

## Theaterpraktiker: Goethe, Schiller e il Teatro di Corte di Weimar

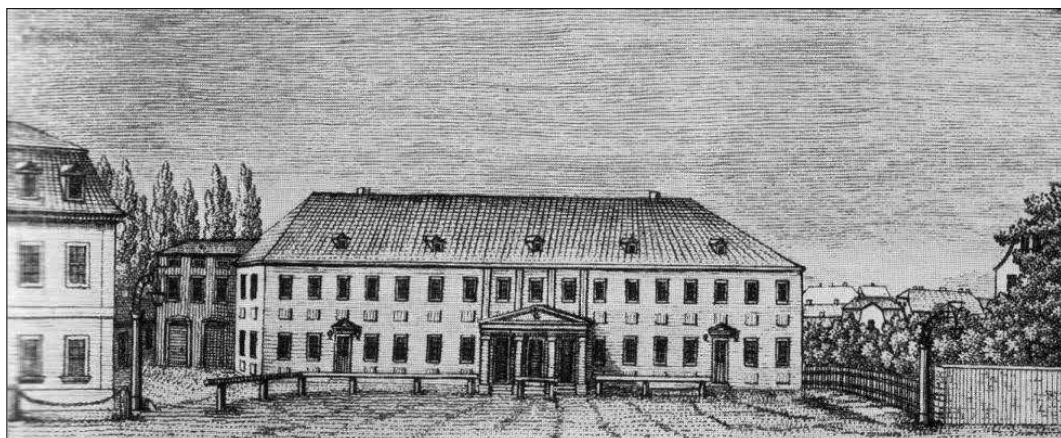
Fra gli incarichi pubblici assunti da Goethe a Weimar, accanto a quelli politico-amministrativi o alla risistemazione del parco sulla Ilm in un giardino all'inglese, c'è la costruzione e direzione di un nuovo Teatro di Corte. Un passo indietro è necessario per comprendere le premesse di tale attività: dopo che nel 1774 il teatro precedente era rimasto distrutto nell'incendio del castello, e la truppa di Conrad Ekhof, il 'padre dell'arte teatrale tedesca', aveva dovuto abbandonare Weimar per Gotha, la vita teatrale del ducato pulsò soprattutto attorno alla filodrammatica del *Liebhabertheater*, che presto si arricchì di sedi. La massima fioritura del *Liebhabertheater* si attesta negli anni Settanta-Ottanta e vede Goethe già come protagonista: qui vengono rappresentati suoi *Singspiele* e soprattutto la versione in prosa della *Iphigenie auf Tauris* (6 aprile 1779, Goethe stesso impersona Oreste, Cornelia Schröter, unica professionista dell'*ensemble*, è Ifigenia; si veda in calce il quadro che li ritrae, opera di Georg Melchior Kraus); d'altronde proprio Goethe è dal 1776 al 1782 il direttore di questo 'teatro amatoriale'. Segue una breve fase in cui la compagnia di Joseph Bellomo, teatrante di origine trentina, prende le redini della vita teatrale nel Ducato: dal 1784 dominano a Weimar, di conseguenza, un repertorio soprattutto cavalleresco e lacrimevole e una pratica scenica che, però, non convincono del tutto la corte e le cerchie intellettuali.



Fu così che, dopo l'intervallo dei viaggi italiani, Goethe si fece forte dell'esperienza già maturata e assunse dal 1791 la direzione del nuovo *Herzogliches Hoftheater*. La sede di tale 'Teatro Ducale di Corte' fu inaugurata il 7 maggio con un *Prolog* di Goethe e *Die Jäger* (I cacciatori), un pezzo di Iffland. Proprio August Wilhelm Iffland (1759-1814), attore allievo di Ekhof e dallo sconfinato repertorio (celeberrimi i suoi ruoli schilleriani), a sua volta direttore teatrale e prolifico drammaturgo di cassetta, risulterà nel tempo l'autore più rappresentato in assoluto allo *Hoftheater* sotto la lunga direzione goethiana (1791-1817). L'altro beniamino del pubblico, fra gli autori portati in scena a Weimar, fu August Friedrich Ferdinand Kotzebue (1761-1819), scrittore nativo della cittadina turingia e specialista di una drammaturgia commovente dallo spiccato carattere d'intratteni-

mento. Goethe seppe sfruttare l'efficacia scenica di ben ottantasette pezzi di Kotzebue, pur disprezzandone il fare intrigante (si arrivò a una vera e propria faida, e il Kotzebue condirettore con Gottlieb Merkel della rivista berlinese «Der Freimüthige» fu d'altronde fra i più aspri nemici pubblici dell'Olimpico); di Iffland in quanto uomo di teatro Goethe era invece – tanto quanto Schiller – un grande ammiratore. Il tentativo di ingaggiarlo a Weimar tuttavia fallì, Iffland andò a Berlino dove iniziò la pluriennale e fruttuosa direzione del *Königliches Nationaltheater*. Il vivace contatto ebbe anche concreti effetti letterari (*Des Epimenides Erwachen*, Il risveglio di Epimenide, fu scritto da Goethe nel 1814 su sua richiesta, ma Iffland morì prima di riuscire a portarlo in scena) e la stima reciproca non patì eccessivamente la notevole differenza di vedute su teoria e prassi della recitazione: Iffland sposava, sulla scia del realismo ekhofiano, l'idea della *lebendige Darstellung* ('rappresentazione viva', vicina alla concezione moderna della recitazione), in notevole contrasto con la predilezione goethiana per la *Deklamation*.

Goethe infatti, lungi dal limitarsi alle scelte letterarie, intervenne a vari livelli della vita teatrale: nell'abbondante venticinquennio di direzione artistica affermò una specifica progettualità, ricca di senso pratico, e mirò (al di là di una certa pedanteria e di non pochi contrasti personali) a un innalzamento del livello artistico e culturale, facendo dello *Hoftheater* uno dei motivi per cui la cittadina turingia poté diventare, così nelle parole di M.me de Staël, «la capitale spirituale della Germania». Ecco un'immagine del teatro risalente proprio al primo decennio dell'Ottocento, quando la nota scrittrice franco-elvetica visitò due volte Weimar e i suoi più celebri abitanti.



Fu instaurato un vero e proprio *Theatergesetz*, una 'legge teatrale': Goethe partecipava alle prove, metteva mano alla regia, cercava artisti e lavoratori adatti per le varie mansioni, formava i giovani attori, insisteva sulla disciplina e sulla dizione (aborrendo in particolare ogni cadenza dialettale) alla ricerca di un equilibrio fra comprensibilità del testo da un lato, mantenimento della sua ritmicità e poeticità dall'altro. Convinto che la parola fosse il culmine dell'arte drammatica e teatrale (ecco perché è per lui centrale la *Deklamation*), egli spinse ad alta formalizzazione la mimica, la gestualità e i tratti prossemico-coreografici nel segno del massimo equilibrio estetico, dell'«armonia di tutta la recitazione» che mira a una sorta di mimesi idealizzata della natura. Al 1803 risalgono le *Regeln für die Schauspieler* (Regole per at-

tori), precetti che Goethe redasse a fini pratici e che saranno ritrovati e pubblicati in versione rimaneggiata anni dopo; altrettanto interessanti per entrare nel progetto teatrale-culturale di Goethe sono i saggi *Weimarisches Hoftheater* (Il Teatro di Corte di Weimar, 1802) e *Über das deutsche Theater* (Sul teatro tedesco, 1815). Quest'ultimo scritto precede di poco le tumultuose dimissioni: constatato con orrore che, nonostante il suo espresso divieto, è stato portato in scena un cane ammaestrato, Goethe lascia nel 1817 la direzione, resa sempre più difficile nell'ultimo periodo per la tensione con la fazione capeggiata all'interno dell'*ensemble* dall'attrice e cantante Karoline Jagemann, amante del Duca e dunque intoccabile, e dal suo favorito, il cantante Karl Stromeier.

Nell'opposta direzione di un *Literaturtheater*, lontanissimo da effetti d'accatto e dal basso intrattenimento sensazionalistico, erano d'altronde andati gli sforzi complessivi di Goethe e anche di Schiller, il quale partecipò in varie vesti al progetto del sodale negli anni che gli furono concessi. I suoi ideali di educazione estetica ben collimavano, d'altronde, con la parte nobile del repertorio voluta dal direttore: quella fascia di opere 'alte' (*Höhenkammliteratur*) che si alternavano alla drammaturgia più popolare e di cassetta. Proprio con un dramma schilleriano (*Wallensteins Lager* – L'accampamento di Wallenstein) fu inaugurata il 12 ottobre 1798 la nuova sala ampliata, e Goethe accolse (oltre ad alcuni propri) tutti i drammi maturi di Schiller (fatta eccezione per la *Jungfrau von Orleans* – La pulzella d'Orléans) accanto a rielaborazioni di drammaturgia classica e moderna (antica, shakespeariana, francese, italiana e tedesca, alcune per mano di Schiller) e a pezzi teatrali originali o d'occasione come pure, infine, opere musicali (fra tutte la mozartiana *Zauberflöte*, Il flauto magico). In questo cartellone (una sorta di modello *in nuce* di una *Weltliteratur* drammatica) spicca il grande investimento che Goethe direttore fece sulle traduzioni/rielaborazioni della tragedia antica e sulla drammaturgia moderna d'ispirazione antica (*Antikendramen*), contro i gusti di buona parte del suo pubblico. Si guardi agli spettacoli che vanno in scena, anche se con scarso successo, tra il 1802 e il 1803: lo *Ione* di Euripide in una rielaborazione di August Wilhelm Schlegel, il tentativo para-eschileo di Friedrich Schlegel (*Alarcos*, di ambientazione però spagnola moderna), la *Iphigenie auf Tauris* nella rielaborazione (non pervenutaci) di Schiller e, sempre di quest'ultimo, *Die Braut von Messina* (La sposa di Messina), suo massimo avvicinamento sperimentale alla drammaturgia antica. O si pensi a quanto accade qualche anno dopo la morte di Schiller, con la prima messinscena tedesca assoluta dell'*Antigone* di Sofocle (30 gennaio 1809, versione di Johann Friedrich Rochlitz sotto l'egida di Goethe): certo un testo molto rielaborato per dichiararsi traduzione, ma portato sulla scena di Weimar con l'esplicita intenzione di rivivificare il teatro dell'Atene del V secolo avanti Cristo, secondo presunzioni d'autenticità totalmente innovative. Si tratta per molti versi della prima tappa di un percorso che culminerà una prima volta il 28 ottobre 1841, con l'epocale messinscena di *Antigone* nella traduzione metrica di Johann Jakob Christoph Donner al Neues Palais di Potsdam, con le musiche di scena di Felix Mendelssohn-Bartholdy e per la regia di Ludwig Tieck.

Tornando alla presenza dell'antico sulle scene di Weimar: per quanto la serie di spettacoli succitata suggerisca una certa elasticità goethiana nell'accogliere una vasta gamma di autori al suo teatro (ben oltre, si noti, la linea di divisione spesso forzata a posteriori fra classici e romantici), non vanno dimenticati altri episodi che segnalano i confini estetici entro i quali l'attività dello *Hoftheater* si mosse – spiccano, in particolare, due contro-esempi. Le 'Tragedie di Sofocle' che Friedrich Hölderlin manda a Schiller e Goethe con la speranza di una messinscena (*Die Trauerspiele des Sophokles*, 1804) non sono nemmeno considerate degne di rispo-

sta (secondo quanto raccontato da terzi, a Weimar si sghignazzò leggendo le ardite traduzioni hölderliniane del testo greco). Una risposta arriva invece pochi anni dopo a Heinrich von Kleist, che aveva inviato a Goethe la sua più radicale tragedia d'ispirazione antica. Goethe gli risponde il 1° febbraio 1808 «Con Pentesilea non riesco ancora a familiarizzare. Appartiene a un genere così meraviglioso e si muove in una regione tanto estranea che ho bisogno di tempo per abituarvi a entrambi» – con l'amazzone kleistiana non farà mai amicizia. D'altronde, l'unico testo dell'autore prussiano ad andare in scena allo *Hoftheater* fu *Der zerbrochene Krug* (La brocca rotta, 2 marzo 1808, nell'immagine in calce la locandina; prima pubblicazione 1811): commedia di ambientazione moderna ma non priva di riferimenti antichi (si pensi alla struttura da 'dramma analitico'), fu nella messinscena weimariana un fiasco clamoroso, anche per alcune infelici scelte registiche da parte di Goethe stesso – il quale, dal suo severo pulpito classicista, giudicava che la scrittura kleistiana appartenesse a un «teatro invisibile» (lettera ad Adam Müller del 28 agosto 1807). Tanto la drammaturgia kleistiana quanto il tentativo hölderliniano di recupero moderno del teatro antico per la scena contemporanea avranno fortuna ben oltre la stagione classico-romantica, proprio perché congeniali a un'estetica non solo ultra- o anticlassicista ma anche espressamente modernista e, in ultima analisi, novecentesca.

**W e i m a r,**  
Mittwoch, den 2. März 1808,  
**Der Gefangene.**  
Oper in einem Aufzuge, Musik von Della Maria.

Frau von Welsau, eine junge Witwe, . . . . .	Engel.
Meine, ihre Bedientin, . . . . .	Eysenlein.
Der Leinwandhändler, . . . . .	Dörfl.
Quartierier Dürckel, . . . . .	Schred.
Hausmann Harren, . . . . .	Denn.
Herrmann, sein Bedienter, . . . . .	Gust.
Ein Unteroffizier, . . . . .	Eisenlein.

---

Hier auf:  
Zum Erkenntmahle:  
**Der zerbrochene Krug.**  
Ein Lustspiel in drei Aufzügen.

Hölzer, Gerichtsrath, . . . . .	Dels.
Adam, Bedienter, . . . . .	Weder.
Peter, Bedienter, . . . . .	Ungelmann.
Frau Marthe Koll, . . . . .	Witt.
Der, ihre Tochter, . . . . .	Schumann.
Witt, Tante, im Hause, . . . . .	Graf.
Wunderl, sein Sohn, . . . . .	Witt.
Frau Deligotte, . . . . .	Schle.
Ein Bedienter, . . . . .	Eisenlein.
Witte, . . . . .	Engel.
Witt.	Graf.

Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorfe bei Utrecht.

---

Zelfte Vorstellung im sechsten Abonnement.

Numerierte Plätze im Parterre und numerierte Stühle auf dem Balcon sind belegt und können nur von Abonnenten eingenommen werden.

Balkon	16 Gr.
Parterre	12 Gr.
Parterre	8 Gr.
Galerie	4 Gr.

---

Anfang um halb 6 Uhr.