

Sotera Fornaro

*La mimesi nel primo libro della
Missione teatrale di Wilhelm Meister*

Abstract

The question of ‘mimesis’ in the first book of Goethe’s *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, the distinction between the literary genres (epic, comedy and tragedy), the return to the ideal antiquity.

La ‘mimesi’ nel primo libro della *Missione teatrale di Wilhelm Meister* e la distinzione tra i generi letterari (epica, commedia, tragedia), il ritorno agli antichi idealizzati.

1. *Il Meister scomparso: un cammino iniziatico*

I primi tentativi goethiani di affrontare un romanzo incentrato su Wilhelm Meister risalgono al 1777. Una stesura intitolata *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*Missione teatrale di Wilhelm Meister*), a cui Goethe lavorò discontinuamente sino al 1786, dai 28 ai 37 anni, venne alla luce solo nel 1909 e fu edita due anni dopo¹. Goethe la rifiutò tra il 1795 e il 1796 nei *Wilhelm Meisters Lehrjahren* (*Anni dell’apprendistato di Wilhelm Meister*), dopo esperienze biografiche, sentimentali e storiche decisive come il fallimento definitivo della Rivoluzione francese, il carteggio con Schiller ed il viaggio in Italia. La *Missione teatrale di Wilhelm Meister* resta dunque un romanzo autonomo, sebbene ripudiato dal proprio autore.

Il romanzo si apre con l’incontro tra il padre di Wilhelm, un onesto commerciante tutto preso dai suoi affari, e sua madre, la nonna del protagonista. Qualche sera prima di Natale, l’uomo va a trovare inaspettatamente la donna e la sorprende mentre sta preparando di nascosto i burattini per uno spettacolo da regalare ai nipoti la notte della vigilia: all’uomo interessa solo l’aspetto economico della faccenda, cioè l’energia ed il denaro impiegati per l’allestimento delle marionette, dei costumi, del casalingo teatro. Invero pensa che si tratti di un dispendio inutile, perché non può essere compreso dai bambini che ne sono i destinatari; la donna invece non solo vuole mantenere una tradizione familiare, ma afferma, senza argomentarla, l’utilità del teatro per l’infanzia ed

¹ Si deve segnalare la recentissima tesi di MATHIEU (2015) che mette in discussione l’autenticità della *Missione teatrale*. Sull’opera vd. in generale VOBKAMP (1997). L’edizione tedesca di riferimento è VOBKAMP – JAUMANN (1992); la traduzione italiana cui qui si fa riferimento: Castellani (Traduzione di *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*) in CARUZZI (1979, 147-501). Poiché questo contributo nasce come lezione di seminario e costituisce un lavoro in fieri, si rinuncia qui volutamente ad estesi riferimenti bibliografici.

enfattizza il ruolo positivo del teatro in una buona educazione. Infine mostra con orgoglio al figlio le marionette a cui sta ancora lavorando.

Due concezioni di vita si fronteggiano in questo prologo: il protagonista del romanzo tenterà inutilmente di conciliarle. Destinato infatti ad esercitare anche lui la professione di commerciante, Wilhelm si sente però da subito ‘chiamato’ ad essere un artista, e specificamente un teatrante. Ma se il giovane intuisce che l’utilità dell’arte non può essere misurata con i soli criteri economici, d’altro canto una giustificazione dell’arte, sia morale che puramente estetica, gli riesce difficile, perché gli esempi che gli si propongono si rivelano problematici. Inoltre le due sfere, che nel confronto tra la nonna e il padre sembrano abissalmente separate, sono invece fortemente connesse, perché nel mondo moderno non può esistere un’arte isolata dalla realtà e dalle sue esigenze di mercato; e ciò vale innanzitutto per il teatro, che ha bisogno di sovvenzioni e protettori, e per il quale il pubblico pagante costituisce una necessità vitale.

La *Missione teatrale di Wilhelm Meister* va perciò considerato il primo romanzo di formazione dell’eroe borghese in quanto artista: ossia dell’uomo che non può fare a meno dell’esercizio dell’arte ma per il quale il genio, che lo rende così mostruosamente diverso dagli altri, costituisce anche la massima delle maledizioni². Si tratta dunque del resoconto di una lotta esistenziale del protagonista con la propria natura, che lo spinge ad isolarsi ed a distinguersi dai più, mentre la vita esige la sua piena integrazione nella società; dell’artista con il proprio talento, che ha bisogno del successo e contemporaneamente non vuole piegarsi alla cultura di massa e alle sue esigenze; dell’uomo di teatro con i compromessi economici, morali, estetici che la vita del teatrante richiede.

In questa situazione perennemente conflittuale, l’eroe del romanzo cerca appigli, punti di riferimento, dunque modelli che lo guidino e costituiscano esempi da imitare. Ma le vicende mostrano come ogni modello possa essere messo in discussione e si riveli insufficiente, nella vita e nell’arte. La mimesi (*Nachahmung*), sia etica che artistica, non costituisce dunque una pratica rassicurante, tutt’altro: la mimesi approda sempre alla critica del modello e a decretarne il suo fallimento e la sua inadeguatezza. Il romanzo stesso è in fin dei conti l’‘imitazione’ di un’autobiografia, ma se Goethe lo lasciò e lo dimenticò non dovette essere da lui inteso come riuscito.

Nel primo libro le vicende narrate ruotano attorno alla questione dei modi e degli effetti dell’imitazione specificamente teatrale. Il protagonista ne esperisce, infatti, sin dalla prima infanzia, diversi tipi e dopo queste esperienze, tutte negative, si avvia al proseguimento della propria esistenza. Sono tre le tappe attraversate in questo percorso cronologico ed intellettuale: 1. Wilhelm si avvicina al teatro grazie alla nonna, che per Natale regala a lui e agli altri bambini, seguendo la tradizione, uno spettacolo di

² Su tutto questo rinvio almeno a BAIONI (1996).

marionette (capitoli 1-3); 2. riceve da un adulto, incaricato di curare il teatrino per i bambini, il permesso di manovrare e dar voce lui stesso alle marionette (capitoli 4-7); 3. passa dalle marionette al teatro, e nelle vesti di regista e attore mette in scena uno spettacolo con una compagnia di coetanei (capitoli 8-10). Ad ogni tappa corrisponde una scansione temporale: il bambino diventa adolescente ed infine approda alla prima giovinezza, quando ormai dovrebbe avviarsi alla professione paterna di commerciante: ma continua a far l'attore dilettante, sino a che, durante quello spontaneo tirocinio d'arte, la sorte vuole legarlo saldamente al teatro con i vincoli dell'amore (capitoli 12-23): vede infatti e poi conosce un'attrice, di cui si innamora perdutamente.

