga tradizione che mescolando elementi eterogenei – il teatro dei gesuiti, l'opera musicale barocca italiana, la commedia dell'arte, il teatro delle compagnie vaganti – ha dato origine appunto a quel genere originale che ha trovato ingresso nella storia letteraria con il nome di Wiener Volkstheater, teatro del/per il popolo. Più che altrove a Vienna è stretto il legame del teatro di prosa con quello musicale; il teatro popolare segue una lunga tradizione, che aveva plasmato un certo gusto del pubblico, il quale non voleva rinunciare, nemmeno nel caso del teatro di prosa, a intermezzi musicali e canzoni, fino ai famosi *couplets* di Johann Nestroy (1801-1862), in cui l'autore/interprete dava i massimi esempi della sua creatività, improvvisando ogni sera (almeno nel periodo del *Vormärz*, dopo il 1848 non sarà più possibile, *infra*, 362). Un'opera che fa da palinsesto a molti dei titoli che verranno ricordati qui è appunto un'opera musicale, quel *Flauto magico* che può essere considerato un paradigma per vari aspetti: l'intreccio del mondo umano con la sfera soprannaturale, magico-fiabesca, il percorso etico di miglioramento o ravvedimento (*Besserungsstück*), la presenza del Kasperl-Hanswurst nella figura di Papageno, la dimensione allegorica.

Per quanto riguarda il repertorio del Volkstheater, ai testi spesso pensano elementi della compagnia stessa, cosicché molti registi e attori sono anche autori; dal punto di vista delle modalità di produzione si possono riscontrare elementi che ricordano il teatro dell'epoca elisabettiana, fatto che spiega in parte perché germanisti inglesi si siano particolarmente occupati del teatro viennese. Ferdinand Raimund (1790-1836), per esempio, inizia come attore, come attore di grande successo, il suo primo ruolo è in una commedia di Kotzebue; quando poi incomincerà a scrivere ci saranno numerosi riferimenti a Kotzebue nei suoi testi; naturalmente sarà anche interprete delle proprie opere.

Ferdinand Raimund rappresenta insieme a Nestroy la fase culminante di questo teatro: le sue opere non sono numerose (abbiamo otto titoli), ma di grande successo, anche al di fuori di Vienna, fino a Berlino. Egli si rammaricava che gli venissero richieste sempre commedie, avrebbe voluto cimentarsi anche nella tragedia ed andare in scena al Burgtheater, ma a Vienna le sue opere vennero rappresentate solo nei tre teatri fuori le mura. Il suo primo grande successo è *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen* (1826; *Il contadino milionario o La ragazza dal mondo delle fate. Romantica fiaba originale con canto in tre atti*, 1963) che già nel titolo fa riferimento ai due mondi, quello magico e quello umano. L'azione inizia proprio nel mondo delle fate, rappresentato in una quotidianità che non potrebbe essere meno fantastica e più banale, quindi comica. La vicenda del matrimonio contrastato tra la figlia di una fata e un umano fa da sfondo al motivo centrale, il ravvedimento del padre adottivo della

fanciulla, un percorso in cui l'intervento degli esseri magici che lo trasformano repentinamente da quarantenne in vecchio decrepito è essenziale: famosissima è ancora oggi la canzone che la Giovinezza gli canta prendendo commiato da lui (*Brüderlein fein*). Vizi (l'Odio e l'Invidia) e Virtù (la Contentezza, cioè la *Zufriedenheit*) agiscono come personaggi veri e propri, ma il trionfo finale della *Zufriedenheit*, che è anche un accontentarsi, corrisponde alla maturazione interiore dei protagonisti.

Le opere più riuscite e famose di Raimund sono una felice sintesi di registro comico e serio, dove la comicità nasce da invenzioni linguistiche, da giochi di parole e dall'uso moderato ma sapiente del dialetto. Così in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen* (1828; *Il Re delle Alpi e il misantropo: dramma fantastico comico-romantico originale in due atti*, 1963) il re delle Alpi Astragalus è l'aiutante magico della coppia di innamorati il cui matrimonio viene ostacolato dal padre di lei, il misantropo Rappelkopf; qui la presenza dei due mondi, quello umano e quello magico, è molto più limitata rispetto all'opera precedente e assume una necessità intrinseca. L'intervento magico di Astragalus consiste nel fare da doppio al protagonista Rappelkopf, un misantropo paranoico che maltratta chiunque abbia a che fare con lui e su tutti nutre i più gravi sospetti; Astragalus assume le sue sembianze e si comporta come lui, tanto da provocare in Rappelkopf, che può quindi osservare se stesso dall'esterno in una specie di trattamento psicoterapeutico, il ravvedimento e la guarigione. Dopo un periodo di crisi e numerose tournée in Germania, Raimund torna a Vienna con la sua ultima opera, *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten* (1834; *Il prodigo: fiaba fantastica in tre atti*, 1963). Il riferimento al mondo magico c'è solo nel sottotitolo, mentre il titolo si concentra unicamente sul vizio da cui il protagonista Flottwell deve essere guarito; l'intervento del mondo magico si limita infatti a permettere che la commedia non si trasformi in tragedia, con un *happy end* che vede uniti in armonia i padroni e i servi, dopo i rovesci di fortuna e l'inversione dei ruoli; l'idillio finale è caratterizzato da mancanza di pretese e contentezza. La canzone più famosa è il cosiddetto *Hobellied* cantato dal falegname Valentin: il destino è una pialla che rende tutti uguali, così come la morte. Se si volesse spiegare tutto in chiave Biedermeier si potrebbe dire che pure qui come nelle altre opere il tema dominante sottolinea che la ricchezza non porta la felicità e che quindi bisogna accontentarsi; allo stesso tempo però viene anche rappresentato il potere terribile del denaro e l'utopia di un modello sociale solidale viene affidato non ai ricchi, ma alla famiglia del falegname Valentin, per il quale l'accontentarsi e la contentezza sono davvero tutt'uno.

Gli ultimi anni di Raimund sono rattristati non solo dalla sua fragilità nervosa e dalla sua complicata vita sentimentale, ma anche dai grandi successi di Johann Nestroy nei suoi stessi teatri e da quelli di Grillparzer al Burgtheater.

Gli inizi di Nestroy, il massimo autore della commedia viennese e, secondo alcuni, il massimo commediografo del teatro tedesco, stanno sotto il segno

del *Flauto magico*: nei primi dieci anni della sua attività è infatti un apprezzato cantante d'opera lirica, esordendo nel ruolo di Sarastro. Più tardi, quando comincerà a fare l'attore/autore, ci saranno numerosi riferimenti all'opera mozartiana nei suoi testi. Durante la sua intensa vita artistica si esibirà complessivamente in 900 ruoli diversi: la sua arte di memorizzare le parti sorprende già i suoi contemporanei, per i quali fu soprattutto un grandissimo attore, più che un autore di un'ottantina di opere. Certo noi possiamo solo farci una vaga idea della sua bravura in base alle recensioni e testimonianze coeve. Le sue commedie sono definite nel sottotitolo in genere come *Possen mit Gesang* vale a dire "Farse con parti cantate", talvolta anche *Lokalposse*, cioè "Farsa locale". Nestroy riprende la *Posse* dalla tradizione del teatro popolare viennese, dove stava ad indicare un genere dalla comicità basata su motivi grossolani, senza spessore alcuno. Nella *Lokalposse* era previsto anche il rapportarsi al pubblico, talvolta pure rinunciando all'illusione teatrale, in una mescolanza moderna di commedia e satira, di arte e realtà quotidiana; tale procedimento porta con Nestroy a un fondamentale rinnovamento del genere *commedia*. Quasi sempre Nestroy prendeva spunto da altri testi, romanzi d'appendice o commedie dell'epoca: adattava tali testi di scarsissima qualità alla sua compagnia teatrale, dando vita a copioni dal ritmo sempre incalzante, pieni di invenzioni linguistiche, ricorrendo al materiale grezzo della commedia dell'arte – il motivo del matrimonio impedito dei giovani innamorati, i personaggi fortemente tipizzati, gli effetti comici affidati soprattutto ai servi, gli scambi di lettere e di persona, gli innamorati anziani ridicoli, i rovesci di fortuna con le agnizioni e le eredità improvvise, il lieto fine con il matrimonio dei giovani innamorati – ebbene, questi motivi tuttavia venivano maneggiati non solo con maestria, ma con un tale dinamismo e una così spumeggiante inventiva linguistica da portare il vecchio armamentario, anche l'obbligato lieto fine, all'assurdo. I suoi personaggi pieni di tic e di frasi fatte, che sembrano anticipare le maschere acustiche di Canetti, rendono evidente la discrepanza tra la retorica dei buoni sentimenti e il loro comportamento. Il riferimento alla realtà locale e all'attualità ha fatto parlare di Nestroy come di un autore politico: la critica sociale è evidente, ma altrettanto chiaro è il suo scetticismo nei confronti di tutti, sia ricchi che poveri (questa è la sua terminologia), insomma nei confronti della natura umana; costantemente egli sottolinea come l'unico valore riconosciuto da tutti non sia l'amore, o i legami affettivi e sociali, bensì il denaro: tale rovescio dell'idillio biedermeieriano fa trasparire le crescenti tensioni sociali in un'epoca di rapida industrializzazione; mentre i ricchi sono comunque sempre delle figure del tutto negative, ai poveri e ai loro tentativi di migliorare la propria situazione va la simpatia dell'autore. Nel Novecento è stato uno spirito affine come Karl Kraus a sottolineare con forza la particolare genialità e l'enorme virtuosismo linguistico di Nestroy.

