

August Wilhelm Iffland alla Scuola di Mannheim

SONIA BELLAVIA

Sapienza Università di Roma
sonia.bellavia@uniroma1.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.482>

Parole chiave

Germania
Recitazione
Attore
Scuola
Settecento

Keywords

Germany
Acting
Actor
School
Eighteenth Century

Abstract

Allievo di Conrad Ekhof, nonché modello di interprete 'idealista' per il Goethe impegnato nell'elaborazione della *Weimarer Klassik*, dal 1779 e fino al 1796 (quando prende la direzione del Nationaltheater di Berlino), August Wilhelm Iffland (1759-1814) agisce al Teatro Nazionale di Mannheim. Posto dal 1778 sotto la direzione di von Dalberg (1750-1806), il teatro - improntato ai criteri più moderni della pratica direttoriale, attento all'evoluzione della recitazione e alla formazione dell'attore - divenne per Iffland una vera 'scuola', dei cui insegnamenti avrebbe fatto tesoro negli anni della piena maturazione artistica. Incrociando la lettura dei protocolli del teatro, l'autobiografia dell'attore e il *corpus* delle sue riflessioni teoriche, l'articolo si propone d'indagare il valore e la funzione formativa della *Mannheimer Schule*.

A pupil of Conrad Ekhof, as well as a model 'idealist' performer for the Goethe engaged in the elaboration of the *Weimarer Klassik*, from 1779 and until 1796 (when he took over the directorship of the Nationaltheater in Berlin), August Wilhelm Iffland (1759-1814) acted at the National Theater in Mannheim. Placed from 1778 under the direction of von Dalberg (1750-1806), the theater - marked by the most modern criteria of directorial practice, attentive to the evolution of acting and the training of the actor - became for Iffland a true 'school,' whose teachings he would treasure in the years of his full artistic maturity. Cross-referencing the reading of theater protocols, the actor's autobiography and the body of his theoretical reflections, the article sets out to investigate the value and formative function of the so-called *Mannheimer Schule*.

Premessa: la Germania verso un teatro nuovo e un nuovo attore

La riforma che da metà Settecento interessa la recitazione europea va compresa alla luce di un ripensamento più generale del valore e della funzione del teatro, il cui punto d'avvio è segnato storiograficamente dalla messa in discussione del modello classicista francese. Ovvero di un teatro 'regolare', d'impianto aristotelico, al cui interno l'attore, più che farsi latore del significato del testo, ha da un lato il compito di esaltarne le qualità linguistiche, in senso puramente estetico; dall'altro, in ossequio alla dimensione aristocratica del teatro, d'incarnare il 'cortigiano-modello', sottomettendo una recitazione già codificata (obbediente alle regole dell'Oratoria; cfr. Vicentini 2012: 114-160) ai precetti della società di Corte: buon gusto ed educazione, che si traducono in compostezza e bellezza formale del gesto.

Il paese che meglio saprà coniugare l'esigenza di una riforma pratica della scena con le idee nuove che nutrivano al tempo il dibattito teorico – fornendo così un terreno saldo al discorso teatrale d'età contemporanea – sarà la Germania di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), il quale nella *Vorrede* (Prefazione) al primo numero dei suoi *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (Contributi alla storia e alla ricezione del teatro; 1750) dichiarò che “da nessun'altra cosa, quanto dalla sua poesia drammatica, è possibile determinare la natura di un popolo” (Lessing 1750: 8).

Culturalmente assoggettata alla Francia, la Germania ancora politicamente divisa e frazionata comincia a individuare dunque nel teatro (di cui – lamentò Lessing – ci si era sempre occupati pochissimo, attribuendo ad esso un valore secondario; Lessing 1750: 8) una duplice funzionalità: di veicolo per la costruzione dell'identità culturale dei tedeschi da una parte e dall'altra (in interdipendenza con la prima) per il soddisfacimento della tensione massima dell'Illuminismo. E cioè il raggiungimento della forma più alta di saggezza, riassunta nella massima antica dello *gnōthi sautón*. Su tali basi, la stagione preromantica – che da Lessing prese le mosse – agì come spinta che indirizzò i tedeschi verso una ridefinizione del teatro, di cui si cominciò a esaltare la valenza di strumento antropologico: mezzo di sperimentazione capace di ampliare l'indagine

sull'uomo allora in atto (cfr. Bellavia 2023:53-66)¹ e “veicolo d'espressione di un *Allgemein-Mensch*”. Dell'essere umano 'in sé', colto nella propria totalità (Golawski-Braungart 2005: 12). Una virata che portò necessariamente ad attribuire all'attore compiti nuovi, per il cui adempimento le norme consuete – frutto dell'attività categorizzante dell'intelletto – rivelavano la loro inadeguatezza.

Il primo, decisivo passo per un riassetto del suo mestiere fu la riqualificazione estetica della recitazione, dichiarata sul primo numero dei *Beyträge*. Subito dopo la “Prefazione” di Lessing, sulla rivista compariva il saggio di Christlob Mylius (1722-1754): „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist” (Tentativo di dimostrazione, che la recitazione è un'arte libera; Mylius 1750: 4). Qui, anticipando le posizioni che saranno poi espresse più compiutamente da Lessing fra le pagine della *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia d'Amburgo; 1767-1769), Mylius approssimava l'attore al poeta, entrambi – insieme al compositore musicale – creatori e non semplici riproduttori.