Il capitolo undicesimo fa da cerniera tra l'adolescenza e la giovinezza del protagonista; marca inoltre, con le considerazioni del narratore, una svolta estetica essenziale. Sino a quel punto, Wilhelm ha praticato teatro 'imitando' quel che gli suggeriva il proprio cuore e le proprie disordinate letture; da quel momento in poi, comincia ad 'imitare' il teatro dell'epoca, perché viene a contatto con una compagnia di comici. Questo però accade durante l'età difficile e ingrata in cui i ragazzi «imitano e rappresentano ciò che non possono essere, ciò che non debbono essere» (I 11: «sie ahmen nach, sie stellen vor, was sie nicht sein können noch sollen»); un momento pericoloso, dunque, quando più che mai contano i modelli, sia nell'arte che nella vita. Mentre nella prima parte si racconta una misteriosa iniziazione, un susseguirsi di riti di passaggio che contraddistinguono la chiamata e le prove dell'eletto, nella seconda parte l'eroe diventa padrone del proprio destino ed affronta il mondo. Nel primo periodo, Wilhelm pratica il teatro ingenuamente, con una «spontaneità» che dà una vivacità inattesa allo spettacolo, il quale diventa una involontaria «parodia» del teatro ufficiale³; in un secondo tempo, invece, Wilhelm, dopo aver incontrato la compagnia di comici giunta in città, ormai proteso verso l'età adulta, perde la sua ingenuità, imita consapevolmente il teatro contemporaneo, che è però in piena crisi, «soffocato sotto il peso delle affettazioni, delle smorfie convenzionali e della presuntuosità»⁴: un teatro, insomma, dell'artificio e dalla rigida precettistica. Dal punto di vista artistico, questo è il momento peggiore: sarà nel difficile superamento dell'estetica conformista del tempo che l'eroe del romanzo troverà la sua propria strada. Qui il romanzo rivela ancora un aspetto del conflitto che racconta esemplarmente con la biografia di Wilhelm: la tensione irrisolta tra talento e necessità della disciplina, tra vocazione per l'arte e pratica e teoria dell'arte.

³ «Je länger sie spielten, je mehr Mühe sie sich gaben, wie sie nach und nach hie und da etwas aufhaschten, wurd ihr Spiel immer langweiliger, das Drollige ihrer ersten Unbefangenheit fiel weg, wo sie oft die Stücke ohne es zu wissen herrlich parodierten, es ward eine steife einbildische Mittelmäßigkeit draus die um desto fataler war, weil sie sich's selbst sagen konnten, und oft gar von ihren Zuschauern hörten, daß sie sich um vieles gebessert hätten»: I 11.

⁴ «unter der Last von Affektation, angenommenen Grimassen und Eigendünkel [erstocken]»: I 11

2. Le favole delle balie

I primi capitoli del libro (I-X), dunque, sono pervasi da un'atmosfera quasi religiosa: l'eroe diventa a poco a poco consapevole della propria missione ed interpreta i segni del destino. Così ad esempio guardando il teatro dei burattini, Wilhelm viene preso da «reverenza» (*Ehrfurcht*), come davanti ad un tempio, ed avvolto «dal sentimento dei misteri ai quali [viene] iniziato»⁵; e non si risparmiano altre metafore che paragonano il teatro ad un'esperienza misterica o mistica⁶.

L'iniziazione teatrale di Wilhelm fa parte, si è accennato, di un progetto pedagogico: la nonna, sostituita di una assente figura materna, vuole che i bambini assistano al *Puppenspiel*, costruisce lei stessa le marionette, decide il tema dello spettacolo, tratto dalla tradizione biblica. Tutto questo gran da fare è giustificato dalla certezza che i bambini hanno bisogno del teatro, che fa loro del «bene»⁷. Si tratta del primo confronto dell'individuo, ed in particolare dell'artista, con la società: la pratica dell'arte ha bisogno di un contesto sociale per esplicitarsi e crescere, e la solitudine è sempre gravida, come si sottolinea più volte, di conseguenze negative⁸. In questo primo stadio, la famiglia costituisce la culla ed il terreno su cui la vocazione dell'artista può mettere radici. Ma non si tratta di un contesto tranquillo, né privo di problemi anche gravi: la mamma di Wilhelm non ama il marito e lo tradisce, rinuncia a qualsiasi rapporto affettivo con i figli; ed il padre del resto, assillato dalle difficoltà economiche, trova solo nei figli un motivo per andare avanti e non porre fine alla propria esistenza. In questo ambito tragico, la sensibilità del bambino volge naturalmente verso l'evasione fantastica: così l'arte ed il teatro costituiscono per lui una realtà immaginata, che lo salva dalle tristezze e dai condizionamenti della realtà nuda e indirizzano i suoi sentimenti verso creature prive di consistenza esistenziale. Sulla scena Wilhelm anche da adulto vive una sua vita artificiale, in cui acquista una libertà che gli era negata dalla prigione della vita borghese. La scena rappresenta per lui un «luogo di salvezza», dove la realtà e la natura assumono i contorni desiderati, ma che non corrispondono alla realtà di fatto. Al teatro tende, infatti, ogni «sentimento innaturale della natura» («alles unnatürliche Naturgefühl»: I 12), come ad un punto focale a cui si inclina fatalmente.

Quali sono i protagonisti del teatro delle marionette a cui viene iniziato Wilhelm da bambino? Sono Saul, Gionata, David, Golia, maschere fisse del teatro delle marionette ed altrettanti miti dell'immaginario che han perso valore religioso ma anche

⁵ «...und das Gefühl, in welche Geheimnisse er eingeweiht sei, ihn umfaßte»: I 7

⁶ Il sipario, ad esempio, è un «velo mistico», «ein mystischer Schleier»: I 3, il teatrino stesso un «tempio»: I 2.

⁷ «[...]euere Kinder sollen's nun auch so wohl haben, ich bin Großmutter und weiß was ich zu tun habe.»: I 1.

⁸ I 3: «[...] daß ihm also nichts übrig bliebe als sich in sich selbst zu verkriechen, ein Schicksal, das bei Kindern und Alten von großen Folgen ist».

morale. Nel descrivere questa situazione dell'infanzia, si avverte il possibile ricordo di quanto il Socrate platonico dice dei futuri custodi della Repubblica ideale, che da bambini hanno le anime plasmate dai miti narrati da «balie e mamme» (*Repubblica* II 377c). Non deve meravigliare la presenza di riflessioni platoniche⁹, in filigrana nel racconto, a cui rinverremo anche oltre.