Il suo primo grande successo è del 1833, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Akten* (*Mascal-*

zonvagabondo spirito malvagio ovvero Il terzetto degli scapestrati. Farsa magica in tre atti; la traduzione “Mascalzonvagabondo” è di Italo Alighiero Chiusano [1974], mentre precedentemente Ervino Pocar aveva lasciato il nome proprio “Lumpazivagabundus” in originale); è l’opera più direttamente legata alla tradizione precedente, avendo appunto, come precisato nel sottotitolo, una cornice magica, giocata molto sul registro comico, come immediatamente evidente dal nome dello spirito cattivo: la parola composta comprende *Lump*, cioè furfante, mascalzone e *Vagabund*; entrambi i termini evocano comportamenti in netto contrasto con l’imperativo ideologico dell’epoca: “Ruhe und Ordnung” (Ordine e quiete). Lumpazivagabundus corrompe i figli degli altri spiriti e li spinge a condurre una vita da scialacquatori e ubriaconi; egli afferma che il suo potere può essere contrastato solo dall’amore sincero, non certo dalla Fortuna, perché non bastano i colpi di fortuna, per quanto grandi, a far rinsavire dei convinti vagabondi. La Fortuna non accetta questo assunto e vuole dimostrarlo: rovescerà la sua cornucopia su un terzetto di umani, tre artigiani disoccupati che vagabondano da un luogo all’altro; la figura centrale, quella del calzolaio Knieriem (interpretato da Nestroy) si dà all’alcol a causa del suo pessimismo cosmico, convinto com’è che sia imminente lo scontro con una cometa e quindi la fine del mondo (nel 1799 Iffland aveva già scritto una *Posse* su questo tema, dal titolo appunto *Der Komet*). Nonostante l’improvvisa ricchezza due di loro ritorneranno in miseria e alla loro vita sregolata; solo uno di loro, Leim, realizzando il suo sogno d’amore, mette la testa a partito e si inserisce perfettamente nel mondo borghese; così sarà lui anche il motore del recupero degli altri due. Ma la natura umana è debole e viziosa, anzi, incorreggibile; Knieriem e Zwirn sono portatori di un vero e proprio spirito anarchico, perché si sottraggono a qualsiasi regola: solo l’intervento della dea ex machina Amorosa riesce a realizzare davvero il lieto fine, in cui si vedono come quadro finale tutti e tre, dopo qualche anno, in un idillio biedermeierano con le loro famigliole, che comunque il protagonista Knieriem chiama “unsinnige Familien” (famiglie insensate). Tale insensatezza sarà il tema del seguito *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1834; Le famiglie Zwirn, Knieriem e Leim).

Dopo le prime opere, la cornice magica viene abbandonata da Nestroy, che si rivolge all’attualità della *Lokalposse* e con *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835; *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna*, 1974) crea quello che da molti viene considerato il suo capolavoro: la scena è costituita dallo spaccato di una casa con due piani sovrapposti: sotto abita una famiglia di ambulanti che è ridotta a nutrirsi di pane e acqua, sopra un “capitalista” con sua figlia, alla fine la situazione si rovescerà; l’intero classico strumentario della commedia, ormai millenario, degli intrighi, degli amori, degli scambi, viene reinventato grazie all’agilità del linguaggio e delle situazioni. Certo, i capricci della fortuna e la caducità sono i temi della tradizione barocca, ripresi senza analisi delle cause del divario tra ricchi e poveri; ma tipico per Nestroy è il realismo con cui vengono descritti i filistei piccolo-borghesi

concentrati unicamente sul denaro, esattamente come lo sono le odiose figure dei capitalisti; e realistica è anche la rappresentazione della condizione dei poveri, con comprensione per i loro desideri di evasione, desideri che saranno il tema di *Einen Jux will er sich machen* (1842; *Vuole prendersi uno spasso*, 1974).

Nelle opere della seconda metà degli anni quaranta Nestroy parlerà invece esplicitamente della naturale ostilità tra ricchi e poveri. Della sua vasta produzione non si può non ricordare ancora la commedia rivoluzionaria del 1848 *Libertà a Roccacannuccia* (traduzione di Chiusano di *Freiheit in Krähwinkel*, 1974), andata in scena dal 1 luglio all'inizio di ottobre 1848, quando Vienna fu riconquistata dalle truppe governative. *Krähwinkel* era già stato usato da Paul (1763-1825) e in seguito anche da Kotzebue ed altri per indicare un immaginario luogo del tutto marginale, un angolo (*Winkel*) tagliato fuori dai grandi avvenimenti, quindi associare *Krähwinkel* alla rivoluzione produce di per sé un effetto comico; ma tutta l'opera usa l'inventario tradizionale della commedia, riuscendo al tempo stesso a fornire una descrizione ferocemente critica delle condizioni prerivoluzionarie, ma anche degli errori e delle debolezze dei rivoluzionari, e ad ammonire i krähwinkeliani, che si credono vittoriosi perché sono riusciti ad ottenere la costituzione, di fronte alla reazione imminente.

La Reazione postrivoluzionaria portò con sé un inasprirsi della censura e toni più rassegnati nell'opera di Nestroy. Negli anni Cinquanta egli fu anche direttore del Carl-Theater; scrisse soprattutto parodie delle opere che andavano in scena ai teatri di corte; assai famosa fu la parodia della *Giuditta* di Hebbel (*Judith und Holofernes*, 1849) che gli procurò naturalmente il risentimento di Friedrich Hebbel (*infra*, 373), ma che è geniale nella sua ricerca di usare la parodia per realizzare invece una satira politica, ed è forse l'opera più decisamente politica di Nestroy.

3. Un teatro di corte: il Burgtheater e il suo autore più famoso, Franz Grillparzer

Agli inizi dell'Ottocento il Burgtheater era diventato un teatro esclusivamente di prosa, mentre il Theater am Kärntertor era ormai riservato all'opera; la differenziazione delle funzioni era compiuta. Per un breve periodo, dal 1798 al 1799, il direttore della Burg è Kotzebue, poi gli succede (dal 1802 al 1804, e dal 1814 al 1832) Joseph Schreyvogel (1768-1832), che a Weimar aveva conosciuto Schiller; egli mette in scena sia le opere dei weimariani e di Kleist, quindi di contemporanei, che opere del teatro spagnolo, in particolare Calderón, oltre a Shakespeare. Schreyvogel viene ricordato per il ruolo eminente che sotto la sua direzione la Burg assunse nel contesto dei teatri europei, ma anche come mentore di Franz Grillparzer (1791-1872), di cui accetta la *Sappho* (1818), la seconda opera del giovane autore dopo *Die Ahnfrau* (1817; *L'Avola*), tradotta nel 1877 in italiano da Andrea Maffei con questo titolo (ma oggi si direbbe "L'antenata"), una tragedia del destino come andava

allora di moda, che lo aveva reso famoso tra i viennesi nel giro di tre giorni. La tragedia *Saffo* ha un tale successo da meritare al suo autore un contratto di cinque anni come “autore del teatro di corte”: così tutte le sue opere, tranne due dal lascito, avranno la prima al Burgtheater. Una carriera veloce dunque, che gli diede notorietà ma che corse separata e parallela rispetto all’attività che gli dava da vivere, cioè la sua piccola carriera di funzionario statale nell’Archivio del Ministero delle Finanze. Era comunque un autore ufficiale sulla scena letteraria viennese, senza che ciò implicasse mancanza di problemi con la censura; ma vale la pena sottolineare che è l’unico autore “ufficiale” e molto rappresentato di quel periodo della letteratura teatrale tedesca che sia entrato stabilmente nel canone letterario e drammaturgico, collocato tra i massimi autori dell’Ottocento.

Grillparzer scrive soprattutto tragedie, rielaborando motivi provenienti da tradizioni molto diverse, mai dall’attualità: dall’antichità classica (*Sappho* 1818, *Saffo* [1819] 1967; *Das goldene Vlies* 1821, *Il vello d’oro* 1919; *Des Meeres und der Liebe Wellen* 1831, *Onde del mare e dell’amore* 1942); dalla storia dei territori asburgici (*König Ottokars Glück. Trauerspiel in fünf Aufzügen* 1825, Fortuna e fine di re Ottokar; *Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1849-1850, *Dissidio tra fratelli d’Asburgo* 1977); da cronache medievali (*Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen* 1838, *Guai a chi dice bugie!* 1991, la sua unica commedia); da fatti più leggendari che storici (*Ein treuer Diener seines Herrn* 1828, *Un fedele servitore del suo signore* 1980; *Libussa* 1847); dal teatro spagnolo e dall’Illuminismo francese (*Der Traum, ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen* 1834, *Il sogno è una vita. Fiaba drammatica in quattro atti* [1967, 1° ed. 1937], che è anche molto legato al teatro popolare e al *Flauto magico*); ancora dal teatro spagnolo con Lope de Vega (*Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen* 1851, *L’Ebreja di Toledo* 1956). La sua poetica è antiromantica, nel senso che è strenuo sostenitore della precisione compositiva (che vedeva realizzata da Raffaello, Mozart e Calderón) e che distingue nettamente tra poesia e prosa, per i suoi drammi userà quindi il verso. D’altra parte egli prende le distanze non solo dai fratelli Schlegel, in particolare Friedrich, ma anche dall’idealismo di Schiller: un ruolo importante nella poetica di Grillparzer è rivestito dalla sensibilità, dove *Empfindung* non indica semplicemente la sensibilità emotiva, ma l’ampliamento conoscitivo nei confronti delle varie dimensioni della vita umana, anche quelle più oscure. Egli realizzerà le sue intenzioni artistiche tramite l’accuratezza della composizione, la grande sensibilità per i ritmi teatrali, la maestria nell’uso di gesti rivelatori delle emozioni interiori delle figure.