Per quanto ancora legata alla dottrina della bella eloquenza, la recitazione comincia a essere considerata un'arte autonoma, con le proprie leggi e i propri precetti, da individuare e da stabilire (Lessing 1956 [CI-CIV; 19 aprile 1768]: 431), che le avrebbero dato legittimazione teorica, garantito la valutazione e la trasmissibilità. Definire la recitazione un'arte libera non significò, dunque, svincolarla da ogni regola; bensì individuare le facoltà precipue dell'attore-artista e in base ad esse stabilire regole nuove, superando quelle imposte dall'accademismo francese.

Nel tentativo di rinnovare il proprio teatro, svincolandolo dalla posizione di subordine rispetto al modello dominante, che proveniva dal di là del Reno, gli attori tedeschi riformatori – in consonanza con il pensiero teoretico di matrice lessinghiana – cominciano una riflessione sul proprio mestiere consegnata alle memorie, alle lettere e ai primi scritti d'intento teorico. Opere che testimoniano inoltre dell'esigenza, già avvertita allora fra i maggiori rappresentanti della recitazione in area germanofona, di immaginare un percorso formativo per l'attore, preparando il terreno alla stagione futura delle 'scuole', che si sarebbe aperta solo un secolo dopo.

Il Teatro Nazionale e i fondamenti della Scuola di Mannheim

Particolarmente rappresentativa dell'impulso pedagogico crescente sul finire del XVIII secolo, fu l'esperienza dei Teatri Nazionali, che in Germania trovarono in quello di Amburgo (1767-1769) – di cui Lessing fu partecipe – un esempio e un modello su cui costruire la propria attività.

“I teatri nazionali”, osserva Claudia Rottler, “non avevano lo scopo di fungere da teatri di Stato per la ‘nazione’ tedesca, ma piuttosto di allontanarsi dai drammi francesi e dalle Opere italiane, comuni all’epoca, e di orientarsi verso drammi e Opere parlati e cantate in tedesco” (Rottler 2007:5).

Su questi intenti sarebbe sorto il *Mannheimer Nationaltheater* (Teatro Nazionale di Mannheim), al tempo in cui la cittadina renana era sotto il governo dell'Elettore Palatino Carl [o Karl] Theodor (1724-1799). Se nel 1764, appena conclusa la Guerra dei sette anni (1753-1763),² l'Elettore aveva nominato Voltaire (delle cui opere era un appassionato) membro onorario dell'Accademia delle Scienze, sei anni dopo licenziava il teatro francese di stanza a Mannheim, fino a settembre 1778 sede del Palatinato.³ La nomina a membro onorario dell'Accademia delle Scienze, nel 1776, la conferì a Lessing, durante un soggiorno del filosofo e letterato nella città palatina.⁴

Anche a Mannheim, distante solo poco più di un centinaio di chilometri da Strasburgo (francese dal 1681), era dunque iniziato il processo di autonomizza-



Fig. 1 | “Das teutsche Komödienhaus” (Mannheimer Nationaltheater), 1782. Incisione dei fratelli Joseph Sebastian e Johann Baptist Klauber, da un disegno di Johann Franz von der Schlichten.

zione della cultura tedesca, che portò nel 1777 (precisamente il 6 gennaio) all'apertura del *Churfürstliches deutsches Hof- und Nationaltheater* (opera dell'architetto Lorenzo Quaglio; 1730-1804).⁵ A guidarlo, l'attore Theobald Hilarius Marchand (1741-1800), già comparso a Mannheim fra il 1769 e il 1770 come attore girovago.

“Un teatro collocato al di fuori della Corte, per la società borghese, un *ensemble* fisso e la lingua tedesca: erano questi, all'epoca, fattori sensazionali” (Rottler 2001: 11).

A quattro mesi esatti dall'inaugurazione, Marchand ricevette la nomina a direttore del teatro di Mannheim, con il compito – fra gli altri – di allevare giovani talenti attraverso lezioni a cadenza bisettimanale, il cui scopo era chiarire i fondamenti dell'arte drammatica. Il repertorio doveva naturalmente valorizzare la drammaturgia tedesca, nazionale; senza che sparisse quella francese, impressa ormai nei gusti del pubblico.

La compagnia di Marchand era formata da pessimi cantanti (cfr. Pichler 1879: 29), ma da ottimi attori, anche se legati ancora allo stile declamatorio dell'accademismo francese. Per questo, il *Gastspiel* (la tournée) del viennese Johann Michael Boeck (1743-1793), proveniente dal teatro di Gotha diretto da Conrad Ekhof, del quale era allievo, suscitò grande clamore. Fondatore nel 1753 della prima Accademia per Attori a Schwerin,⁶ Ekhof aveva iniziato già da allora a prendere le distanze dalla recitazione declamata, convinto – sulla scorta del pensiero lessinghiano – che l'attore non dovesse essere un semplice ‘illustratore’, bensì un creatore di personaggi; accanto e al pari del poeta. Si pose così alla testa di una riforma che lo avrebbe consegnato alla storia del teatro come il ‘padre’ della recitazione tedesca: modello di uno stile nuovo, percepito ‘vero’ e ‘naturale’, poiché coniato in contrapposizione a quello francese, ora considerato ‘affettato’ e ‘artificioso’ (cfr. Bellavia 2010:17-29). La sua morte (1778) e lo scioglimento immediatamente successivo del teatro di Corte di Gotha, rese disponibile (oltre a Boeck) una triade di talenti eccezionali per il teatro di Mannheim: Johann David Beil (1754-1794), Heinrich Beck (1760-1803), amico di Friedrich Schiller (1759-1805), e soprattutto August Wilhelm Iffland (1759-1814):⁷ in futuro, l'unico vero ‘rivale’ del grande Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816, il fondatore della cosiddetta Scuola d'Amburgo; cfr. Bella-