Wilhelm esperisce naturalmente l'incanto dell'illusione teatrale: assiste stupefatto allo spettacolo e crede, come i suoi coetanei, che le marionette parlino e si muovano da sole. Questo primo stadio rappresenta la condizione della cecità spirituale. Wilhelm sta tra il pubblico come spettatore passivo, ancora molto lontano dalla verità. Niente esclude che Goethe abbia presente, nel costruire la situazione, oltre ad un ricordo biografico¹⁰, anche la metafora del paravento del burattinaio usata da Platone all'inizio del mito della caverna nella *Repubblica*¹¹. Su quel paravento, com'è noto, vengono proiettate le ombre delle idee, che costituiscono la sola limitata esperienza della verità da parte dei prigionieri di cui si descrive la progressiva emancipazione intellettuale.

Wilhelm viene colpito dall'azione drammatica e coinvolto dalle emozioni che da questa scaturiscono; la sua fantasia si accende davanti alla lotta immane del minuscolo Davide che sconfigge il gigante Golia. Tuttavia Wilhelm non ricava alcun insegnamento morale da quel tipo di teatro: la nonna, del resto, ha preparato per i bambini «un gran divertimento» («viel Spaß»: I 1), e lei stessa definisce lo spettacolo «una commedia»¹². Ma proprio l'aspetto indubitabilmente comico lascia penseroso e perplesso Wilhelm: quando infatti entra in scena il burattino del principe Davide, nella figura deludente di un «nanerottolo»¹³, che ha però compiuto la grande impresa di uccidere il gigante Golia e sta per sposare la bella figlia del Re, il piccolo spettatore se ne dispiace. L'afflato epico e tragico della narrazione va perso. La commedia è scaduta in farsa, l'effetto estetico divenuto grottesco. Wilhelm ha intuito la necessità, perché una rappresentazione possa dirsi riuscita, della costruzione armonica tra argomento, personaggi, messa in scena. Il divertimento fine a se stesso non gli basta: perciò resta ossimoricamente «insoddisfatto nel proprio piacere» (I 2: «unbefriedigt in seinem Vergnügen»).

⁹ La conoscenza di Platone da parte di Goethe non può essere messa in discussione. Cf. i passi raccolti dal sempre utile GRUMACH (1949).

¹⁰ Nel Natale 1753 Goethe e la sorella ebbero in regalo dalla nonna un teatro delle marionette, come il poeta racconta nel primo libro di *Poesia e verità*.

¹¹ «[...] Pensa a uomini chiusi in una specie di caverna sotterranea [...] Dietro di loro, alta e lontana, brilla la luce di un fuoco, e tra il fuoco e i prigionieri corre una strada in salita, lungo la quale immagina che sia stato costruito un muricciolo, come i paraventi sopra i quali i burattinai, celati al pubblico, mettono in scena i loro spettacoli. (*Repubblica* VII 514a-514b)». Le traduzioni qui e nelle altre citazioni sono di Franco Sartori.

¹² «[...] und habe ihnen eine Komödie zurechte gemacht, Kinder müssen Komödien haben und Puppen.»: I 1.

¹³ «Verdroß es Wilhelm doch bei aller Freude daß der Glücksprinz so zwerghmäßig gebildet wäre»: I 2.

Il protagonista avverte confusamente di aver assistito ad una impropria contaminazione: i personaggi del *Puppenspiel*, infatti, sono «eroi» (*Helden*: I 5), eppure la loro inadeguata messa in scena li priva di altezza epica e li rende comici. Comincia dunque un'indagine personale, che lo porta a riprodurre la magia, a fabbricare delle proprie marionette, a studiare ripetutamente il canovaccio della commedia¹⁴ su Davide e Golia che è riuscito a rubare di nascosto. Si esibisce perfino davanti alla nonna, che si fa custode del suo segreto, ma si rende anche responsabile della sua disciplina, affidando la sua educazione teatrale ad un tenente: una figura che pare ricordare quella funzione che, nelle parole di Socrate, dovrebbero avere i 'controllori' dell'insegnamento della poesia nello Stato: «[...] dobbiamo anzitutto sorvegliare – dice Socrate – coloro che raccontano i miti [...]» (*Repubblica* 377b).

3. La seconda tappa: il burattinaio epico

Grazie al suo spirito curioso, Wilhelm scopre in soffitta una cassa in cui sono riposti gli inerti burattini (I 5) e capisce così la prosaica realtà: le marionette non sono oggetti magici, ma bambole legate a fili. Però quanto più gli sembra di «aver appreso qualche cosa, tanto più intuisce di non saper nulla», constata con un'espressione assai vicina al celebre 'sapere di non sapere' socratico¹⁵. Wilhelm si rende conto che l'efficacia teatrale delle marionette, artefatti privi di vita, dipende da chi li manovra; qualsiasi altro bambino sarebbe rimasto deluso dallo sgretolarsi della magia. Invece il problema di Wilhelm diviene subito capire come mai lo spettacolo riuscisse così bene, per quale ragione l'illusione avesse ugualmente compimento, «pur nella consapevolezza che si tratti di un'illusione»; vuole penetrare il mistero, «capire perché il pubblico continua a credere che siano proprio le marionette a parlare e a muoversi», come mai si veda «lo spettacolo con tanto piacere»: enigma tanto più inquietante quanto più egli aspira «a essere ad un tempo tra gli incantati e tra gli incantatori, ad aver le mani nel gioco recondito e a goder nondimeno da spettatore la gioia concessa a lui e ai suoi amici»¹⁶.

¹⁴ I 5: «ein geschriebenes Büchelgen»

¹⁵ I 4: «Er war ruhiger und unruhiger als vorher, dauchte sich, daß er was erfahren hätte, und spürte eben daran, daß er gar nichts wüsse».

¹⁶ I 4: «Hatte Wilhelm das erstmal die Freude der Überraschung und des Staunens, so hatte er zum zweiten die Wollust des Aufmerkens und Forschens. Wie das zugehe? War itzo sein Anliegen. Daß die Puppen nicht selbst redeten, das hatte er sich das erstmal schon gesagt, daß sie sich nicht von selbst bewegten, darüber ließ er sich nicht vexieren, aber warum das alles doch so hübsch war, und es doch so aussah als wenn sie selbst redeten und sich bewegten, warum man so gerne zusah, und wo die Lichter und die Leute sein mögten, das war ihm ein Rätsel, das ihn um desto mehr beunruhigte, jemehr erwünschte zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zugleich seine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer eben die Freude zu genießen die er und die übrige Kinder empfinden».