Grillparzer è stato considerato da alcuni il grande “classico” austriaco, da altri nient’altro che un epigono, anche se di grande levatura, dell’epoca classicoromantica; si può dire che egli molto consapevolmente si confronta con il patrimonio lasciato dall’età precedente, interpretando al contempo fino in fondo

e con intuizioni anticipatorie della modernità il disagio e le tensioni della sua epoca, la delusione storica e il pessimismo dell'era metternichiana e la situazione anomala dell'Austria multi-etnica in un'epoca di crescenti spinte nazionaliste.

Nelle sue opere il conflitto tragico nasce dall'impossibile integrazione tra due mondi, un dualismo dietro al quale si possono leggere le tensioni storiche del suo tempo e della sua Austria; grande rilievo assume anche il conflitto tra uomo e donna, che si incrocia nei suoi testi con il conflitto tra culture diverse; infatti al centro dei drammi ci sono molto spesso figure di donne, segnate da una doppia differenza: oltre che per la differenza di genere queste donne si caratterizzano per l'appartenenza a un mondo altro – alla sfera dell'arte, della magia, della vita religiosa, del sovrannaturale –, scegliendo una dimensione di separazione rispetto al mondo degli uomini (la poetessa Saffo, Medea, maga e per di più amazzone, la sacerdotessa Ero, Libussa dotata di poteri sovrannaturali): dall'amore vengono indotte ad abbandonare quella loro sfera di separazione, andando così incontro alla rovina. In Grillparzer i conflitti non vengono rappresentati in termini sociali, di contrapposizione tra ricchi e poveri (Nestroy), tra classi dominanti e popolo affamato e sfruttato (Büchner); la critica in senso liberale nei confronti del sistema si esprime nella condanna della bramosia di potere e di possesso, la quale è alla base di un ordine patriarcale ingiusto, incapace di regolare veramente con equità la convivenza umana, e colpevole verso le donne, come dirà Rodolfo II d'Asburgo nel *Dissidio*.

Anche la poetessa Saffo soccombe a causa dell'insanabile dualismo tra due mondi, quello tra arte e vita; in questo senso l'opera si configura come una tragedia dell'artista sulla scia del *Torquato Tasso* di Goethe, con la fondamentale differenza che qui si tratta di una donna, la quale, nonostante i suoi trionfi artistici che le hanno procurato una posizione dominante anche dal punto di vista sociale, si illude di poter accedere a una tranquilla quotidianità bucolica (addirittura con venature biedermeieriane, come è stato più volte detto) grazie al suo matrimonio con un giovane atleta, Faone; ma è un'unione assai fragile tra due disuguali: Faone si innamora della giovanissima schiava di Saffo, Melitta. Saffo, riconoscendo che la sua è stata un'illusione e un tradimento rispetto alla sua missione poetica, si suicida gettandosi in mare. La prima lingua in cui la tragedia venne tradotta fu l'italiano, e Lord Byron rimase molto ammirato dell'opera leggendola proprio in questa traduzione.

In *Saffo* le culture ed etnie diverse non giocano un ruolo, come avviene invece in modo davvero radicale nell'opera successiva, la trilogia *Das goldene Vliess*, la seconda trilogia della letteratura tedesca, dopo il *Wallenstein* di Schiller, con la medesima strutturazione per quanto riguarda il numero di atti; nella contrapposizione tra il mondo dei Colchi di Medea e dei Greci di Giasone è racchiusa la cifra dell'intera vicenda tragica, fino all'uccisione dei figli da parte di Medea, perché i figli sentono la madre come estranea, e la madre vede in loro la prova evidente della propria alienazione: amore materno frustrato e offeso, più che desiderio di vendetta, questa è l'interpretazione grill-

parzeriana del mito di Medea, la quale nella scena finale riporta all'oracolo di Delfi il vello d'oro, il simbolo della brama di possesso che induce a compiere orrendi delitti; forse non è secondario né casuale che questo simbolo così negativo, nelle intenzioni dell'autore comparabile nella sua funzione simbolica al tesoro del Nibelungo, costituisca allo stesso tempo la massima onorificenza dell'Impero asburgico! La terza tragedia di ambientazione classico-antica non segue cronologicamente alla trilogia, ma viene scritta circa una decina di anni più tardi, dopo due tragedie "asburgiche"; è un'opera altamente poetica, e secondo alcuni è, accanto a *Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, il capolavoro di Grillparzer: *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Il titolo vuole rinviare alla dimensione universale del tema, l'amore infelice tra due giovani ai quali sarebbe proibito amarsi, perché appartenenti a due comunità nemiche e perché uno dei due, in questo caso la donna, ha fatto voto di castità in quanto sacerdotessa. Per dare sostanza teatrale e tragica a questo tema l'autore ha scelto la leggenda di Ero e Leandro: per incontrare la sua innamorata Leandro attraversa a nuoto il Bosforo, finché una sera la lampada di Ero che gli doveva fare da guida non si spegne ed egli, non trovando l'approdo sicuro, muore. Quando Ero ne scopre il cadavere si suicida, nella versione grillparzeriana muore di crepacuore. I due giovani hanno cercato di contrapporsi alle norme della società, a un sistema religioso vuoto e convenzionale, di cui il Sacerdote è lo zelante funzionario, ma devono soccombere, in un finale leggibile come critica all'idealismo. Anche per il suo anti-idealismo e per la finezza dei ritratti psicologici si può collocare Grillparzer tra Goethe (nella sua ricerca della forma), alla cui Ifigenia la protagonista Ero è stata accostata, e Kleist (pensando soprattutto ad Alkmene dell'*Anfitrione*).

Un caso isolato e particolare all'interno della produzione grillparzeriana è rappresentato da *Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen*, l'opera che più si avvicina ai modelli del teatro popolare viennese; ebbe ben 72 repliche e Raimund ne sottolineò subito l'affinità con la propria fiaba magica *Il contadino milionario*. In effetti Grillparzer aveva iniziato a concepire questo testo molti anni prima proprio per un teatro fuori le mura, precisamente il Theater an der Wien in cui era stata rappresentata la sua prima opera, *Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Akten*. In un'annotazione diaristica Grillparzer evidenzia come nei suoi testi sia riconoscibile l'impronta del mondo fiabesco e magico del Leopoldstädter Theater, frequentato negli anni giovanili, così come determinante fu l'influsso del *Flauto magico*; del resto l'autore inizia la sua *Autobiografia* sottolineando il fatto di essere nato nell'anno della prima dell'opera mozartiana; il libretto era stato il testo su cui aveva imparato a leggere, su un esemplare di proprietà di una cameriera di casa, per la quale l'aver fatto da comparsa in quell'occasione era stata l'esperienza più bella della sua vita.

Il periodo di gestazione di *Il sogno è una vita*, che inizia proprio con un evidente richiamo al *Flauto magico*, fu lungo, e alla fine divenne un'opera per il Burgtheater: pur in presenza di numerosi elementi di contatto con il teatro

popolare viennese, dal punto di vista formale e sostanziale se ne distanzia infatti notevolmente; intanto è scritta in versi, qualsiasi coloritura dialettale è assente, lo stile è poetico ed elevato; soprattutto questa “fiaba drammatica” non ha nulla di magico, perché ci sono sì due mondi, ma non sono quelli della realtà empirica e del mondo fantastico, come nello *Zauberstück*, bensì quelli della veglia e del sonno. La modifica rispetto al famosissimo titolo di Calderón de la Barca *La vida es sueño* (che Grillparzer aveva tradotto) in *Der Traum ein Leben* (letteralmente “il sogno una vita”), se da una parte non stabilisce un nesso esplicito tra vita e sogno, dall’altro mette il sogno in primo piano rispetto alla vita, è il sogno che racchiude tutta una vita: *Il sogno è una vita*; ciò ha naturalmente delle conseguenze strutturali, infatti quasi tre dei quattro atti sono riservati all’azione onirica: l’opera grillparzeriana mette in scena il sogno del protagonista, non si limita a farlo raccontare al risveglio, come era successo fino ad allora nella letteratura drammatica (e come avviene nell’opera coeva di Büchner, *Dantons Tod, Ein Drama* 1835, *La morte di Danton* 1955). E lo mette in scena con la convinzione molto moderna, messa in bocca al saggio Massud, che i sogni non fanno nascere i desideri, ma che risvegliano ciò che è già presente nell’animo, in questo caso la smisurata bramosia di potere del protagonista Rustan, annoiato dalla vita in campagna e perfino dalla giovane Mirza, innamorata di lui. Nel sogno egli realizza le sue fantasie, al prezzo di un comportamento del tutto immorale, finché in una situazione che sembra priva di vie di uscita non si risveglia: al sollievo perché tutto è stato “solo” un sogno si accompagna la convinta decisione di essere contento della vita, contento di un futuro assieme a Massud e a Mirza. Al lieto fine della coppia di innamorati fa da contrasto l’allontanamento del servo nero Zanga, a cui è stata data la libertà; egli si lascia alle spalle la vita tranquilla in un ambiente molto circoscritto (quel “Glück im Winkel” celebrato anche dai quadri del poeta-pittore Carl Spitzweg, 1808-1885), si mette in cammino insieme ad un derviscio, il quale con il suo canto rappresenta la dimensione artistica, quella che non si può accontentare dell’idillio unicamente privato. I critici che vogliono sottolineare la dimensione Biedermeier dell’autore citano i versi con cui Rustan rinsavito elogia la gioia della quiete e della vita bucolica, ma di questa quiete viene mostrata comunque la limitatezza e su quali rimozioni e parti non vissute essa si fonda, tratteggiando anche una specie di psicogramma collettivo. A livello individuale l’azione del sogno dimostra la fragilità della struttura psichica del protagonista, a livello collettivo risulta che la repressione delle aspirazioni all’autoaffermazione nella realtà dell’immobilismo della società austriaca della Restaurazione possono causare un comportamento del tutto asociale e violento: nel sogno il protagonista arriva perfino al regicidio.