Fig. 2 | Le glorie del Teatro Nazionale di Mannheim: Schiller in alto al centro, fra Iffland e Dalberg. In basso Beil, Boeck e Beck.

via 2010), nonché modello di interprete 'idealista' per il Goethe (1749-1832) impegnato nell'elaborazione della *Weimarer Klassik* (il classicismo weimariano; cfr. Bellavia 2018: 263-274).

A quel tempo, il 'palco' di Mannheim era posto sotto l'Intendenza (*trait d'union* tra la Corte e l'attività del teatro) di Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-1806; politico ancor prima che letterato, drammaturgo e acuto direttore teatrale), il quale - dopo una serie di trattative condotte da intermediari - nel maggio 1778 si recò personalmente a Gotha. Nell'aprile dell'anno successivo, quando già si era assicurato un sovvenzionamento annuale per il teatro che ne sostenesse l'attività,⁸ stipulò il contratto con i tre giovani talenti; oltre che con altri attori dell'*ensemble* di Gotha (tra i quali, naturalmente, l'austriaco Boeck). Alle loro for-

ze si unirono quelle della compagnia di Abel Seyler (1730-1800, partecipe anch'egli dell'esperienza del Teatro Nazionale d'Amburgo; cfr. Bellavia 2010: 51), succeduto nel frattempo a Marchand (trasferitosi a Monaco) come direttore del complesso di Mannheim. Carica che avrebbe ricoperto fino al 1781.

Il desiderio dell'Elettore era che l'Intendente formasse una compagnia fra le migliori su suolo tedesco, ed egli fece di tutto per soddisfarlo. Si aprì così ufficialmente l' 'era Dalberg' (1779-1803), destinata a essere segnata dalla centralità della figura di Iffland, che si rivelerà decisiva per le sorti del teatro, dei suoi attori e per la definizione stessa della Scuola di Mannheim:

Ciò che era stato iniziato ad Amburgo e a Gotha, e che era solo parzialmente fiorito a Vienna con la fondazione di un Teatro Nazionale da parte dell'imperatore Joseph II, doveva compiersi a Mannheim. Un terreno favorevole al libero corso intellettuale, l'incontro di personalità splendidamente in sintonia, una felice mescolanza di elementi sociali ed educativi: tutto ciò produsse un nuovo spirito di raffinatezza ed elevazione [...]. La caratteristica della Scuola di Mannheim, così come si è affermata nella storiografia [...], consistette nei meriti e nelle peculiarità recitative di Iffland, che negli ultimi anni [la] improntò definitivamente [...] della sua, propria individualità artistica (Pichler 1879: 161).

Iffland, da allievo a Maestro

L'ingaggio come attore tra le fila del teatro di Mannheim, sotto la gestione Dalberg, dà modo al giovane Iffland di misurarsi con un repertorio vario e vivace. Nei primi anni, il 'cartellone' proponeva gli adattamenti di Shakespeare, la drammaturgia tedesca contemporanea (Lessing, Goethe; 1749-1832, Johann Christian Brandes; 1735-1799), le opere dell'inglese Richard Cumberland (1732-1811), ma anche Molière (? - 1673) e Beaumarchais (1732-1799), Corneille (1606-1684), Goldoni (1707-1793) e Voltaire (1694-1778). Fin da subito, il giovane attore poté dunque far emergere le proprie qualità interpretative,⁹ che nell'estate 1780 (il 28 e 30 giugno) gli consentirono di affiancare il re Lear del venerato Schröder (di passaggio a Mannheim sulla strada per Parigi) nei panni del Fool; nonostante Dalberg lamentasse (e avrebbe sempre lamentato) nel suo stile una certa 'freddezza' e troppo studio. La

mancanza, in altre parole, del temperamento caldo e istintuale di un Beil.¹⁰

Proprio questa sarà però la forza del teatro di Mannheim: la mescolanza delle personalità e l'eterogeneità del gusto. La sua 'scuola' non si definisce tale per avere imposto uno stile o una tendenza (come quella di Amburgo con il realismo schröderiano o quella di Weimar con il classicismo goethiano, tra le quali quella di Mannheim si collocerebbe significativamente nel mezzo; cfr. Martersteig, 1890: XV), ma per avere dimostrato, pur non senza difficoltà, la competenza nel gestire e mettere a frutto le diverse maniere e tendenze che caratterizzavano i suoi attori. Fu possibile grazie all'idea – affatto moderna – di una mente direttiva ferma e autorevole, capace di assicurare la stabilità non solo artistica, ma anche economica e gestionale, dell'intera struttura e della compagnia.