Per tentare di risolvere tali assillanti domande, deve dapprima trovarsi nella posizione del burattinaio, «avere l'impressione di librarsi sul suo piccolo mondo»¹⁷. Eppure nella sua prima e unica esperienza da burattinaio, nella quale Wilhelm dà prova di un magnifico mimetismo delle voci, trasportato ancora dalla passione, «nel fuoco dell'azione» (I 7: «in dem Feuer der Aktion»), si lascia accidentalmente sfuggire una delle marionette: ne consegue una grande risata degli spettatori. Per quanto offeso e turbato dall'incidente, Wilhelm si ritiene ugualmente soddisfatto di se stesso, perché ha ormai acquisito consapevolezza delle proprie capacità mimetiche, cioè della sua abilità nel rendere attraverso le voci il carattere dei personaggi; capacità nelle quali si mostra di molto superiore al ben più esperto tenente che con lui guida le altre marionette e che invece è stato monocorde o declamatorio: «egli non aveva dinanzi alcun modello col quale misurarsi se non il tenente, e questi, pur avendo ottenuto un discreto risultato nell'alternare le brutte voci alle belle, era stato invece affettato e rigido nelle perorazioni; laddove Wilhelm lasciava trasparire nei passi più importanti un'anima buona, schietta, franca, come per esempio nella sfida di David a Golia e nell'umiltà con cui il vincitore si era presentato al re»¹⁸.

Il fallimento da burattinaio non gli importa, perché Wilhelm ora sa che lo spettacolo delle marionette costituisce solo un'imitazione del vero teatro, in cui in scena non ci sono burattini ma attori in carne ed ossa. Nella sua stanza, Wilhelm continua dunque a ricreare il suo «piccolo mondo»¹⁹, ma non più con le marionette: invita invece i suoi amici a quegli spettacoli sui quali medita e si esercita, fonda una specie di compagnia teatrale. La società a cui l'artista in formazione fa riferimento si allarga: dalla famiglia passa al gruppo di coetanei, dai quali si sente in ogni aspetto diverso. Eppure quell'appartenenza gli risulta necessaria, perché indispensabile alla pratica, ed anche alla verifica, della propria vocazione.

¹⁷ I 7: «Mit zitternder Freude trat er mit herein und erblickte auf beiden Seiten des Gestells die herabhängenden Puppen, in der Ordnung wie sie auftreten sollten, er betrachtete sie sorgfältig, stieg auf den Tritt der ihn über das Theater erhub, daß er über seiner kleinen Welt schwebte, er sahe nicht ohne Ehrfurcht zwischen die Brettgen hinunter, weil noch die Erinnerung welch herrliche Wirkung es von außen tue, und das Gefühl, in welche Geheimnisse er eingeweiht sei, ihn umfaßte».

¹⁸ I 7: «denn er hatte kein Muster vor sich als den Lieutenant, gegen das er sich messen konnte, der zwar in Abwechslung der groben und feinen Stimme ein Ziemliches getan hatte, hergegen aber auch affektiert und steifperorierte, wenn man bei Wilhelmen eine gute, treue, mutige Seele in den Hauptstellen durchsah, wie zum Exempel die Aufforderung Goliaths war, und die Bescheidenheit womit er nach dem Siege vor dem Könige erschien».

¹⁹ I 8: «Seine Einbildungskraft und seine Lebhaftigkeit brüteten über der kleinen Welt die so, gar bald eine andere Gestalt gewinnen mußte».

4. *La terza tappa: tra mimesi e diegesi (richiami a Platone).*

I capitoli I-VII del primo libro, dunque, danno conto di una mimesi teatrale erronea, dovuta alla mancanza di coerenza tra la voce e la messa in scena: il burattino Davide, costruito troppo piccolo dalla nonna, dunque disarmonico rispetto al suo ruolo, turba il protagonista e lo rende insoddisfatto; d'altro canto la mancanza di corrispondenza tra il gesto e la voce, determina a sua volta uno scadimento nel ridicolo, nella buffoneria, nella farsa: il burattino cade dalle mani dell'inesperto burattinaio ed il pubblico si fa una gran risata. Il pubblico si diverte proprio per la rottura di quell'illusione che la mimesi teatrale deve necessariamente creare²⁰. Involontariamente, Wilhelm ha assistito e poi realizzato una 'parodia' del teatro, la quale, nella sua vivezza ed ingenuità, può dirsi comunque riuscita, perché gli spettatori si sono divertiti.

La sperimentazione dell'artista, però, continua febbrilmente: Wilhelm si rivolge ad altri libri, per prepararsi ad affrontare la recitazione vera e propria. Intanto si concentra sulla teatralità della propria natura, ossia sulla sua personalità mutevole e proteiforme: perciò si prova, riuscendoci, a recitare diversi personaggi²¹. Ma si tratta ancora di un errore: perché credendo di poter recitare tutti i ruoli, nella sua presunzione infantile e non disciplinata, sceglie anche quelli che non gli si adattano (I 10).

Nella sua ansia di sapere, poiché la commedia di Davide e Golia non gli basta più, Wilhelm passa ai drammi contemporanei, legge la raccolta *Die deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet* (1741-1745) curata da Johann Christoph Gottsched: si avvicina insomma al teatro 'alto', alla tragedia e soprattutto a quella serie di regole che dovrebbero indicargli come si fa teatro. Ma la natura è impossibile da disciplinare: della tragedia Wilhelm predilige solo il quinto atto conclusivo, dove c'è sempre qualche «ammazzamento» o avvelenamento. Sono soprattutto i libretti d'opera ad attrarlo e coinvolgerlo, perché in essi «trova mari tempestosi, divinità che scendono avvolte dalle nuvole, quei tuoni e quei lampi che sono la sua suprema felicità»²². Anche in queste notazioni può cogliersi qualche riferimento platonico: nelle commedie e nelle tragedie, dice il Socrate della *Repubblica*, vengono riprodotte storie di vigliacchi, malfattori, criminali che si nuocciono a vicenda, tra lo strepito di inauditi rumori di scena; chiede poi a Glaucone, suo interlocutore, se mai siano questi i modelli da offrire alla città e riceve una risposta negativa. Gli esempi dati da Socrate di dannosa imitazione poetica sono i «[...] fiumi che mormorano, il mare che romba, i tuoni [...], lo strepito di venti» (*Repubblica* 396b-397a), proprio il tipo di

²⁰ Cf. il dialogo di tipo platonico *Sul vero e il verosimile nelle opere d'arte*, trad. it. in ZECCHI (1992, 113-18) e più oltre n. 33 e n. 37.