Prescindendo dall’ordine strettamente cronologico, si possono esaminare qui di seguito le opere ispirate alla storia dei territori asburgici. La tragedia *König Ottokars Glück und Ende*, sulla sconfitta del re boemo da parte di Rodolfo I d’Asburgo (1278), è il testo fondante di quello che Claudio Magris ha chia-

mato *Il mito asburgico* (1963). Ciò viene confermato dall'uso che ne è stato fatto, fino ad arrivare alla scelta, nel 1955, di questa opera per l'inaugurazione del Burgtheater ricostruito dopo la completa distruzione nella Seconda Guerra Mondiale. L'idealizzazione della figura del sovrano e l'inno all'Austria, pronunciato nel terzo atto dal nobile Hornek, così come il grido "Habsburg für immer!" (Grillparzer 1986, 509; Asburgo per sempre!), nel finale dell'opera, hanno portato ad identificare Grillparzer come portavoce dell'ideologia asburgica. Non per nulla quest'opera non è mai stata tradotta in italiano; ma se invece di isolare dal loro contesto i passi che possono suonare ideologici si guarda all'insieme, questa tragedia risulterà un grande esempio di *theatrum mundi*, che rielabora la tradizione spagnola barocca (il tema dell'estrema caducità viene già enunciato nel titolo) e quella della *Staatstragödie*, integrandola con elementi del teatro popolare viennese, per farne un dramma storico intorno alla caduta di una figura di titano, con evidenti riferimenti all'attualità storica, cioè a Napoleone. Quella di Grillparzer non è stata la prima opera sulle vicende relative a Rodolfo e Ottokar, anzi, gli esempi sono numerosi: qualche anno prima sia Heinrich Joseph von Collin che Karoline Pichler (1769-1843) avevano scritto un *Rudolph von Habsburg* (1818; la Pichler era un'autrice molto prolifica, rappresentata anche al Burgtheater e animatrice di un salotto importante, frequentato pure da Grillparzer). Il rivolgere l'attenzione agli avvenimenti rilevanti della propria storia nazionale, così come aveva fatto Shakespeare per quella inglese, era stata la raccomandazione fatta da August Wilhelm Schlegel nelle sue lezioni viennesi (1808), dando l'indicazione di attingere alle vicende degli Asburgo. Per Grillparzer ricorrere al dramma storico è un rivolgersi al presente (Napoleone), dando allo stesso tempo credibilità a dei fatti che altrimenti potrebbero sembrare talmente incredibili da diventare ridicoli (Grillparzer 1986, 848). Anche in questo suo primo dramma storico sono due mondi a scontrarsi: una concezione individualista e arbitraria della regalità, che per di più si rende colpevole (Ottokar si separa per motivi dinastici dalla moglie), si scontra con la dimensione ideale in cui il sovrano è l'ipostasi di un ordine superiore. Proprio quest'opera ebbe molti problemi con la censura, sia perché non si desideravano possibili associazioni con Napoleone e il suo matrimonio con Maria Luisa d'Austria, causa del divorzio da Giuseppina, sia perché si temevano le reazioni dei Boemi, che si potevano sentire offesi per come venivano tratteggiati nell'opera e per la figura ingloriosa del loro eroe nazionale Ottokar.

L'idea del potere impersonale ritorna in *Ein treuer Diener seines Herrn* e nell'altra opera asburgica, questa volta su Rodolfo II, cioè nel già citato *Bruderzwist in Habsburg*, rappresentato appena dopo la morte dell'autore (dapprima da Heinrich Laube nel nuovo Stadttheater e subito dopo da Franz von Dingelstedt, subentrato a Laube nella direzione del Burgtheater). Dopo l'insuccesso della commedia *Weh dem, der lügt!* sull'impossibilità di un'adesione al concetto astratto di verità, di fronte alla verità soggettiva e alla multiforme realtà concreta, Grillparzer aveva deciso che non avrebbe più pubblicato né fatto

rappresentare sue opere; fece un'eccezione per il racconto *Der arme Spielmann. Erzählung* (1847; *Il povero suonatore*, [1906] 1993), per il frammento *Esther* e per il primo atto della *Libussa*, rappresentati per beneficenza.

Hofmannsthal ha definito il *Dissidio* “[als die] bedeutendste historisch-politische Tragödie der Deutschen” (Hofmannsthal 1979, 244; la più significativa tragedia storico-politica dei tedeschi); tratta infatti di uno degli eventi della storia tedesca più gravido di conseguenze, l'acuirsi del conflitto tra cattolici e protestanti, tra i Boemi e i territori ereditari ai tempi del regno di Rodolfo II, conflitti che poi porteranno alla Guerra dei Trent'anni; anzi, Grillparzer compie un'infedeltà storica posponendo la morte di Rodolfo (1612) verso l'inizio della guerra (1618) in modo da rendere ancora più evidente il nesso tra gli eventi del suo regno e lo scoppio della guerra. E la violenza della guerra fa da sfondo ad ogni scena, in un crescendo che culmina nell'ultimo atto, ambientato non più a Praga ma a Vienna, con Wallenstein, il “tecnico” della guerra che dalla finestra guarda schierarsi le sue truppe. Rodolfo non riesce ad agire e a contrastare la ribellione del fratello Mattia perché consapevole che ogni azione comporta un'accelerazione dell'inevitabile, perché dietro ai conflitti di religione c'è unicamente la lotta dei vari particolarismi ed egoismi per il potere. Come essere umano Rodolfo è segnato dal fallimento, e arriva perfino a condannare e a provocare attivamente la morte del suo unico figlio, l'illegittimo Don Cäsar che peraltro si era macchiato di omicidio. Anche se Rodolfo crede in un ordine superiore, che lo Stato dovrebbe cercare di realizzare nel concreto della storia, le sue colpe e debolezze umane contribuiscono a una tale crisi dell'ordine da sfociare nell'opposto, nel caos. Dal punto di vista della fragilità umana di chi detiene un potere assoluto (anche qui traspare la componente illuminista e giuseppina di Grillparzer) c'è un filo che lega quest'opera a *Die Jüdin von Toledo*, la storia dell'amore adultero tra un re colpevole e fragile, Alfonso XII d'Aragona, e la bella ebrea Rahel; ma qui l'ordine viene ristabilito grazie all'uccisione, da parte dei Grandi del Regno, della vittima sacrificale, Rahel; comunque il sacrificio non serve, non ha alcun senso superiore: l'ultima scena mostra gli Spagnoli che vanno alla guerra, una guerra che la storia ci dice essere stata per loro rovinosa. Il testo trova il suo lievito drammatico oltre che nella vicenda della passione erotica anche nelle “scene da un matrimonio” e nella caratterizzazione della coppia regale, Alfonso ed Eleonora, con i tratti di una coppia borghese dell'Ottocento; ancora più chiaramente che in altre opere grillparzeriane intorno al potere e alla regalità si può dire per *L'Ebreja di Toledo* che l'utopia illuministica dell'addomesticamento del potere e di una fondazione etica dell'autorità viene definitivamente affossata: i sovrani sono esseri troppo umani, mentre la borghesia non è stata capace di elaborare valori propri, lasciando il campo all'aristocrazia, che gestisce il potere in modo borghese, sì, ma reitivamente filisteo.

Libussa (1848), la mitica fondatrice di Praga, è invece una sovrana, una donna, anche lei non del tutto all'altezza del suo compito, o almeno non capa-

ce di realizzare la sua utopia matriarcale; per ristabilire l'ordine dando al paese un re si sacrifica acconsentendo a sposare un uomo, Primislao, e accettando alla fine anche di perdere la propria vita per esaudire il desiderio del marito, di consacrare cioè il momento della fondazione della città. Il tema della fondazione di una città certamente impone di per sé riflessioni di tipo storico-filosofico; inoltre, Praga è predestinata dal suo nome, che significa "soglia", a simboleggiare un passaggio epocale. La peculiarità di quest'opera sta nel fatto che la problematica dell'avvicinarsi delle fasi storiche, dall'Età mitica, ginaicocratica e agricola, sorta dopo un'epoca buia e molto conflittuale, all'Età patriarcale (e quindi alla nascita dello stato di diritto e del commercio), è condotta in modo molto efficace dal punto di vista drammaturgico sul filo del conflitto amoroso tra un uomo e una donna. Nella grandiosa profezia finale di Libussa la visione della storia è così disincantata come quella di Rodolfo II; alla diagnosi di un processo determinato dall'egoismo del singolo e della collettività, Libussa oppone l'appello all'umanità in nome della *Menschenliebe*.

4. *Drammi storici e realismo in due autori prequarantotteschi: Grabbe, Büchner*

Mentre si può nominare in un fiato Büchner e Heine perché entrambi sono attivi sul fronte anti-reazionario (Heine dedicò solo due opere giovanili al teatro, *Almansor* e *Rattcliff*), raramente si nominano insieme Grillparzer e Büchner; certo l'autore assiano è più giovane di una generazione e come poeta della rivoluzione mal si fa accostare al classico austriaco, funzionario dell'apparato statale asburgico. Ma dal punto di vista della poetica c'è qualcosa che per lo meno non li divide: la critica all'idealismo schilleriano. Del resto negli anni Trenta si possono notare delle tendenze che vanno sempre più evidentemente in direzione del realismo e del dramma aperto, in prosa; pure la fortuna dei drammi storici – a parte quelli più di cassetta come i drammi sugli Hohenstaufen di Ernst Raupach (1784-1852) – ha una precisa funzione nell'ambito di una drammaturgia ispirata invece al passato prossimo e ad ideali emancipatori, dove le scene di popolo e la partecipazione di una collettività attiva, anche se da ultimo sconfitta, avevano grande rilievo, come si vede nelle opere di Grabbe e Büchner, ma anche in *Andreas Hofer, Sandwirt von Passeier* (1834; Andreas Hofer, oste in Passiria) di Karl Leberecht Immermann (1796-1840), sulla rivolta antinapoleonica dei tirolesi; Immermann fu per lunghi anni direttore del teatro di Düsseldorf, dove si adoprò anche per Grabbe.