Mentre lavora per imporsi come attore, Iffland comincia dunque ad apprendere anche l'importanza della disciplina, imposta da Dalberg per fronteggiare le rivalità fin da subito serpeggianti all'interno di una *troupe* tanto eterogenea. Disciplina divenuta più feroce da quando, dopo l'allontanamento di Abel Seyler (marzo 1781), fu Dalberg stesso ad assumere la direzione del complesso. Oltre ad ampliare l'elenco di regole stilato già nel 1780 (*Die Theatergesetze der Mannheimer Nationalbühne*, in Pichler 1879:321-323), egli cercò però di istituire anche un clima di fiducia e collaborazione, in cui il rispetto dei *Diktat* fosse avvertito come 'naturale'. Un dovere per il bene comune, presupposto necessario alla crescita qualitativa dell'istituzione. Ma non soltanto: sulla scorta dell'esperienza della compagnia amatoriale, che col consenso dell'alta nobiltà tedesca aveva fondato tre anni prima,¹¹ guardando indietro all'Accademia di Ekhof a Schwerin (cfr. Devrient 1967: I, 502), Dalberg decise di istituire un comitato di regia, i cui scopi e funzioni elencò nell'*Anordnung der neuen Theater-Regie* (disposizione della nuova direzione teatrale; 1781) e nella *Verordnung, die Thätigkeit der Ausschußversammlung betreffend* (ordinanza sull'attività assembleare del comitato; 1782).¹²

Il comitato era formato da un *Regisseur* (*Erster Ausschuß*), nominato dal personale artistico, e da una seconda commissione (*Ausschuß*), composta da quattro o cinque attori (tra i quali Iffland, Beck e Beil), il cui compito era controllare l'operato del direttore,

unico responsabile degli aspetti relativi alla messinscena (cfr. Iffland 1796: 120).

I due comitati confluivano nel *Grosses Ausschuß* [gran comitato, n.d.a.] che si riuniva alla presenza di Dalberg ogni quattordici giorni. L'*Ausschuß* aveva la funzione [messa a punto proprio dallo stesso Iffland; cfr. Martersteig 1890:35-40, n.d.a.] di apportare modifiche, suggerire miglioramenti, leggere recensioni, proporre nuovi pezzi da rappresentare, giudicare le esibizioni e assegnare agli attori esercizi sull'arte drammatica, che sarebbero stati discussi nell'incontro successivo" (Minichiello 2012: 254, nt.7).¹³

Le sedute organizzate dall'Intendente, alle quali dal 15 ottobre 1783 partecipò anche Schiller in qualità di drammaturgo del teatro,¹⁴ ebbero inizio nella Pasqua 1782. Dal giorno di S. Michele 1786, a causa dei gravosi impegni politici, Dalberg cessò di presenziarvi. "E senza di lui, disse Iffland", gli incontri "persero molto di ciò che era onorevole, utile e conveniente; s'interuppero dunque nel [maggio, n.d.a] 1789" (Devrient 1967, I:503).

Iffland, insieme (fra gli altri) a Beil e Beck, aveva il compito di rispondere alle 'questioni artistiche' sollevate all'interno delle riunioni del comitato: il significato del termine *Natur* (natura) a teatro, cosa fosse lo *Anstand* (decoro) per l'attore e come era possibile raggiungerlo, quali i confini della sua individualità, che separavano l'arte dal 'capriccio'; accanto a domande di natura più squisitamente 'tecnica', come la possibilità o meno di stabilire il momento della pausa nella recitazione, o se le tragedie francesi potessero avere successo sulle scene tedesche (e come bisognava rappresentarle perché ottenessero l'applauso generale; cfr. Koffka 1865:422-525).

Il futuro, grande attore, iniziò così il suo apprendistato teorico, meritando nel 1786 l'ingresso nella *Churfürstliche deutsche Gesellschaft*, a cui aveva dedicato il suo "Fragmente über dramatische Darstellungen" (Frammenti sulle rappresentazioni drammatiche). Da quel momento, mentre si snodava la sua attività di drammaturgo¹⁵ e s'imponeva come uno dei maggiori *Schauspieler* (attori) del proprio tempo – con il privilegio di essere primo interprete assoluto di ruoli alla stregua del Franz Moor nei *Räuber* (I Masnadieri) di Schiller (13 gennaio 1782) – Iffland si dedicò regolarmente alla stesura complessa dei saggi sulla recitazione. Un'impresa che egli sentiva superiore

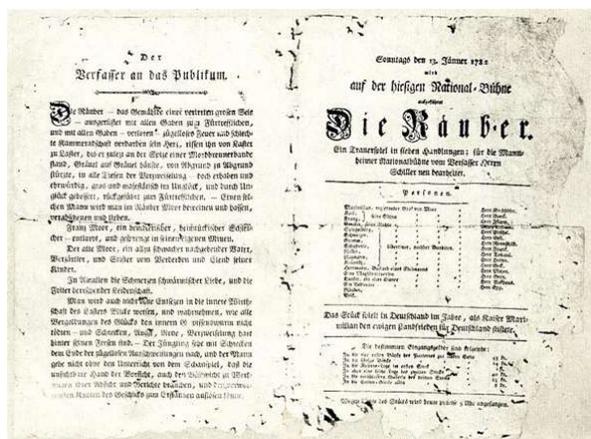


Fig. 3 | Locandina della prima assoluta di *Die Räuber* al Teatro Nazionale di Mannheim (13.01.1792), con Iffland nel ruolo di Franz Moor.

alle proprie forze (Iffland 1796: 117), ma che sapeva poggiare su lunghe, scrupolose osservazioni (cfr. Pichler 1879:163, in nt.).