²¹ I 9: «Er war wechselsweise [...] bald Jäger, bald Soldat, bald Reuter [...]».

²² I 8: «Er fand darin: stürmische Meere, Götter die in Wolken herabkommen, und, was ihn vorzüglich glücklich machte, Blitz und Donner».

violenti suoni ed espedienti teatrali in cui Wilhelm trova il suo più alto godimento estetico.

Wilhelm infatti non si chiede cosa significhi quel a cui assiste, se cioè i personaggi siano dei simboli morali, e nemmeno quanto verosimili o sensate siano le figure teatrali come gli dei *ex machina*. Né il portato morale e nemmeno l'esagerazione del meraviglioso tolgono fascino ed attrazione alla rappresentazione teatrale (in questo momento da Wilhelm soltanto immaginata). Questa resta il suo scopo ed il suo sogno; per realizzare il quale Wilhelm ha bisogno di un'opera scritta a cui fare riferimento. Wilhelm legge di tutto, ma non può fare a meno di trasformare in lavori teatrali tutti i romanzi che legge, e persino i libri di storia, lì dove compaiono infiniti episodi 'tragici', omicidi cruenti o avvelenamenti (I X). Tutto, insomma, sembra potersi trasformare in copione teatrale, ma questa confusione si rivela invece assai deleteria. Wilhelm viene colpito soprattutto da alcuni passi della *Gerusalemme liberata*, le cui situazioni nella sua mente si *trasformano* in un dramma di cui lui è protagonista e gli altri personaggi solo satelliti. In particolare la morte di Clorinda, e specie i versi: «Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve...», con la profonda emozione, sino alle lacrime, che gli suscitano, sollecitano la sua immaginazione teatrale: sì che Tancredi, Rinaldo, Clorinda da personaggi epici diventano personaggi drammatici. E questi personaggi, nella loro fisicità, adeguatamente abbigliati e rivestiti di armature, acquistano una realtà che nell'epica, nella pura narrazione, non posseggono. L'epica resta perciò, rispetto al dramma, agli occhi di Wilhelm, un'opera imperfetta, come uno spettacolo di marionette a cui un burattinaio, dietro le quinte, dà vita recitando più parti con il solo cambiamento di voce. In teatro, invece, il cosmo artistico dovrebbe compiersi e realizzarsi: ma proprio nella sua prima prova di teatro Wilhelm esperisce la sua più cocente delusione.

I giorni precedenti alla rappresentazione sono febbrilmente impegnati da preparativi sui costumi, il fondale, i paraventi; quando stanno per andare in scena, vestiti di tutto punto, i bambini si accorgono però che *non sanno cosa dire*. Wilhelm, che dirige la compagnia, ha erroneamente pensato che basti il travestimento, cioè l'immedesimazione esteriore nel personaggio, a dare la parola all'attore. Il corpo e i gesti, che Wilhelm maniacalmente cura, hanno avuto nella preparazione un ruolo preponderante e lasciato passare inaspettatamente in secondo piano il testo, che è demandato all'improvvisazione. E così, la sera dello spettacolo, Wilhelm, che dall'inizio si era visto nelle vesti di Tancredi, «si presentò da solo e prese a recitare alcuni versi del poema eroico. Poiché però ben presto i versi passavano nel *narrativo* e nel suo stesso discorso egli finiva col figurare in terza persona, e Goffredo, cui toccava parlare, non si decideva a venire fuori, dovette alla fine ritirarsi fra le gran risate degli spettatori: infortunio che gli amareggiò l'animo molto più di tanti altri dolori sofferti in seguito. L'impresa era ormai naufragata. [...] Egli giurò fra sé, tuttavia, che una volta

uscito da quel frangente, mai più si sarebbe arrischiato ad allestire uno spettacolo senza averci ben pensato prima» (corsivo mio)²³.

Come nella prima esperienza da burattinaio, anche la prima esperienza da regista di Wilhelm scade nel ridicolo. Tuttavia l'ambizione del piccolo Wilhelm ad essere regista e attore non va frustrata: la scena era ben allestita, pur con poveri mezzi; il regista in erba, inoltre, sembra già consapevole di quelle regole di cui il più maturo Goethe scriverà un vero breviario (intendo le *Regole per gli attori*, 1803)²⁴.

Wilhelm/burattinaio, cambiando la voce, adattandola appropriatamente al carattere dei personaggi, ha ambiziosamente interpretato tutti i ruoli di un dramma. Guidando il mondo dei personaggi, tirandone i fili, determinandone cioè sia l'azione che i discorsi, ha assunto il ruolo del poeta epico secondo Platone. Per quest'ultimo, infatti, l'epica è una forma mista, che racchiude in sé la narrazione diretta (diegesi) e quella imitativa (mimesi) (*Repubblica* 392d)²⁵. Il poeta epico, nelle parole del Socrate della *Repubblica*, quando narra domina il racconto senza pretese illusionistiche: ma quando assume la voce dei personaggi, «svia la mente» del pubblico, dice Socrate, «illudendo» che a parlare sia «qualcun altro»; ad esempio, proprio all'inizio dell'*Iliade*, il poeta «parla come se lui fosse Crise e compie ogni sforzo per farci sembrare che non sia Omero a parlare, bensì quel vecchio sacerdote» (*Repubblica* III 393a-393b)²⁶.

Nel suo apprendistato teatrale, Wilhelm esercita dapprima la forma mista di tipo epico, guidando e dando voce ai personaggi/marionette, perdendo dietro il sipario la propria individualità²⁷. Il burattinaio che domina dall'alto il mondo delle creature poetiche, che ha una visione totale dell'azione, la quale tra l'altro si svolge in un passato compiutamente trascorso, costituisce, infatti, un ideale rapsodo, colui che, come Goethe scrive nel trattato (concepito nel 1797 insieme a Friedrich Schiller) *Sulla poesia epica e*

²³ I 9: «Sie stunden alle erstaunt, fragten sich einander was zuerst kommen sollte, und Wilhelm der sich als Tankred vornen angedacht hatte, fing, allein auftretend, einige Verse aus dem Heldengedicht herzusagen an. Weil aber das gar zu bald ins Erzählende übergang, und er in seiner eignen Rede endlich als dritte Person vorkam, auch der Gottfried an dem die Sprache war nicht herauskommen wollte, so mußte er eben unter großem Gelächter seiner Zuschauer wieder abziehen, ein Unfall, der ihn tiefer als manche folgende Leiden in der Seele kränkte».