I drammi storici di Christian Dietrich Grabbe fanno riferimento sia a vicende recenti, come la sua opera più famosa, *Napoleon oder Die hundert Tage* (1831; *Napoleone o i Cento giorni*, 1997), sia alla dinastia degli Svevi (*Kaiser Friedrich Barbarossa*, 1829; *Kaiser Heinrich der Sechste*, 1830); questi drammi di Grabbe, il quale condivideva l'entusiasmo dei suoi contemporanei non solo per i soggetti della storia nazionale, ma anche per quelli tratti dal *Canto*

dei Nibelunghi allora di gran moda, non furono però mai rappresentati, tranne un'opera che non rientra tra i drammi storici: *Don Juan und Faust* (1829; *Don Giovanni e Faust*, 1968); qui "venivano accostate per la prima volta le due figure più rappresentative della cultura occidentale, l'una dalla tradizione mediterranea e cattolica, l'altra da quella nordica e protestante. Avere messo in relazione queste due figure tragiche e mitiche (anche se Don Giovanni era già tutto dentro al *Faust I*) rivelava la capacità di cogliere quello che sarebbe diventato il vero nodo drammatico del suo secolo, ovvero quella polarità tra materialismo e ascetismo, edonismo e austerità, sensualità e rigore che attraversa tanta parte dell'Ottocento..." (Fancelli 2000, 760).

Questa polarità spiega anche il grande talento di Grabbe per il tragicomico e il grottesco; una versione più comica si ha in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822; Scherzo, satira, ironia e più profondo significato), una commedia che presenta una geniale caricatura della cultura a lui contemporanea.

Per i drammi storici di Grabbe è fondamentale l'influsso di Shakespeare, che d'altra parte egli non si peritò dal criticare, ma di cui ammirava in particolare il ruolo dato al popolo quale vera e propria *dramatis persona* (ma solo nei drammi di ambientazione inglese). L'esempio più evidente di dramma storico antiromantico l'autore lo dà in *Napoleon oder die hundert Tage*, un grandioso affresco caleidoscopico delle vicende attorno al ritorno di Napoleone dall'Elba e alla sua definitiva sconfitta a Waterloo, scritto proprio durante la Rivoluzione di luglio in Francia, e pubblicato nel 1831: l'eco dei fatti parigini si sente risuonare molto chiaramente nel testo. Dal punto di vista di una società immersa nella quiete forzata e sepolcrale della Restaurazione, Napoleone e la sua epoca erano andati riacquistando una carica mitica e leggendaria, diventando per alcuni (Heine) addirittura simbolo di libertà. Nel testo di Grabbe, stilisticamente provocatorio e innovatore, il grande Napoleone è consapevole che la sua grandezza è relativa, dovuta a ciò che chiama il destino, e che si rivela come il farsi caotico della storia. Non sono i singoli, per quanto individui eccezionali, a determinare gli eventi, bensì le forze collettive, anonime, che nel testo trovano espressione nelle scene popolari e di massa; sono loro a causare la fortuna e la caduta dell'eroe, per precise ragioni economiche, sociali e politiche.

La penultima opera di Grabbe, *Hannibal* (1834; *Annibale*, 1986), secondo molti è la sua più riuscita per lo spessore umano e tragico del protagonista, mentre la sua ultima, una *Hermannsschlacht* (1836; Battaglia di Arminio) ne determinerà la fortuna durante il Nazismo.

Se di Grabbe si dice che la sua drammaturgia precorre il realismo, ciò vale in misura ben maggiore per Büchner. La poetica di Georg Büchner, di questo genio morto a ventitré anni, di cui nessuna opera fu rappresentata mentre era in vita, e una sola pubblicata in forma gravemente emendata da Gutzkow, si rifà infatti alla drammaturgia precedente all'idealismo, precisamente allo scrittore stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792),

cui Büchner dedicò un racconto, raggiungendo anche nella forma narrativa subito vertici insuperati. Non solo per la sua poetica, ma anche per la sua visione filosofica e politica Büchner si rivolge alla tradizione illuminista settecentesca, precisamente al pensiero materialista e sensualista, antirepressivo dell'Illuminismo francese.

Il giovane studente di medicina inizia la sua prima opera, *Dantons Tod*, quando teme di venir arrestato da un momento all'altro a causa della sua attività rivoluzionaria: aveva infatti scritto un pamphlet, *Der Hessische Landbote* (1837; *Il messaggero d'Assia*, 1963), per incitare i contadini a ribellarsi, e già in quello scritto aveva fatto riferimento alla Rivoluzione francese, che egli aveva studiato molto approfonditamente. Di quegli avvenimenti scelse il periodo già annunciato dal titolo, la fase del Terrore in cui due gruppi all'interno dei giacobini al potere si contrappongono, con la conseguente eliminazione fisica di una delle due fazioni (24 marzo - 5 aprile 1794). Un gruppo vuole porre fine alla fase cruenta, l'altro vuole continuare nella realizzazione di una Repubblica ideale, che nella realtà assume tutti i caratteri di una dittatura sanguinaria. Le due fazioni sono guidate da Danton e Robespierre; il primo atto del dramma culmina nel dialogo che li vede contrapposti in un conflitto tragico perché insanabile: da una parte l'epicureo e disilluso Danton, dall'altra il rigido e inflessibile paladino della virtù Robespierre, il quale, credendo di avere il monopolio della verità, equipara il vizio – che per Danton è invece nient'altro che la ricerca del piacere, cui ogni individuo ha diritto – all'alto tradimento della Repubblica, accusando i dantonisti di essere gli eredi degli aristocratici, e quindi di ostacolo alla causa della palingenesi sociale. In questo dramma in quattro atti a scene staccate Büchner ci dà un quadro straordinario delle diverse forze in campo, delle contraddizioni e delle dinamiche del potere, che vanno ben oltre la situazione specifica della Rivoluzione francese, ma sono riferibili ad altre costellazioni più o meno rivoluzionarie, in cui una nuova classe dopo aver preso il potere non riesce a passare alla fase di costruzione e stabilizzazione. Intorno ai protagonisti principali si muovono varie figure, sostenitori della ragion di stato e della violenza in suo nome (Saint Just), accanto a cinici e dissoluti profittatori; grande spazio viene dato alla rappresentazione della manipolazione, da parte dei vari tribuni, del popolo parigino, che niente ha guadagnato dalla rivoluzione e che si deve accontentare delle parole idealizzanti di Robespierre e di altri fanatici. Non mancano gli elementi tragicomici, come il suggeritore Simon, spesso ubriaco e che confonde le citazioni da varie opere teatrali, parodiando così la retorica dei rivoluzionari, che si voleva ispirare alla Roma repubblicana e alle sue virtù civili: è proprio lui a guidare il gruppo del popolo che va ad arrestare Danton. La morte del protagonista, nominata nel titolo, sta anche per la morte della rivoluzione che si colloca sullo sfondo, in quel magistrale intreccio della dimensione individuale con quella collettiva che costituisce la cifra di quest'opera. Il mettere al centro del testo Danton con la sua rinuncia

all'azione politica, causata dalla visione chiara e disillusa sulla mancanza dei risultati sperati e sull'inutilità quindi della Rivoluzione, con i suoi dubbi, le sue angosce esistenziali e il suo scetticismo nichilista, ma anche con la sua rivendicazione dell'autonomia della sfera privata rispetto al primato assoluto del pubblico imposto dai suoi antagonisti, è ciò che conferisce una straordinaria intensità e vitalità a questo testo; rappresentato per la prima volta appena nel 1902, da allora è al centro di un dibattito sempre aperto, inesauribile, intorno a un'opera pluridimensionale, che riesce a presentare i conflitti ideologici, politici, perfino estetici che portano la Rivoluzione a divorare se stessa e a fallire, a fallire soprattutto per non aver risolto il problema sociale della povertà e della fame. La forza antagonista alla violenza e all'autodistruttività, l'amore, si può affermare solo nella morte: Julie, la moglie di Danton, si suicida per non lasciare il marito solo nella morte; e Lucile, la moglie di Camille Desmoulins, urla "es lebe der König!" (Viva il re!) proprio sulla Piazza della Rivoluzione, per farsi anche lei arrestare e condannare a morte "Im Namen der Republik" (in nome della Repubblica).

Il *Woyzeck* è stata l'ultima opera cui Büchner ha lavorato, rimasta quindi frammento e con una storia editoriale travagliatissima, ma che proprio in questa forma del tutto instabile e incerta, dal momento della pubblicazione, ha fatto la storia del teatro di prosa e di quello musicale. Fu pubblicato per la prima volta nel 1879 da Karl Emil Franzos con il titolo *Wozzeck* (così si chiama anche l'opera di Alban Berg). Büchner si rifà a materiale documentario, agli atti processuali sulla condanna di Johann Christian Woyzeck, un disoccupato che aveva ucciso la sua amante e che venne giustiziato a Lipsia nel 1824, e ad almeno altri due casi simili. Motivi di interesse alle vicende di questi assassini erano la loro condizione proletaria, o comunque diventata tale in seguito agli sconvolgimenti provocati dalle guerre napoleoniche, e soprattutto la discussione intorno alla loro capacità di intendere al momento del fatto. La psichiatria e tanto più la psichiatria giuridica era agli inizi, i suoi tentativi di affermazione in epoca pre-restaurativa venivano ora molto contrastati. Il Woyzeck di Büchner è un proletario, il primo proletario degno di essere protagonista di una tragedia e pertanto ha tutta la consistenza umana di una grande figura tragica, non è ridotto solo alla sua miserrima condizione sociale: è una figura travagliata, non è spinto unicamente dal bisogno di guadagnare qualcosa per mantenere la sua donna e il bambino avuto da lei, né soltanto dalla gelosia quando Marie, anche lei vittima della sua condizione sociale, finisce con l'accettare per un sollievo momentaneo i regali e la corte del bel tamburmaggiore; Woyzeck ha le proprie angosce, che esternalizza in visioni, e che sono tanto più tormentose quanto più immediate, per la mancanza di strumenti culturali di elaborazione e controllo, strumenti di cui dispongono invece i tipi malinconici appartenenti a classi sociali più elevate: "Woyzeck, invece, che pure è braccato dalle voci e dalle parole degli altri, è lasciato intatto dallo scrittore. In questo pudore di fronte alla miseria, non

c'è a tutt'oggi un solo scrittore che possa essere messo alla pari con Büchner" (Canetti 1984, 324-325). Gli aristocratici e i borghesi, il capitano e il dottore, rivelano come le condizioni che potrebbero sembrare descritte secondo la visione di un pessimismo cosmico (si veda la meravigliosa e famosa fiaba della nonna) siano invece frutto di precise strutture economiche e di potere.

Büchner è anche l'autore della più significativa commedia di questo periodo, accanto a *Guai a chi dice bugie!* di Grillparzer, di cui è quasi coeva: *Leonce und Lena* (1836, pubblicata nel 1838, rappresentata per la prima volta nel 1895). Anche questa è un'opera molto moderna, che precorre il teatro dell'assurdo e del non senso, riprendendo i temi cari all'autore in chiave satirica e grottesca e con una spietata critica alla classe dei nullafacenti parassiti al potere; l'opera non ha una precisa ambientazione storica e spaziale, ma i riferimenti alla realtà tedesca del *Duodezfürstentum* (principati in dodicesimo) sono evidenti: riprendendo e straniando moduli della fiaba drammatica romantica il testo arriva al lieto fine del matrimonio della coppia regale, tutto rimane però immutato, con la differenza che l'amorale condizione di totale inerzia viene ironicamente elevata a programma ideologico.

5. Una cerniera tra tradizione e modernità: Friedrich Hebbel

Negli anni Quaranta, prima della Rivoluzione, sui palcoscenici tedeschi hanno molta fortuna due autori (precedentemente già menzionati) che dopo aver passato varie traversie perché esponenti della Giovane Germania erano poi rientrati abbastanza nei ranghi. Uno è Karl Gutzkow, tanto importante per Büchner, di cui si deve ricordare almeno la tragedia *Uriel Acosta* (1847), l'altro è Heinrich Laube, con il suo dramma di argomento schilleriano *Die Karlsschüler* (1846; Gli allievi dell'accademia del duca Carlo Eugenio).

Ma negli anni Quaranta inizia a scrivere e ad essere rappresentato anche uno dei massimi drammaturghi dell'Ottocento, Friedrich Hebbel; autore di tragedie, secondo una valutazione di György Lukács (1885-1971) è l'iniziatore del dramma moderno perché le sue figure sono talmente determinate dai conflitti della situazione storica e sociale che le loro azioni sono causate da necessità, non originate dalla sfera della morale, quindi non possono essere giudicate dal punto di vista etico. Nel teatro moderno non è più centrale il problema della "colpa tragica", che presuppone un individuo in grado di fare delle scelte, bensì la rappresentazione dei conflitti dell'epoca, e in ciò consiste la grandezza di Hebbel secondo Lukács. Le osservazioni del critico ungherese risalgono al 1911, ma nei decenni successivi più vicini a noi si può invece constatare uno scarso interesse del mondo teatrale per questo autore, con l'importante eccezione della tragedia *Maria Magdalena* (1844) e della trilogia *Die Nibelungen* (1860). Spesso è stato interpretato seguendo le sue riflessioni sul tragico ("pantragismo"), dove l'autore teorizza un conflitto insanabile tra individuo e società, in cui il singolo necessariamente soccombe; comunque la colpa tragica scaturisce dalla

volontà stessa dell'eroe, non dal destino, nel teatro di Grabbe e Büchner mancava invece la dimensione della colpa. Secondo Giuliano Baioni (2006, 454), Hebbel rappresenta una restaurazione rispetto a Grabbe (da Hebbel aspramente criticato) e Büchner, una restaurazione realista sì, ma che comunque ritornava dopo Grabbe e Büchner alla tradizione tragica idealistica.

Molte opere di Hebbel hanno per titolo un nome femminile, quello della protagonista, perché il conflitto tra i sessi nella società patriarcale costituisce un filo conduttore, assieme all'analisi della onnipresente volontà di possesso, che vede appunto nella donna solo un oggetto da possedere. Nella sua prima tragedia, *Judith* (1839/1840; *Giuditta* 1910), l'autore apporta due importanti modifiche al tema biblico sulla vedova che salva il suo popolo accettando di trascorrere la notte con il capo degli Assiri, Oloferne, per avere l'occasione di ucciderlo: la verginità della protagonista e il suo uccidere per motivi di vendetta personale, causata dal sentimento di umiliazione profonda. La costruzione hebbeliana per motivare l'uccisione di un uomo da parte di una donna, che sfrutta il sonno successivo all'amplesso, è complessa (come tale aspramente criticata da Grillparzer): nonostante Giuditta sia vedova, come nel racconto biblico, è ancora vergine perché il suo matrimonio non è stato consumato, il marito infatti nella notte di nozze si è ritratto da lei, senza darle spiegazioni; dal frustrato desiderio erotico nasce il desiderio di affermazione, di potere. Con la sua passione politica Giuditta compie il percorso inverso della Giovanna d'Arco schilleriana, da creatura molto umana diventa eroina e santa: agisce come un uomo e salva il suo popolo da un Oloferne assetato di potere, prototipo di un individuo che si colloca al di sopra di ogni regola.

Sicuramente sull'opera successiva, *Maria Maddalena* (1914), di ambientazione realisticamente coeva, il giudizio di Lukács si attaglia assai bene. Hebbel stesso l'ha definita *bürgerliches Trauerspiel*, dando però di questo genere una versione particolare: la tragedia borghese della tradizione, con protagonisti borghesi, si contrapponeva programmaticamente alla tragedia con protagonisti aristocratici, facendo una bandiera delle virtù della propria classe, *in primis* della virtù delle donne, come nei celebri modelli lessinghiani. Del *bürgerliches Trauerspiel* rimane nella *Maria Maddalena* hebbeliana la centralità del rapporto padre/figlia, mentre le differenze di classe non sono più importanti, perché la vicenda si svolge all'interno di un ambiente piccolo-borghese, alle prese con un rigido codice d'onore maschile e con l'arrivismo sociale. Non solo la forma, ma anche la vicenda di questo dramma ha alle spalle una lunga tradizione: si tratta infatti di una delle numerose tragedie della letteratura tedesca dedicate alla figura della giovane che rimanendo incinta ha solo l'alternativa, nella sua particolare situazione, tra il suicidio e l'infanticidio. In questo caso l'evoluzione in senso tragico è dovuta alle rigide posizioni del padre della giovane protagonista Clara e al sistema patriarcale che determina anche il comportamento degli altri protagonisti. Quelle che erano le virtù borghesi rivelano la loro natura violenta e autodistruttiva. A Clara, a differenza della figura cristiana che

dà il titolo al dramma, viene attribuita fin dall'inizio purezza e innocenza, ed è anche portatrice della vera componente alternativa in un mondo tutto concentrato sul danaro e sul concetto dell'onore, vale a dire la capacità di amare, cionondimeno alla fine non verrà perdonata né si salverà come potrebbe suggerire la Maddalena, la paradigmatica figura del titolo. Clara, come gli altri personaggi, non riesce a sottrarsi alla pressione cogente del sistema di norme sociali, in tal senso questa Maria Maddalena suicida che vive in una società in rapida trasformazione capitalistica è la protagonista di un'opera che andrebbe annoverata nella categoria del dramma sociale, come il *Woyzeck*, piuttosto che come ultimo esempio di tragedia borghese.

Nelle opere successive di Hebbel tornano figure femminili forti, vendicative, anche se alla fine vittime, come era stata Giuditta; o comunque donne che mettono in crisi il sistema, prima di soccombere (Agnes Bernauer). In un'epoca che vede nascere il movimento di emancipazione delle donne, di lotta per il diritto all'istruzione superiore e al voto, la cultura borghese della seconda metà dell'Ottocento consolida la bipartizione della donna immaginata: da una parte la *femme fatale*, dall'altra la *femme fragile*; dopo Hebbel e Wagner le due tipologie troveranno l'espressione più completa non più nel teatro, ma nei romanzi dei grandi realisti.