Era stato riflettendo sulla prima delle questioni discusse all'interno delle riunioni del *Großes Ausschub*, che Iffland aveva individuato come Natura, sulla scena, per l'attore non significasse altro che *Menschen-darstellung*: rappresentazione dell'essere umano. Una rappresentazione lontana dalle "marionette rococò francesi" (Minichiello 2012:61), che illudesse lo spettatore della realtà di quelle figure fittizie. Perché "chi non ci inganna, non inganna [...]". I *Menschen-darsteller*", disse Iffland, "sono i grandi attori". Gli altri, solo dei commedianti (Iffland in Koffka 1865:431).

Fu, questo, l'avvio della riflessione estetica che avrebbe costituito l'impianto della sua teoria della recitazione, consegnata in seguito agli articoli editi sull'*Almanach für Theater und Theaterfreunde* (Almanacco per il teatro e gli amanti del teatro), pubblicato annualmente a Berlino dal 1807 al 1812 (con l'eccezione del 1810) con l'intento di "fornire [...] un manuale dell'attore che indagasse l'arte teatrale in tutte le sue sfumature" (Minichiello 2012: 253).¹⁶

Nella rivista berlinese, Iffland mise perciò a servizio non solo la sua pluriennale esperienza di attore e drammaturgo, ma anche quella di direttore, avviata sul palco del *Mannheimer Nationaltheater* quando, il 21 gennaio 1792, eletto all'unanimità, fu insignito della qualifica di *Regisseur*. Sotto la sua direzione, il teatro – retto da un'Intendenza divenuta fiacca e indebolita – vide migliorare l'andamento delle rappresentazioni,

la qualità di scene e arredi, la 'verità' e l'appropriatezza dei costumi, a cui Iffland teneva in modo particolare.¹⁷ L'attore riuscì a guidare la compagnia nei tempi difficilissimi che avevano progressivamente scoraggiato Dalberg, allontanandolo dall'attività teatrale: i tempi del dopo Rivoluzione francese, quando "cominciò la seconda parte della storia del mondo" (Iffland 1798: 208), delle chiusure forzate del teatro a seguito degli eventi della Prima guerra di coalizione, del bombardamento (fra il 23 e 24 dicembre 1794) e dell'occupazione di Mannheim (dal 27 settembre 1795) da parte dei francesi, e di quello degli Asburgo per liberarla (novembre 1795).¹⁸ Fra mancanza di denaro, defezioni degli attori, la voglia di evasione e distrazione del pubblico, quando restare nel Palatinato "significa[va] esporsi a furti e abusi" (Iffland 1798: 273), Iffland riuscì a portare a compimento quello che Dalberg aveva iniziato; ovvero instillare negli attori il senso dell'onore di sé e della propria arte, per elevarli tutti – dal primo all'ultimo – al rango di artisti, come nelle intenzioni di Lessing e Mylius.

Era convinto che a ogni talento dovesse essere dato il suo spazio e riteneva se stesso non al di sopra dei propri colleghi, ma 'dispensabile' come chiunque altro. Utilizzava regole e regolamenti (poiché necessari), ma ritenendoli in cuor suo pedanti e fatti più per gli apprendisti artigiani, che non per gli artisti. Cercava di insegnare senza assumere mai toni 'da maestro' (cfr. Iffland 1796: 209-213) e fu così che riuscì a fare della compagnia del Teatro Nazionale di Mannheim una reale compagnia di complesso. Proseguendo l'impegno del suo predecessore, Iffland cercò di epurare il comportamento degli attori da invidie e smanie di protagonismo, sostituendole con la cura e l'interesse per l'insieme. La tensione ultima era, in fondo, la realizzazione pratica dell'idea di *Schaubühne als moralische Anstalt* (teatro come istituto morale) espressa da Schiller nel 1784 (cfr. *supra*, nt. 14).

La recitazione vista come arte autonoma, ispirata alla Natura, governata dai principi di *sinnliches Schöne* (bello sensibile) e *sittliches Schöne* (bello morale), e tesa alla conquista di quella 'verità estetica' intrinsecamente legata alla nobiltà del contegno, che solo poteva elevare l'attore ad artista e la rappresentazione, nella sua interezza, a opera d'arte: questa fu l'eredità che Iffland lasciò ai colleghi della cittadina renana, quando decise di non fare più ritorno dal suo *Gastspiel* berlinese del 1796. Il 14 novembre di quello



Fig. 4 | *Das Bewußtsein* di Iffland, ultima scena, V atto. L'incisione si riferisce al debutto assoluto dell'opera al Teatro Nazionale di Mannheim, il 12 dicembre 1786. A sinistra, seduto, l'attore Johann Michael Boeck; a destra, in piedi, Heinrich Beck.

stesso anno accettò l'offerta – assai prestigiosa – di Friedrich Wilhelm II di Prussia (il quale lo 'corteggiava' già dal 1793; cfr. Pichler 1879:128) e assunse la carica di direttore del *Königliches Theater* (teatro Reale) di Berlino, che sotto la sua guida diverrà il contraltare berlinese del prestigioso Burgtheater di Vienna.

"Con lui, Mannheim perde la sua corona", disse Dalberg dopo avere tentato invano di trattenerlo, temendo per le sorti del teatro (cfr. Rottler 2001:12).

A soli due anni dall'assunzione della nuova carica, che nel 1811 lo condurrà alla nomina a direttore generale dei teatri berlinesi, Iffland scrisse *Meine theatralische Laufbahn* (La mia carriera teatrale), la sua autobiografia. Un atto significativo, testimone della consapevolezza, nell'attore, del ruolo decisivo giocato dalla Scuola di Mannheim per il dispiegarsi delle proprie qualità di teatrante 'a tutto tondo': attore, drammaturgo, teorico e *Regisseur*. A quel teatro sentì di dover rendere omaggio, esaltando la coesione – rara al tempo – raggiunta dall'*ensemble* in cui,

sotto la guida di Dalberg (al quale espresse tutta la sua riconoscenza; cfr. Iffland 1796: 296-297), aveva completato la propria formazione.¹⁹

Così, significativamente, dichiarò in un passaggio dell'autobiografia, riportato qui di seguito a conclusione dell'articolo:

Da quando lo conosco, il palcoscenico di Mannheim non ha mai abbandonato un tale *Esprit de Corps* [in francese e in corsivo nel testo, n.d.a.] per l'onore dell'insieme. Poteva aspirarsi, ma sempre si risvegliava; e senza grandi sforzi. Coloro che non erano in rapporto di stretta confidenza, anche se non concordavano su un punto, raramente mancavano di rendere giustizia ai loro talenti reciproci. Non visti, durante una bella recita, o scene rinomate, affollavano le quinte assieme ai loro colleghi. [...] Che questa disposizione d'animo degli attori di Mannheim possa non perdersi mai: così resta la materia utile a mantenere, aumentare, creare ogni buon profitto per l'arte" (Iffland 1798:214-215).

Note

* La denominazione Scuola di Mannheim designa, storiograficamente, la scuola sinfonica sorta nella cittadina tedesca, nel 1740, a opera di Johann Stamitz (1717-1757), la cui attività produsse una rivoluzione stilistica della musica strumentale. Nella sua *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (Storia della recitazione tedesca), Eduard Devrient la utilizzò riferendosi all'attività del Teatro Nazionale di Mannheim compresa fra il 1779 e il 1800 (cfr. Devrient 1967: I, 495); per sottintendere, verosimilmente, che essa rappresentò il corrispettivo, sulle scene, di quello che Stamitz e i suoi seguaci avevano realizzato in campo musicale. Si fa presente che d'ora in poi, nell'articolo tutte le traduzioni in italiano da fonti in lingua straniera sono ad opera dell'autore, salvo diversa indicazione.

¹ Il Settecento è il secolo del pensiero scientifico, guidato dall'interesse antropologico. L'uomo, nuovamente determinato nella sua essenza, diventa l'oggetto centrale dell'indagine scientifica (cfr. Vierhaus [Hrsg.] 1985: 7-17).

² Il conflitto aveva visto Prussia e Inghilterra combattere contro la Francia e i suoi alleati (fra cui l'Austria) per la conquista dell'egemonia sull'Europa.

³ Il 15 settembre di quell'anno Carl Theodor, che dopo la morte del Principe Palatino di Baviera (30.12.1777) aveva ereditato il Palatinato Bavarese, decise di trasferire la Corte a Monaco.

⁴ Invano si volle tramutare il soggiorno di Lessing in un'esperienza duratura. Il Consigliere di Corte cercò ripetutamente di conquistare Lessing al teatro di Mannheim, ma egli – sempre – rifiutò. Si limitò, durante il suo soggiorno nella cittadina renana, a consigliare l'ingaggio di attori di riconosciuto valore e far crescere loro accanto, via via, nuovi talenti (cfr. Pichler 1879: 27).

⁵ Destinato sia al pubblico borghese, che a quello nobiliare, il teatro riservava per l'uno le file di sedie del *parterre*, per l'altro i tre ordini di logge. Aveva una capienza di oltre 1000 posti, per una città che contava all'epoca circa 20.000 abitanti. Ospitava tutti i diversi generi di spettacolo e inoltre venne autorizzata l'erogazione di birra, liquori, caffè, cioccolata e thé: "accanto alla Corte, il teatro doveva diventare il cuore della vita sociale di Mannheim" (Rottler 2001: 8).

⁶ Conrad Ekhof (1720-1778). Nativo di Amburgo, era entrato ventenne nella compagnia di Johann Friedrich Schönemann (1704-1782), che nel 1750 venne invitata a recitare al castello di Schwerin, nella Germania del Nord. Riscosse un successo tale che l'anno dopo il duca di Mecklenburg (Stato di cui Schwerin faceva parte) nominò gli attori di quel complesso "commedianti della Corte di Mecklenburg-Schwerin". Per la prima volta su suolo tedesco si ebbe una compagnia teatrale che poteva recitare in pianta stabile, sovvenzionata dalla Corte con uno stipendio onorevole e che per quattro mesi all'anno poteva dedicarsi alle tournée. In questo clima di serenità Ekhof avrebbe fondato nel 1753 la prima Accademia degli attori in Europa, che chiuse definitivamente i battenti quattro anni dopo. In seguito, l'attore ebbe occasione di far parte del Teatro Nazionale d'Amburgo e concluse quell'esperienza nel 1771 si recò a Weimar. Tre anni dopo decise di prendere la direzione del Teatro di Corte di Gotha, che avrebbe tenuto fino alla morte.

⁷ Nativo di Hannover, in una Germania dominata dal pensiero religioso pietista, avverso agli spettacoli (cfr. Bellavia 2020, pp. 81-84), Iffland crebbe in una famiglia benestante, che guardava con sospetto al teatro. Fu contro il volere del padre, dunque, che egli raggiunse Gotha e si presentò a Conrad Ekhof, il quale ne riconobbe le potenzialità e lo fece debuttare come attore professionista (il 15 marzo 1777) nel ruolo dell'ebreo in *Diamant* di Johann Jakob Engel (1741-1802).

⁸ Con il trasferimento della Corte da Mannheim a Monaco (cfr. *su-*

pra, nt. 3), cominciarono i tempi duri per l'economia della cittadina renana. Per aumentare l'affluenza di denaro, Dalberg propose lo spostamento a Mannheim dell'Università di Heidelberg e il trasferimento di alcune famiglie nobili dai dintorni. Il sovvenzionamento al teatro sarebbe stato necessario per realizzare spettacoli che potessero soddisfare il bisogno d'intrattenimento di quel pubblico elitario (cfr. Pichler 1879:33).

⁹ Il 9 agosto 1781, Dalberg decise che Iffland, Beil e Wilhelm Dietrich Christian Meyer (1749-1783) avrebbero dovuto dedicarsi allo studio del ruolo di Lear, in cui si sarebbero esibiti a rotazione, sul palco del teatro di Mannheim (cfr. Martersteig 1890:29).

¹⁰ Verosimilmente, il giudizio di Dalberg fu condizionato da quello di Schröder (con il quale sarebbe rimasto sempre in contatto epistolare dal *Gastspiel* del 1780; cfr. Pichler 1879: 56), secondo cui Beil era lungamente superiore a Iffland. È noto, d'altronde, come la grande ammirazione che Iffland nutriva nei confronti dell'allora più illustre collega fosse tutt'altro che ricambiata. Lo testimoniano anche le missive spedite da quest'ultimo a Dalberg. Se ne è sempre rinvenuta la ragione in una semplice questione di rivalità, in realtà è molto probabile che Schröder non abbia mai perdonato a Iffland di avere accettato l'ingaggio a Mannheim dopo avere già sottoscritto un impegno – ovviamente poi non rispettato – con il suo teatro d'Amburgo (cfr. Pichler 1879:40).

¹¹ Tra la fine del 1777 e i primi mesi del 1778, Dalberg aveva fondato per proprio diletto una compagnia amatoriale, che dava concerti e recitava – fra gli altri – testi di cui egli stesso era autore. Tutti i lunedì alle 15.00 aveva luogo una riunione, in cui venivano lette ad alta voce opere inedite, si ascoltavano i relativi giudizi, si discuteva delle rappresentazioni delle *pièce* date durante la settimana, venivano proposti nuovi testi e assegnate nuove parti. Opere di valore, che non avevano corso sul palcoscenico del *Nationaltheater*, venivano studiate e recitate (in rappresentazioni non ufficiali, per evitare noie o la pena di una platea deserta) dai membri di questa compagnia. Una di esse, fu *Nathan der Weise* (Nathan il saggio) di Lessing, allestita il 15 ottobre 1779.

¹² Entrambi i documenti sono pubblicati in Pichler 1879:324-327.

¹³ Non sfugge la similitudine – già rilevata a suo tempo da Devrient (Devrient 1967: I, 502) – con l'attività svolta nelle sedute dell'Accademia di Ekhof a Schwerin (cfr. *supra*, nt. 7), dove gli attori ebbero modo di discutere anche la trattatistica francese più recente, nata in seno al dibattito sulla recitazione che aveva preso vita dalla metà del Settecento.

¹⁴ Il primo settembre 1783, Schiller entrò in carica per un anno come *Theaterdichter* (drammaturgo) del teatro di Mannheim. Dalla metà di ottobre, e per dodici mesi, prese parte alle riunioni del comitato. L'11 febbraio 1784 divenne membro della *Churfürstliche deutsche Gesellschaft* e per l'occasione scrisse il celebre "Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" (il teatro considerato come istituto morale).

¹⁵ I drammi di Iffland costituirono un punto fermo nel repertorio 'di routine' del Teatro Nazionale di Mannheim. Fu, la sua, una produzione fittissima, che "nel 1814 includerà quattro prologhi, tre tragedie, un dialogo, due tragicommedie, un dramma storico, una farsa, un dramma d'ambientazione rurale, un epilogo e trentacinque *Rührstücke*, o drammi borghesi" (Minichiello 2012: 252, nt. 4).

¹⁶ Nel 1815 viene pubblicata postuma a Berlino, in 2 voll., la *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde* (Teoria della recitazione per artisti praticanti e appassionati d'arte), raccolta dei saggi comparsi sull'*Almanach für Theater und Theaterfreunde* nel 1807 e 1808 (cfr. Minichiello 2012: 255).

¹⁷ Appena entrato in carica come *Regisseur*, l'attore emanò una *Kleiderordnung* (codice di abbigliamento) in ventotto punti (riportato in: Pichler, 1879:331-338). Sull' *Almanach für Theater und Theaterfreunde* del 1807 pubblicò il saggio "Über das Kostüme" (Sul costume) – chiara estensione della *Kleiderordnung* – contenuto nei *Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne* (Frammenti su alcuni requisiti essenziali per l'attore; cfr. Minichiello 2012: 251, nt. 1). Il saggio verrà inserito nella *Theorie der Schauspielkunst* di Iffland pubblicata nel 1815 (cfr. nt. precedente). Sull'importanza del costume nella concezione recitativa e teatrale di Iffland cfr. Gerlach 2009, in particolare le pp. 11-31.

¹⁸ I francesi torneranno a occupare Mannheim nel marzo 1799: l'anno in cui Napoleone (il 9 novembre) saliva al potere con il colpo di stato del 18 brumaio. Su ordine del Generale, le locandine teatrali dovevano essere stampate in francese, prima dell'inizio degli spettacoli bisognava suonare pezzi di musica patriottica francese e vi era l'obbligo di cantare arie fra un atto e l'altro della rappresentazione. Dal 2 marzo 1799 al dicembre 1806, il Teatro Nazionale di Mannheim perderà tale denominazione. Nel 1802, per volere dell'Imperatore di Russia e del Primo Console della Repubblica francese, sarà assegnato al Marchese di Baden e diverrà il *Rhein-pfälzischen Theater* (teatro del Palatinato del Reno).

¹⁹ Iffland tornerà a Mannheim per un corso di recite dal 2 al 9 settembre 1803. Saputo del suo arrivo, la città cominciò ad aspettarlo trepidante. "Come un incendio divampante correva, di bocca in bocca, una notizia: *Arriva Iffland! La settimana prossima recita il nostro Iffland!*" (Pichler 1879:187). Tutti sperarono, invano, di riconquistare l'attore al teatro, che versava in condizioni difficili; così quel palcoscenico – un tempo tanto glorioso – avrebbe potuto risollevarsi. Iffland non resterà, nonostante le 'petizioni' dei cittadini più in vista di Mannheim, ma consegnerà all'Intendenza una proposta articolata e meditata per l'elevazione e la conservazione del teatro, datata 20 aprile 1805 e consultabile in Pichler 1879: 339-347.

Bibliografia

- BELLAVIA S. (2010). *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Bonanno Editore, Acireale-Roma.
- EAD. (2018), "L'art dramatique à Weimar", in Fazio M., Frantz P., De Santis V., *Les Arts du spectacle et la référence antique (1760-1830)*, Classique Garnier, Paris, pp. 263-274.
- EAD. (2020), "La vocazione teatrale di Karl Philipp Moritz", in *Acting Archives Review*, X, 19, pp. 76-101.
- EAD. (2023), "Theatermania and investigation of the Self", in Id. [edited by], *Theatermania in Eighteenth-Century Europe*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- BENDER C. (1992), „Vom 'tollen Handwerk' zur Kunstübung", in Id. [Hrsg.], *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- DEVRIENT E. (1967), „Die Mannheimer Schule (1779-1800)", in Id, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (I), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, pp. 495-522.
- DINGELSTEDT [von] F. (1878), *Literarisches Bilderbuch*, A. Kofmann & Co., Berlin.
- FISCHER-LICHTE E. (1999), „Der Körper als Zeichen und Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen", in EAD.; J. Schönert [Hrsg.], *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Wallstein Verlag, Göttingen.
- GERLACH K. [Hrsg.] (2009), *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland: August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Akademie Verlag, Berlin.
- GOLAWSKI-BRAUNGART J. (2005), *Die Schule der Franzosen*, Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- KOFFKA W. (1865), *Iffland und Dalberg*, J. F. Weber, Leipzig.
- IFFLAND A. W. (1785), *Fragmente über Menschendarstellung auf der deutschen Bühne. Erste Sammlung*, Karl Wilhelm Ettinger, Gotha.
- ID. (1798), *Meine theatralische Laufbahn*, Georg Joachim Göschen, Leipzig.
- ID. (1815), *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde. Erstes Bändchen*, Neue Societät, Berlin.
- ID. (2009), *Beiträge zur Schauspielkunst*, [Kosenina A. Hrsg.], Wehrhan Verlag, Hannover.
- LESSING G. E. (1750), „Vorrede", in *Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters* (I) Johann Benedict Metzler, Stuttgart, pp. 2-12.
- ID. (1956), *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. P. Chiarini, Laterza, Bari.
- MARTERSTEIG M. [Hrsg.] (1890), *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, I. Bensheimer, Mannheim.
- MINICHIELLO D. (2012), „Introduzione", in Iffland, A. W., *Teoria della Recitazione. Introduzione, traduzione e note di Daniela Minichiello*, in *Acting Archives Review*, II, 3, pp. 251-263.
- MYLIUS C. (1750), „Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist", in *Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters* (I), Johann Benedict Metzler, Stuttgart, pp. 1-15.
- PICHLER A. (1879), *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim*, Verlag von J. Bensheimer, Mannheim.
- ROTTLER C. (2007), *Mannheim: Die Stadt, die um ein Theater gebaut wurde. Die soziale basis des Nationaltheaters Mannheim*, tesi di laurea, Universität Mannheim, Philosophische Fakultät.
- VICENTINI C. (2012), "L'orizzonte dell'oratoria", in Id., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia.
- ID. (2023), "Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale", Marsilio, Venezia.
- VIERHAUS R. [Hrsg.] (1985), *Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- VINTI L. (1999), "L'accademia degli attori di Conrad Ekhof nell'evoluzione della prassi teatrale", in *Il Castello di Elsinore*, XII, 36, Carocci, Roma, pp. 89-103.