²⁴ Traduzione italiana parziale in ZECCHI (1992, 160-67).

²⁵ «Tutti i racconti dei mitologi e poeti non sono un'esposizione di vicende passate, presenti o future? [...] E non le svolgono forse con una narrazione in forma diretta, o con una imitativa, o con entrambe le forme?».

²⁶ «Quindi sai che fino a questi versi 'e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due Atridi, condottieri di genti', è il poeta stesso che parla e non tenta neppure di sviare la nostra mente come se fosse un altro, e non lui, a parlare; ma da qui in avanti prosegue come se lui stesso fosse Crise e cerca in ogni modo di farci credere che non stia parlando Omero, bensì il vecchio sacerdote».

²⁷ Il vecchio Goethe riprenderà in certo senso l'insegnamento del Socrate platonico e pubblicherà nel 1821 un compendio dell'*Iliade* in cui mancano tutti i discorsi e resta l'impalcatura narrativa, il puro piano diegetico.

poesia drammatica, «non dovrebbe apparire di persona nel suo poema»: «la cosa migliore sarebbe che egli leggesse dietro un sipario»²⁸.

Però lì dove il corpo scompare, e resta la pura voce, non si ha teatro: il teatro è dato dalla copresenza di corpo e parola. Una cosa è *raccontare* una storia, un'altra è *rappresentarla*: problema che sin dall'inizio lascia perplessi i giovani amici di Wilhelm che costituiscono la sua compagnia. Wilhelm, che si crede capace di mettere in scena una pièce, invece fallisce, perché è un cattivo *didaskalos*: parola che in greco significa anche 'regista' e che in tedesco si traduce 'Meister', 'maestro'. Forse Goethe pensava a Socrate che, nel momento in cui deve spiegare i concetti di 'diegesi' e 'mimesi' si paragona ironicamente ad un *didaskalos* (392d)²⁹.

Quando si presenta sul palcoscenico nelle vesti di Tancredi, Wilhelm non possiede le parole per esprimersi come lui; non basta la sua identificazione emotiva con il personaggio (Goethe scrive che Wilhelm aveva «pensato se stesso»³⁰ sin da principio come Tancredi), né il suo travestimento. Il testo teatrale non può imitare la poesia epica: l'errore di Wilhelm consiste nel cominciare a parlare in terza persona del personaggio che lui stesso porta in scena. In termini platonici, la forma mista dell'epica, composta cioè da diegesi e mimesi, è inadatta alla rappresentazione teatrale. Non si tratta solo di un accorgimento stilistico: l'adattamento dell'epica al dramma comporta anche un problema per quel che riguarda il soggetto. Infatti se sia possibile trasformare in tragedia un argomento epico, e come d'altro canto una narrazione epica possa essere volta in dramma, non è una questione estetica di poco conto e nemmeno infantile. Costituisce anzi un cruccio estetico di Goethe. Più di una volta, Goethe rinuncia a esperimenti che vadano in una direzione o nell'altra: la *Nausicaa*, divenuto dramma dopo che Goethe ha vissuto come parola viva l'*Odissea* in Sicilia, resta un frammento balbettante³¹; ma anche l'*Achilleide*, il poema epico che ha un argomento tragico e con cui Goethe intende continuare l'*Iliade*, non va oltre il primo canto³².

²⁸ «Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte», «Il rapsodo, in quanto essere superiore, non dovrebbe apparire di persona nel suo poema: la cosa migliore sarebbe che egli leggesse dietro un sipario, in modo che si possa far astrazione dalla sua persona e credere di udire la voce delle Muse nella sua universalità»: *Poesia epica e poesia drammatica* (1827), traduzione in ZECCHI (1992, 81s.). Sulla discussione tra Goethe e Schiller rinvio a FORNARO (1998, 7-77).

²⁹ Senza contare che il rifiuto di se stesso come 'maestro', in nome invece di una missione a cui non può venir meno, si trova in un passo dell'*Apologia* platonica che poteva esser presente a Goethe e che potrebbe persino aver ispirato il titolo del romanzo «Maestro, poi, non lo sono mai stato di nessuno; solo che, se qualcuno desidera ascoltarmi quando parlo e svolgo il mio compito, sia esso giovane o vecchio, questo, io non l'ho mai impedito ad alcuno» (33a).

³⁰ I 9: «sich als Tankred vornen angedacht hatte».

³¹ Cf. FORNARO (1994, 27-83).

³² Così si capisce l'esperimento estetico che dà origine a due versioni dell'*Ifigenia in Tauride* goethiana, la prima in prosa, nel 1779, e l'altra in versi.

5. Purezza e verità dell'arte

L'avvicinarsi di Wilhelm al teatro è segnato dunque da tre successivi fallimenti: nel primo il burattino David pare ridicolo e turba lo spettacolo, nel secondo il burattino gli sfugge dalle mani e fa ridere il pubblico, nel terzo l'attore non sa cosa dire e suscita ancora il ridicolo. In tutti e tre i casi, l'illusione teatrale è infranta; la rappresentazione è diventata involontariamente parodica. Ma su cosa si basa l'illusione? Non sul fatto che l'opera teatrale imiti la realtà, requisito che non è richiesto in nessuna delle tre opere. Ma sull'armonia dell'opera in se stessa, sulla sua coerenza interna, sulla sua 'verità' che si distingue dal vero fattuale, ma è una verità intrinseca all'opera stessa, come Goethe scrive nel dialogo *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (*Sulla verità e sulla verosimiglianza delle opere d'arte*, 1798), dove Goethe ricorre proprio all'esempio dell'inverosimiglianza del teatro d'opera per negare il carattere mimetico dell'arte, cioè che il bello sia imitazione del vero naturale: l'artista non dovrebbe dunque in nessun caso aspirare a che la sua opera appaia davvero un'opera della natura³³.