Nel periodo della rivoluzione Hebbel scrive quello che egli considera il suo capolavoro, *Herodes und Marianne* (1849; *Erode e Marianna* 1933) ma molta più fortuna ha avuto *Agnes Bernauer* (1851): scritta dopo il 1848, è un dramma storico, non solo perché la vicenda intorno all'amore di Albrecht di Baviera per la figlia di un cerusico di Augusta, con la tragica fine della giovane, condannata come strega e fatta morire annegata, è un fatto storico (1425), ma perché l'autore colloca la vicenda di questo amore impossibile, che infrange i confini di ceto, nella fase di passaggio tra mondo feudale e primo Rinascimento; per le sue origini e per la sua formazione Albrecht rappresenta infatti una nuova concezione del soggetto. Allo stesso tempo Agnes è una cittadina di Augusta consapevole della propria dignità, così come suo padre e gli altri cittadini. Il conflitto tra i due mondi, quello dell'ordine feudale e quello dei diritti individuali, viene personificato da un classico conflitto padre/figlio, che arriva al culmine nel terzo atto: Albrecht non vuole sacrificare la propria felicità individuale all'ordine generale, mentre suo padre Ernst difende l'ordine; la condanna a morte di Agnes viene giustificata dalla necessità, non è una condanna per una colpa commessa, bensì perché il potere dell'amore da lei rappresentato è una forza in grado di mettere in crisi tutto il sistema, portando alla guerra civile. L'ordine che alla fine Albrecht accetta di servire è un ordine non più basato sul concetto di colpa e di punizione, una dimensione morale ormai superata, bensì sulla legge di causalità, di necessità, in base alla quale il mondo sociale e lo stato funzionano. La morale è relegata al privato. Alla fine, da morta, Agnes viene glorificata, a partire proprio da chi aveva decretato la sua morte, il duca Ernst. Anche lei, come la

Rahel di Grillparzer, è stata una vittima sacrificale della ragion di stato, con la differenza che Rahel non viene affatto sublimata da morta, tutt'altro. Hebbel ha costruito un conflitto tragico da manuale, in un'opera che non mette in dubbio la legittimità del potere e dell'ordine costituito (infatti quest'opera fu molto rappresentata durante il Nazismo, con la sua giustificazione dell'omicidio di stato). Al contrario dei sovrani inadeguati di Grillparzer, il duca Ernst è un uomo di stato all'altezza della situazione, non certo un tiranno; ribadisce infatti che non ha preso la decisione a cuor leggero, vede se stesso come un servitore dello stato e dell'ordine. Nella sua tragedia post-quarantottesca Hebbel porta a sublimazione la ragion di stato; con le parole di Claudio Magris, "Hebbel s'inebria di questo pathos della ragion di stato; la nobiltà e la purezza del singolo servono solo ad accrescere la solenne sacralità di chi si pone, come il duca Ernesto e lo stesso poeta, dalla parte della totalità, che è sempre nel giusto e sembra esserlo tanto di più quanto più soggettivamente innocente e ammirevole è il singolo che viene sacrificato" (Magris 1986, 116). *Agnes Bernauer* rappresenta in modo affermativo l'ordine costituito, anche se qua e là nella consapevolezza delle figure, per esempio nel padre di Agnes, un mezzo alchimista sempre alla ricerca di accrescere il suo sapere, si annuncia il desiderio di un mondo basato sull'eguaglianza.

Qualche anno più tardi Hebbel crea anche lui, come Grillparzer, il suo dramma d'amore di ambientazione greca: *Gyges und sein Ring* (1854; *Gige e il suo anello*, 1916), prima di rivolgersi all'epica medievale con i *Nibelunghi*.

6. Teoria e prassi teatrale dopo il '48. Wagner

C'è una grande produzione di teorie sul dramma nei decenni seguenti al fallimento del 1848, che contrasta con la mancanza di produzione drammatica da parte dei grandi autori del realismo; anche seguendo l'evoluzione di Nestroy negli anni Cinquanta e il suo importare il *vaudeville* e l'operetta, si può constatare la crescita quantitativa e la commercializzazione della vita teatrale negli ultimi decenni dell'Ottocento, a scapito del teatro d'autore. E comunque i teatri musicali erano sempre pieni, mentre quelli di prosa facevano fatica a riempirsi, come sottolinea Hermann Hettner in *Das moderne Drama* (1852; *Il dramma moderno*). Alcune di queste teorizzazioni sono dovute ad autori come Gustav Freytag (1816-1895) e Otto Ludwig (1813-1865) che si cimentano anche nella produzione di drammi; di Ludwig vanno ricordati *Der Erbfürster* (1850; *Il guardiano della foresta*, 1930) e *Die Makkabäer* (1852; *I Maccabei*), molto discussi anche perché i fatti del '48 vi trovavano eco.

In realtà sono assenti drammi storici che interpretino il passato prossimo della rivoluzione fallita, se si esclude *Libertà a Roccanuccia* di Nestroy; si preferisce rivolgersi ancora alla Rivoluzione francese, per esempio con il *Maximilian Robespierre* (1850) di Wolfgang Robert Griepenkerl (1810-1868), che evidenzia la chiara influenza della *Morte di Danton* di Büchner ed ebbe mol-

to successo; oppure con la *Marie Roland* (1867) di Marie von Ebner-Eschenbach (che invece non venne rappresentata); altre volte il soggetto si ispira alla Guerra dei contadini, come il *Franz von Sickingen* (1859) di Ferdinand Lassalle (1825-1864), il fondatore della socialdemocrazia. Nei decenni successivi, con gli autori classicisti prenaturalisti, si arriva anche a un'opera nettamente antirivoluzionaria, come *Die Göttin der Vernunft* (1872; 'La Dea Ragione') di Paul Heyse. Negli stessi anni inizia pure un fenomeno nuovo, una produzione di testi drammatici riservata a rappresentazioni durante feste operaie, mentre al pubblico borghese sia in Austria che in Germania viene servita soprattutto una dieta leggera, a base appunto di operette, di *Konversationsstücke* e drammi familiari, ad esempio ancora le opere di Charlotte Birch-Pfeiffer, come *Die Grille* (1856; Il grillo), oppure commedie artisticamente più ambiziose, quale *Journalisten* (1853; *I giornalisti*, 1949) di Gustav Freytag.

L'unico che riesce davvero a contrastare il dilagare dell'operetta e la tendenza a un teatro di scarso impegno sui palcoscenici viennesi è Ludwig Anzengruber (1839-1889), che dal canto suo poteva richiamarsi a Friedrich Kaiser (1814-1874) come modello di un tentativo in direzione del *Volksstück* realista. Per il suo teatro polemico e anticlericale, Anzengruber ebbe molti problemi con la censura; inoltre egli ritrae sia il popolo di Vienna che la popolazione rurale in modo molto critico, mostrando tutti gli aspetti distruttivi del capitalismo in espansione, come nella sua opera più nota, *Das vierte Gebot* (1876; Il quarto comandamento). I suoi drammi di ambientazione metropolitana riscosero il favore del pubblico anche in Germania.

Per quel che riguarda la vita teatrale di questi anni il fatto più importante e innovatore riguarda però la prassi teatrale in senso più proprio e non prende le mosse da Vienna, ma dal piccolo Ducato di Sachsen-Meiningen, dove il duca Georg II aveva fondato una compagnia (chiamata poi Compagnia dei Meininger) che ebbe in seguito un vastissimo successo anche all'estero, in particolare con rappresentazioni di classici e di un autore moderno come Ibsen, il quale ebbe un'enorme importanza verso la fine dell'Ottocento; gli ingredienti della formula furono soprattutto la fedeltà al testo e un nuovo tipo di sceneggiatura realista, storicamente coerente e attenta al dettaglio.

Un autentico riformatore del teatro fu Richard Wagner (1813-1883), il compositore così controverso, soprattutto per l'uso che ne è stato fatto durante il Nazismo; forse gli elementi più discutibili si trovano in alcuni suoi scritti teorici piuttosto che nelle opere. Qui va ricordato proprio per il suo impegno riformatore, per uno scritto come *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850; *L'opera d'arte dell'avvenire*, 1928) e per la determinazione a realizzare le sue idee di un teatro di grande qualità, di un'opera totale che riunisca teatro di prosa e teatro musicale, grazie a un "dramma musicale" che si avvalga delle diverse arti (*Gesamtkunstwerk*), rappresentato in un periodo ben preciso (*Festspiele*) e in un teatro apposito, senza distinzioni di posti più o meno costosi e con

l'orchestra invisibile al pubblico, il quale così si deve concentrare solo su ciò che accade sulla scena; un edificio secondo i suoi desideri, in provincia, riuscirà a realizzarlo appena nel 1876, a Bayreuth. Wagner va ricordato qui anche perché scrive tutti i libretti delle sue opere, attingendo quasi esclusivamente all'epica medievale: a quella anonima come per il *Lohengrin* ed anche per la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (1860; *L'anello del Nibelungo* 1944), oppure ai testi dei grandi autori Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, s.d.) e Gottfried von Strassburg (*Tristan und Isolde*, 1210 ca.). Prescindendo dall'enorme fortuna e importanza che la sua opera pur così discussa ebbe, bisogna sottolineare che Wagner riempie il vuoto di produzione drammatica di qualità che caratterizza i decenni precedenti al Naturalismo.

Per concludere

Gli autori del periodo tra Restaurazione e Naturalismo che entreranno a pieno titolo nel canone si caratterizzano per essere degli autori ottocenteschi anche nel senso che sono stati in varie misure vittime di posteriori strumentalizzazioni da parte dell'ideologia figlia dell'Ottocento, il nazionalismo. Sarebbe anzi più adeguato parlare di nazionalismi al plurale, perché Grillparzer, l'autore "classico" degli Austriaci, ha subito nella ricezione le alterne vicende del mito asburgico, in funzione della costruzione di una problematica identità austriaca, mentre di Hebbel e Wagner è fin troppo nota l'appropriazione da parte del nazionalsocialismo. Gli autori i cui testi si prestavano meno a operazioni di tal genere, grazie alla dimensione satirica, erano invece i commediografi del Wiener Volkstheater, massimo tra tutti quel Nestroy che ancora ispira a rielaborazioni autori contemporanei, come per esempio Elfriede Jelinek. Su tutti quelli presentati in queste pagine spicca però un autore poco adatto ad appropriazioni indebite, il più geniale, innovativo e moderno, Georg Büchner, il quale precorre talmente i tempi da essere rappresentato e conosciuto appena all'inizio del secolo successivo.

Riferimenti bibliografici

1. Opere letterarie

Georg Büchner

Edizioni

(1992), *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Traduzioni

(1955), *La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, trad. it. e introd. di Felice Filippini, Milano, Rizzoli. Contiene: *Lenz* (*Lenz*, 1835); *Woyzeck* (*Woyzeck*,

1836-1837); *Leonzio e Lena* (*Leonce und Lena*, 1838); *Il messaggero dell'Assia* (*Der Hessische Landbote*, 1837), *La morte di Danton* (*Dantons Tod, Ein Drama*, 1835). (1981), *Opere e lettere*, trad. it. di Alba Bürger Cori, con un'introduzione di I.A. Chiusano, Torino, Utet. Contiene: *Lenz* (*Lenz*, 1835); *Woyzeck* (*Woyzeck*, 1836-1837); *Leonzio e Lena* (*Leonce und Lena*, 1838); *Il messaggero dell'Assia* (*Der Hessische Landbote*, 1837), *La morte di Danton* (*Dantons Tod, Ein Drama*, 1835).

Elias Canetti

Edizioni

(2005 [1975]), *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

Traduzioni

(1984), *La coscienza delle parole. Saggi* (*Das Gewissen der Worte*, 1975), trad. it. di Renata Colorni, Furio Jesi, Milano, Adelphi.

Christian Dietrich Grabbe

Edizioni

(1960-1973), *Werke und Briefe*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Emsdetten.

Traduzioni

(1968), *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan und Faust*, 1829), trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli.

(1986), *Teatro*, trad. it. e cura di Enrico Groppali, Genova, Costa&Nolan. Contiene: *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan und Faust*, 1829); *Annibale* (*Hannibal*, 1834).

(1997), *Tre tragedie*, trad. it. di Enrica Stricchi, Gabriella Porcelli, Pisa, Jacques e i suoi quaderni. Contiene: *Nannette e Maria* (*Nannette und Maria*, 1823); *Il duca Theodor von Gothland* (*Herzog Theodor von Gothland*, 1827); *Napoleone o i Cento giorni* (*Napoleon oder die Hundert Tage*, 1831).

Franz Grillparzer

Edizioni

(1986-1987), *Werke in sechs Bänden, Dramen*, Bde. 2-3, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Traduzioni

(1877), *L'Avola. Tragedia in cinque atti* (*Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1817), in *Tragici tedeschi*, trad. it. di Andrea Maffei, Firenze, Successori Le Monnier.

(1919), *Il vello d'oro. Trilogia tragica* (*Das goldene Vlies*, 1821), trad. it. e introduzione di Vincenzo Errante, Lanciano, Carabba.

(1942), *Onde del mare e dell'amore. Tragedia in cinque atti* (*Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1831), trad. it. di Ulisse Raponi, con un'introduzione di Ernesto Lama, Roma, C. Signorelli Scuola.

- (1956), *L'Ebreja di Toledo. Tragedia storica in cinque atti* (*Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1851), trad. it. di Ippolito Pizzetti, in Bonaventura Tecchi (a cura di), *Teatro tedesco dell'età romantica*, Torino, Edizioni radio italiana.
- (1967), *Teatro: Saffo, Il sogno è una vita, Guai a chi dice bugie* (*Sappho*, 1818; *Der Traum ein Leben*, 1834; *Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen*, 1838), a cura di Carlotta Giulio, Unione tipografico-editrice, Torino 1967.
- (1977), *Dissidio tra fratelli d'Asburgo. Tragedia in cinque atti* (*Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1849-1850), a cura di Ervino Pocar, con un'introduzione di Hugo von Hofmannsthal, Parma, Guanda.
- (1983), *Teatro*, trad. it. di M.G. Amoretti, Torino, Utet. Contiene: *Il vello d'oro* (*Das goldene Vlies*, 1821), *Le onde del mare e dell'amore* (*Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1831).
- (1991), *Guai a chi dice bugie!* (*Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen*, 1838), trad. it. e cura di Cesare De Marchi, Milano, Greco & Greco.
- (1993 [1906]), *Il povero suonatore* (*Der arme Spielmann. Erzählung*, 1847), trad. it. di Giovanni Rossi, Rita Svandrlík, a cura di Rita Svandrlík, Venezia, Marsilio Editori.

Friedrich Hebbel

Edizioni

(1963-1967), *Werke*, 5 Bde., hrsg. von Gerhard Fricke München, Carl Hanser Verlag.

Traduzioni

- (1910), *Giuditta. Tragedia in 5 atti* (*Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*, 1839/1840), trad. it. di Marcello Loewy, Scipio Slataper, Firenze, Casa editrice italiana.
- (1914), *Maria Maddalena. Tragedia borghese in tre atti* (*Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten*, 1844), trad. it di Eduard Costantini, con un'introduzione di Arturo Farinelli, Milano, Sonzogno.
- (1916), *I Nibelunghi. Trilogia drammatica* (*Die Nibelungen. Ein Deutsches Trauerspiel in Drei Abteilungen*, 1860), trad. it di Eugenio Donadoni, Milano, Studio Editoriale Lombardo.
- (1933), *Erode e Marianna; Gige e il suo anello* (*Herodes und Marianne*, 1849; *Gyges und sein Ring*, 1854), trad. it. e cura di Barbara Allason, Torino, UTET.

Hugo von Hofmannsthal

Edizioni

(1979), *Reden und Aufsätze II*, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

Heinrich Laube

Edizioni

(1965), *Reise durch das Biedermeier*, hrsg. von F.H. Körber, Hamburg, Hoffmann und Campe.

Johann Nestroy

Edizioni

(1948-1949), *Gesammelte Werke*, 6 Bde., hrsg. von Otto Rommel, Wien, Schroll.

Traduzioni

(1974), *Teatro*, trad. it. di I.A. Chiusano e Ervino Pocar, a cura di I.A. Chiusano, con un'introduzione di Karl Kraus, Milano, Adelphi. Contiene: *Lumpazivagabundus spirito malvagio ovvero Il terzetto degli scapestrati (Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Akten, 1833)*; *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna (Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes, 1835)*; *Vuol prendersi uno spasso (Einen Jux will er sich machen, 1842)*; *Il dilaniato (Der Zerrissene, 1844)*; *Libertà a Roccacannuccia (Freiheit in Krähwinkel, 1848)*; *Giuditta e Oloferne (Judith und Holofernes, 1849)*.

Ferdinand Raimund

Edizioni

(1966), *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Schreyvogel, München, Winkler.

Traduzioni

(1963), *Fiabe drammatiche*, trad. it. di Isabella Persico Cappa, con un'introduzione di Arturo Farinelli, Torino, UTET. Contiene: *Il contadino milionario o La ragazza del mondo delle fate. Romantica fiaba originale con canto in tre atti, (Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen, 1826)*; *Il Re delle Alpi e il misantropo: dramma fantastico comico-romantico originale in due atti (Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen, 1828)*; *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten (1834)*; *Il prodigo: fiaba fantastica in tre atti*.

Richard Wagner

Edizioni

I testi dei libretti sono pubblicati dalla casa editrice musicale Schrott's Söhne, Mainz.

Traduzioni

(1928), *L'opera d'arte dell'avvenire (Das Kunstwerk der Zukunft, 1850)*, trad. it. e cura di Gualtiero Petrucci, Lanciano, G. Carabba.

(1944), *L'anello del Nibelungo (Der Ring des Nibelungen, 1860)*, a cura di Enzo Borrelli, Firenze, Monsalvato.

(1948), *Lohengrin (Lohengrin, 1850)*, con versione a fronte e commento a cura di Guido Manacorda Firenze, Sansoni.

2. Opere critiche

- Baioni Giuliano (2006), *Il sublime e il nulla: il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 401-469.
- Blessing Lena (2010), *Das deutsche Theater im Spiegel des Theaterromans des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Logos Verlag.
- Daniel Ute (1995), *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Fancelli Maria (2000), *Il secolo d'oro della drammaturgia tedesca*, in Roberto Alonge, G.D. Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 667-779.
- Fischer-Lichte Erika (1993), *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Niemeyer.
- Hein Jürgen (2012), “‘Augiasställe’ oder ‘Geist der Masse’? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater”, *Hebbel-Jahrbuch* 67, 51-76.
- Magris Claudio (1963), *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.
- (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti.
- Martin Ariane, Morawe Bodo (2013), *Dichter der Immanenz. Vier Studien zu Georg Büchner*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Meyer Reinhart (1998), *Theaterpraxis*, in Gerd Sautermeister, Ulrich Schmid (Hrsgg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur)*, München, Hanser, 366-377.
- Neuhuber Christian (2009), *Georg Büchner: das literarische Werk*, Berlin, Erich Schmidt.
- Linhardt Marion (2006), *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen, Niemeyer.
- Ritzer Monika (2010), “Trauerspiel versus Tragödie: Konstellationen des 19. Jahrhunderts”, *Hebbel-Jahrbuch* 65, 7-36.
- Rösch G.M. (1998), *Geschichte und Gesellschaft im Drama*, in Gerd Sautermeister, Ulrich Schmid (Hrsgg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur)*, München, Hanser, 378-420.
- Schmitt Peter (1990), *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*, Tübingen, Niemeyer.
- Svandrlík Rita (2008), *I teatri viennesi*, <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3642>> (11/2014).
- Thoma-Endenich Verena (2014), *Tragische Unschuld. Zur Korrelation von Politik, Religion und Weiblichkeit im dramatischen Werk Friedrich Hebbels*, München, Iudicium Verlag.
- Vogel Juliane (2002), *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ‚großen Szene‘ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Yates W.E. (1996), *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2010), *Grillparzer: A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge UP.