L'ideale sarebbe preservare quella purezza che è la condizione iniziale di Wilhelm Meister nella prima fase della vita e del suo tirocinio: «il suo amore per il teatro rimaneva tutto puro»³⁴, la vita non lo ha contaminato, l'amore, sentimento che pure cerca di rappresentare in teatro resta ancora allo stadio di una passione ideale, che lo coinvolge da spettatore ma non lo stringe nelle spire terribili dell'esperienza vissuta. Il confronto tra arte e vita rimane limitato alla sua mimesi libresca. Quando invero l'amore irrompe nella sua vita, offuscandone le percezioni, il protagonista diventa impuro, contagiato da una passione non più immaginata ma esperita: accecato dal proprio amore, assolutamente convinto della reciprocità dell'amore di Mariane, un'attrice che invece finge i suoi sentimenti per lui, quando ne scopre il tradimento se ne ammala gravemente. Il primo libro del romanzo si chiude con la malattia che fa da cesura narrativa e prelude alla catarsi³⁵ successiva del protagonista, sempre attraverso gli strumenti dell'arte, ed all'ingresso definitivo nella maturità.

Se la forma biografica corrisponde simbolicamente anche allo sviluppo della storia di un fenomeno umano, con il primo libro della *Missione teatrale* si chiude anche il percorso del dramma nella sua fase più arcaica e inconsapevole. Meister fanciullo ha esperito i successivi stadi dell'attività teatrale, un'attività irriflessa nella natura umana, a cui spinge un innato talento e propensione. Essa realizza innanzitutto l'impulso verso il 'piacere', il 'divertimento', si esaurisce nella creazione di illusioni e non ambisce ad

³³ «[...] das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden [sind], und [...] der Künstler keinesweges streben [soll], noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine». Cf. HALLIWELL (2009, 13-16). Cf. n. 37.

³⁴ I X: «seine Liebe zum Theater blieb ganz rein».

³⁵ Su questo senso di 'catarsi' in Goethe rinvio a FORNARO (2016, con bibliografia).

alcuna forma di conoscenza intellettuale o di significato morale. Nasce come ‘racconto’, e dunque ha in comune con l’epica la creazione e riproduzione di un mondo eroico, la cui monotonia però presto rende insoddisfatto l’animo, anche perché l’epica rifiuta, nella solitudine della creazione e dell’esecuzione, il confronto dialogico che è invece alla base della mimesi teatrale. Il teatro è inizialmente confronto ingenuo³⁶ con la realtà. Se l’epica dunque imita un mondo immaginario ed in sé conchiuso, la commedia imita la realtà nella sua più evidente naturalezza e verità. Epica e commedia pertengono all’infanzia: sono dunque forme artistiche ingenuie ed irriflesse, pure, dunque antiche.

Goethe pare infatti tracciare una linea evolutiva che dall’epica va alla commedia e solo da ultimo approda alla tragedia (*Trauerspiel*), genere moderno in cui determinante diventa il confronto con le passioni reali e con gli accadimenti, ed in cui non sembra possibile biasimare l’enfasi, l’affettazione, l’esagerazione, usate anche da persone normali quando, nella vita comune, vogliono darsi importanza (I X)³⁷. Se dunque epica e commedia appartengono all’età ingenua (del singolo individuo come dell’umanità), l’artificiosa tragedia appartiene all’età della speculazione e della ‘scuola’. Se le prime sono forme ‘pure’ dell’arte, la seconda è di per sé una forma ‘contaminata’. La tragedia, genere cronologicamente tardivo, ambisce a sussumere, in quanto genere più alto e nobile, gli altri generi letterari. L’epica crea un’illusione anonima e per questo come imparzialmente divina, la commedia non induce alla riflessione e si esaurisce nell’occasione piacevole; la tragedia, invece, impone un compito ambizioso all’artista, che deve misurarsi con forme e personaggi ideali e contemporaneamente con passioni reali, e che le une e le altre deve saper conciliare in un’opera organica, coerente, ma soprattutto armonica. La verità della tragedia, a cui confusamente Wilhelm ambisce, è la verità dell’opera d’arte in se stessa conchiusa, quel «piccolo mondo in sé» che viene imitato sulla scena e che genera l’illusione³⁸.

L’epica e la commedia sono dunque forme artistiche pure, in cui lo spirito ingenuo si dispiega con la tranquillità del fanciullo e la sua capacità di incantarsi e abbandonarsi all’illusione. La tragedia, invece, è figlia di una cultura più complessa, che ambisce alla rappresentazione dal significato ed effetto morale o del reale sceglie gli aspetti più perturbanti ed impressionanti. Ma proprio per questo, la tragedia contemporanea diventa schiava e succube della realtà, assimilandone le passioni ed

³⁶ Uso qui sempre ‘ingenuo’ nel senso usato da Schiller nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795).

³⁷ «Sie fielen gar bald aufs Trauerspiel, sie hatten gar oft sagen hören, und glaubten es selbst, es sei leichter ein Trauerspiel als ein Lustspiel zu machen und vorzustellen, und waren auch durchgehends bei jenem zufriedner als bei diesem, weil hier das Platte, Abgeschmackte, Unnatürliche gar schnell in die Augen fiel, dort aber sie sich selbst als erhabne Wesen vorkamen, und nichts war, das ihnen (das) Schwülstige Affektierte, Übertriebne ihrer tragischen Aktion mißbilligte, besonders da sie im gemeinen Leben bemerkt hatten, daß viele Personen die nichts bedeuten sich durch steifes Betragen und fremde Grimassen ein Ansehen zu geben glauben.» (I 10).

³⁸ Cf. ancora *Sul vero e sul verosimile nelle opere d’arte* in ZECCHI (1992, 115).

amplificandole con l'uso della tecnica; così quello che è considerato il genere più evoluto e nobile della tradizione letteraria-teatrale diventa quasi la tomba dell'arte stessa, snaturandone la capacità rappresentativa, apparendo addirittura più «facile» (I 10)³⁹, perché facile in effetti è la simulazione del decoro e della dignità e delle passioni, quando si crede di poter trasferire sulla scena la realtà che si esperisce vivendo. Invero questa 'facilità' significa invece rottura dell'illusione e tradimento della verità dell'opera d'arte: per questo Goethe trova ridicolo il teatro contemporaneo, la cui affettazione ed esagerazione sono sintomi di una malattia estetica.

Il primo libro della *Missione teatrale* può essere così letto come una decostruzione attenta del genere più di moda nella società del tempo, il *Trauerspiel*, e come un tentativo di operare precise distinzioni su fondamenta stilistiche di come debba essere scritta un'opera tragica e quali commistioni debbano essere evitate. Il giovane Goethe, si dirà qui solo, non arriva a dare una risposta, a cui del resto non approda neanche il Goethe maturo, che rifiuta la tragedia come estranea alla propria natura⁴⁰ e lascia col *Faust* l'esempio ibrido supremo di quel che per lui, nella modernità, può significare questo genere letterario.

6. Gli invisibili cerchi della poesia

L'analisi del 'come' si deve fare poesia drammatica non è nel primo *Meister* sperimentalismo stilistico fine a se stesso, ma va compresa in una cornice più ampia, riassumibile nella formula del ruolo della poesia e del poeta nella società. Goethe si va confrontando con le opere che hanno successo, ed arriva ad una condanna estetica della tragedia a lui contemporanea, contaminata dal romanzo e dall'adeguamento al 'gusto' corrente. Goethe denuncia la troppo stretta adesione del *Trauerspiel* ad un'idea di mimesi della realtà che può soddisfare il pubblico secondo la moda, ma tradisce l'essenza stessa dell'arte. Quest'ultima deve infatti, secondo Goethe, creare la propria realtà, ed il teatro imitare la realtà autonoma dell'arte, non la realtà di fatto. La mimesi teatrale non va in alcun modo intesa come 'imitazione' del reale, bensì come 'rappresentazione' drammatizzata, cioè dialogata, che riproduce nel presente dello spettacolo una situazione che con il presente nulla ha a che vedere. Nel dramma si deve attuare la mimesi della fantasia e dell'immaginazione dell'autore, ed in questo consiste il ruolo specifico del dramma tra i generi artistici, a cui apporta un sostanziale contributo l'interpretazione dell'attore, che imita il personaggio così come l'autore lo ha immaginato e non somiglia a come è egli stesso nella realtà. L'immaginazione artistica fonde insomma il reale, compresa la vita dell'artista, lo trasfigura, lo rende

³⁹ I 10: «[...] es sei *leichter* ein Trauerspiel als ein Lustspiel zu machen und vorzustellen»; cf. n. 35.

⁴⁰ Celebre l'affermazione di Goethe in una lettera a Zelter del 31 October 1831 di non essere nato per la tragedia, avendo una natura troppo conciliante.

irricognoscibile: proprio questo, secondo Goethe, bisogna chiedere al teatro e all'arte in generale. È tuttavia molto facile cadere nell'equivoco romantico della vita che si trasforma in arte: Wilhelm stesso lo esperisce, dapprima negli amori che nascono nella sua compagnia di coetanei, poi nelle vicende che accompagnano la sua esperienza artistica e biografica insieme alla compagnia di attori ai quali si accompagna. L'assunto che la vita debba imitare l'arte e non viceversa diventa un difficile teorema ed il campo di battaglia della lotta interiore irrisolta di questo primo Wilhelm Meister.

La contaminazione tra i generi, che per Goethe è un fenomeno estetico moderno, mirata soprattutto alla mimesi del reale nel senso concreto e storico, annienta l'immaginazione del pubblico, ma anche dell'artista. La rappresentazione teatrale come riproduzione del reale significa perciò in fin dei conti negazione dell'arte: tuttavia incontra il favore del pubblico assetato di presente, atrofizzandone la fantasia, e dunque diventa di successo. I generi 'misti', nei quali non è più possibile distinguere epica, romanzo, dramma, commedia e tragedia, significano anarchia e degenerazione estetica. Allora Goethe, nel suo voler andare contro corrente, intende uniformarsi agli antichi, alla loro capacità di delimitare e distinguere. I generi poetici dovrebbero dunque restare separati, come presso gli antichi idealizzati da Goethe⁴¹, rinchiusi ciascuno in «impenetrabili cerchi magici», senza assecondare tendenze «infantili, barbare e prive di gusto», scrive a Schiller nella fondamentale lettera del 23 dicembre 1797⁴². Ma questa separazione diventa ormai solo un ideale: la modernità irrompe nell'estetica contaminandola, e l'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica si arrende spesso davanti alla riproduzione della realtà, allo specchio del presente, rinunciando alla sua missione creativa in nome dell'interessante per un pubblico sempre più esteso (ed oggi, aggiungiamo, globale). Una vena di ineludibile pessimismo segna la ricerca di Goethe, accompagnata ad una nostalgia inesausta della supposta chiarezza antica, nell'arte come nella vita, che pone l'arte come forza regressiva ed inattuale nella società, con la consapevolezza non tragica, ma parodica, che andare contro la tempesta della storia

⁴¹ Perché i generi poetici antichi non sono affatto così rigidamente divisi tra loro, ma anche l'antichità conosce la commistione e lo sperimentalismo.

⁴² Lettera a Schiller del 23 dicembre 1797: «Sie werden hundertmal gehört haben, daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viel schlechte Dramen sind daher entstanden! Eben so wollen die Menschen jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen; damit nur ja ihrer Imagination keine Thätigkeit übrig bleibe, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch seyn und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren. Aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück». Per questi temi mi permetto ancora di rinviare a FORNARO (1998; 2013; 2016).

diventa un'inutile, per quanto eroica, resistenza. A cui però la natura di artista è sempre chiamata, come per 'missione'.

referimenti bibliografici

BAIONI 1996

G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino.

CARUZZI 1979

R. Caruzzi (a cura di), J.W. Goethe, *Romanzi*, prefazione di C. Magris, Milano.

FORNARO 1994

S. Fornaro (a cura di), J.W. von Goethe, *Nausicaa*, Venosa.

FORNARO 1998

S. Fornaro (a cura di), J.W. von Goethe, *Achilleide*, Roma.

FORNARO 2013

S. Fornaro, *Le forme dell'amore nel frammento drammatico Prometeo di Goethe*, in S. Fornaro – D. Summa (a cura di), *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, Bari, 23-34.

FORNARO 2016

S. Fornaro, 'Catharsis'. *From Lessing's Moral Purification to Goethe's Purity of Form*, «Skenè. Journal of theatre and drama studies» II 151-76.

GRUMACH 1949

E. Grumach, *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, Berlin.

HALLIWELL 2009

S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), Palermo.

MATHIEU 2015

V. Mathieu, *Una frode inaudita ai danni di Goethe. La missione teatrale di Wilhelm Meister*, Torino.

VOBKAMP 1997

W. Voßkamp, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, in B. Witte – P. Schmidt (Hrsg.), *Goethe Handbuch. Band 3: Prosa Schriften*, Stuttgart-Weimar, 101-13.

VOBKAMP – JAUMANN 1992

W. Voßkamp – H. Jaumann (Hrsg.), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen - I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, Unter Mitwirkung von A. Voßkamp, München.

ZECCHI 1992

S. Zecchi (a cura di), J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino.