

# *Paradigmi della virtù e passioni tragiche nel Codrus di Johann Friedrich von Cronegk*

di Maurizio Pirro\*

*Paradigms of virtue and tragic affects in Johann Friedrich von Cronegk's Codrus*  
In his *Codrus*, Johann Friedrich von Cronegk enhances the tragic effect by admiration for the protagonist's virtue and contempt for Artander, the king of the Dorians. Admiration serves as the main catalyst for Classicist tragedies, which strongly condemn the lack of humanity in evil characters. By mid-18th century Lessing's theories on *Mitleid* put a strain on the theoretical model grounded on *Bewunderung*. This essay frames Cronegk's work between tradition and innovation. Cronegk compensates the psychological implausibility of inherently good or evil characters by evoking tolerant morals, which ward off any impersonal conception of virtue, while disciplining the destructive potential of affects.

*Keywords:* aesthetics, tragedy, Enlightenment.

«Cronegk fu l'allievo non tanto delle Muse, quanto della virtù stessa, cui spira soavissimamente la menoma delle sue produzioni» (Bertola 1779, vol. 1: 56). L'enfatico giudizio di Aurelio de' Giorgi Bertola coglie con chiarezza l'omogeneità della concezione di morale messa in scena nel teatro di Johann Friedrich von Cronegk. Il dissidio tra personaggi nettamente connotati nelle loro inclinazioni non può che strutturarsi, agli occhi del pubblico, come una premessa fondamentale per la comprensione e l'interpretazione dell'intreccio. La rappresentabilità del malvagio, peraltro, costituisce di per sé una questione cruciale nelle teorie drammatiche del diciottesimo secolo. L'importanza di questo punto per la costruzione dell'effetto tragico era stata posta

già nella *Poetica* di Aristotele. Qui la necessità di garantire un accordo affettivo tra la posizione del pubblico e quella dell'eroe obbliga a escludere dal novero dei caratteri possibili tanto soggetti particolarmente virtuosi, quanto individui eccezionalmente cattivi. Lo spettacolo dell'immoralità finirebbe per dissolvere nella psiche dello spettatore quell'impulso a riconoscersi nel destino del personaggio, che secondo Aristotele è alla base del buon esito di una rappresentazione drammatica. Qualora la scelleratezza del malvagio non venga punita, infatti, e costui si ritrovi a godere dei frutti dei suoi intrighi e dei suoi crimini, il pubblico non proverebbe che una istintiva repulsione di fronte a questa vicenda moralmente incongrua. Se al contrario, conformemente allo sviluppo tipico dell'intreccio tragico, il cattivo soccombe alla potenza non contrastabile di un destino soverchiante e i suoi piani si infrangessero contro l'inevitabilità della catastrofe, nei testimoni di questo esito prenderebbe corpo un freddo consenso per la linearità di tale conclusione (cfr. Aristotele 1999: 41-43). In entrambi i casi, la reazione dello spettatore, diviso fra ribrezzo e apatia, resterebbe lontana da quella dinamica dell'identificazione che nella *Poetica* si presenta come la condizione emotiva indispensabile sia per l'innesto delle passioni tragiche, sia per la regolamentazione delle loro manifestazioni eccedenti. Il requisito della somiglianza tra la condizione morale del pubblico e quella del personaggio tragico è soddisfatto innanzi tutto mediante l'abrogazione di ogni possibile eccesso nella connotazione del personaggio stesso, il quale deve attestarsi su una posizione media e flessibile (cfr. ivi, p. 43). Qualunque forma di unilateralità nella definizione del carattere tragico, infatti, non può che vincolare l'azione a una fissità tipologica che è per sua stessa natura amorale, nel senso che non prevede l'esercizio della discrezione e della libertà di giudizio. Lungi dall'affidarsi alla procedura di riequilibrio degli affetti che Aristotele teorizza come la finalità precipua della tragedia, nei termini di una vera e propria terapia per la ricostruzione di un ordinato assetto metabolico, lo spettatore sarebbe sottoposto a una sorta di preventiva immunizzazione nei confronti di tutte le implicazioni morali chiamate in causa dalla condotta dell'eroe.

Il principio della ridotta efficacia di una figura tragica investita di caratteristiche negative, se è coerente con il presupposto riguardante la necessaria vicinanza del personaggio alla prospettiva morale del pubblico, necessita d'altra parte di essere armonizzato con un'altra idea portante del sistema aristotelico, e cioè con la priorità dell'azione rispetto al carattere individuale. La produzione di senso nel dispositivo drammatico, così Aristotele, deve conseguire non dall'identità del sog-

getto, ma dal sistema delle relazioni che costui stabilisce con gli altri personaggi, così come tali relazioni prendono corpo tramite il progressivo dispiegarsi dell'intreccio sulla scena. Da questo punto di vista, una natura malvagia non è di per sé sufficiente a escludere un individuo dal novero dei personaggi rappresentabili, perché la radicalità delle inclinazioni potrebbe in qualche modo venire temperata dallo sviluppo della vicenda e riportata a una misura adeguata a suscitare il pieno coinvolgimento dello spettatore. Un carattere immorale, considerato in un'ottica meramente psicologica, finisce anzi per suscitare nel pubblico un interesse più vivo rispetto a quanto accade nel caso di un personaggio incondizionatamente virtuoso. La trasparente linearità di un'attitudine al bene, se pure soddisfa un naturale bisogno di edificazione, può tuttavia generare solo limitatamente un interesse profondo. Se la chiave del diletto provocato dal dispositivo della messa in scena, coerentemente con la tendenza di derivazione aristotelica a localizzare nel teatro una 'scuola degli affetti' destinata a intensificare la capacità sociale delle passioni individuali, coincide con l'amplificazione delle facoltà sensitive dello spettatore, il malvagio dispone evidentemente di un potenziale di suggestione più marcato rispetto al suo opposto.

Il posizionamento del malvagio più coerente con l'equilibrio generale dell'edificio drammatico è discusso in diversi segmenti del dibattito settecentesco sull'estetica del tragico. Nell'*Abhandlung vom Trauerspiele* di Friedrich Nicolai (1756), il testo che mette in moto il carteggio tra Lessing, Mendelssohn e lo stesso Nicolai sui caratteri fondamentali della tragedia noto come *Briefwechsel über das Trauerspiel* (cfr. Tucci 2005: 12 ss.), la difesa del carattere medio è avvalorata, fra l'altro, attraverso un'analisi di quelli che a Nicolai appaiono come i gravi difetti di ispirazione del *Canut* di Johann Elias Schlegel (1746). Il conflitto fra i due antagonisti della tragedia sarebbe inficiato, così Nicolai, dall'eccessiva polarizzazione dei personaggi. Canut, il benevolo sovrano disposto in ogni circostanza alla magnanimità e al perdono, è il portatore di una propensione troppo geometricamente delineata perché la sua condotta possa muovere il pubblico a un affetto più incisivo della pura e semplice ammirazione per l'inflessibilità della sua attitudine al bene. L'imperturbabile autocontrollo esibito da Canut nell'esercizio della sovranità fa di lui, secondo Nicolai, un personaggio del tutto inadatto alla sollecitazione delle passioni tragiche fondamentali: «Kann er Mitleiden erregen? Nein, denn er ist nicht unglücklich. Er kann also vielleicht Bewunderung erwecken? Auch dieses nicht» (Nicolai 1972: 34). L'uniformità delle sue reazioni ai pericoli che si addensano intorno al regno, dinanzi ai quali non solo

conserva un inappuntabile contegno, ma anzi si spinge senza eccezioni a testimoniare la propria umanità proponendo ai responsabili sempre nuove opportunità di recupero e riabilitazione, svuota dall'interno il dispositivo degli affetti che presiede all'effetto tragico, presentando allo spettatore un inarrivabile modello di virtù, in tutto resistente alla logica dell'immedesimazione. Il perfido antagonista Ulfo, d'altronde, contraddice sì in modo ancora più marcato – per l'unilateralità uguale e contraria delle sue disposizioni, orientate irrevocabilmente al compimento del male – il presupposto della medietà del personaggio tragico, e tuttavia, se paragonato a Canut, arriva a imporsi con una incisività incomparabilmente superiore all'immaginazione del pubblico. L'interminabile catena delle scelleratezze perpetrata da Ulfo può certamente indurre gli spettatori a prendere le distanze da lui in senso morale, ma la coerenza e la risolutezza con la quale egli ordisce e prova a mettere in atto gli intrighi che dovrebbero condurlo a spodestare il rivale innalzano l'interesse psicologico che si accende intorno alle sue vicende. Dal punto di vista estetico, conclude Nicolai, il principale errore nella concezione del *Canut* sta nel paradosso per cui un personaggio che nelle intenzioni del drammaturgo deve chiaramente rimanere in una posizione subordinata rispetto alla primazia del virtuoso, arriva invece a qualificarsi come il vero e proprio protagonista dell'intreccio. Nell'estremità della sua condotta, Ulfo appare sorretto da un insopprimibile «Schein von Heldenmuth» (ivi, p. 33) che, per quanto alimentato da una concezione assai equivoca e in ogni caso antimorale del valore personale, non può che suscitare la partecipazione emotiva del pubblico, se non proprio un franco moto di empatia. In contrasto con le indicazioni di Aristotele, il malvagio si insedia nello spazio che meno gli compete e si accredita come il centro occulto di tutta la tragedia:

dieß ist die Person, um welcher willen alle andere handeln, welche selbst am meisten handelt, und in beständiger Bewegung ist, die einzige Person, welche eine Glücksänderung hat, und aus dem Glück in das äußerste Unglück, ohne Hoffnung einer Errettung, gestürzt wird, deren Schicksal endlich, so bald es entschieden ist, auch der Handlung ein Ende macht (ivi, pp. 34-35).

Le riserve di Nicolai sono dettate in particolare dall'esigenza di mantenere stabile il sistema dei rapporti tra personaggio e azione nel senso in cui questi erano stati codificati dalla *Poetica* di Aristotele. Se da una parte lo spiccano sensismo che pervade le sue teorie drammatiche lo predispone a una più acuta comprensione dei meccanismi di ricezione attivati dal carattere immorale di Ulfo, dall'altra il suo obiettivo fondamentale

resta la neutralizzazione di quella tendenza del personaggio tragico a emanciparsi dal vincolo della priorità dell’azione, che si ritroverà in forma radicalizzata nel culto stürmeriano per gli irregolari, i non omologati e i ribelli. La stroncatura del *Canut* – che di lì a poco verrà ripresa nelle pagine del *Briefwechsel*, in cui l’opera di Schlegel viene definita «*ein mißratenes Beispiel*» (in Lessing 2003: 665) di una tipologia di tragedia fondata sulla promozione di un sentimento di ammirazione nei confronti del personaggio principale – non tiene peraltro conto di alcuni aspetti ‘ideologici’ inerenti al disegno del dramma, la cui sostanza condiziona anche la configurazione dei personaggi e le forme della loro relazione reciproca. L’obiettivo del *Canut*, che – come è stato rilevato da Dieter Borchmeyer (1983) – svuota dall’interno e ribalta i codici della tragedia eroica, coincide con la liquidazione di una concezione premoderna di sovranità, per la quale l’esercizio del potere premia la primitiva spregiudicatezza e la capacità di intrapresa, oltre a presupporre l’uso energico e autoritario della forza. Prima ancora che il mite individuo incline a ricomporre nel segno dell’umanità le discordie che oppongono tra loro gli altri personaggi e minacciano la sopravvivenza stessa dello Stato, *Canut* è l’inflessibile sostenitore della priorità del diritto codificato sulla ferinità implicita nell’esistenza naturale (cfr. Martus 2011). L’uscita dalla costellazione primordiale e non regolata del *bellum omnium contra omnes*, che Ulfo aspira a dominare imponendo a tutti gli altri un ordinamento basato sulla sottomissione dei deboli all’autorità non discutibile della sua volontà di potenza, pone come fondamento della legittimità del sovrano il patto di convivenza che tiene insieme i componenti della comunità, i quali liberamente trasferiscono il governo in capo al loro rappresentante più qualificato. In questa prospettiva, la linearità della disposizione umana manifestata da *Canut* non implica alcuna limitazione della sua autorevolezza e si configura anzi come un contrassegno visibile di questo nuovo regime, mentre la stigmatizzazione del malvagio, lungi dal sovrapporsi in modo artificioso alla logica propria del dramma, ne segnala con chiarezza l’intendimento fondamentale. La finalità del *Canut* non si esaurisce nella contrapposizione di due fisionomie umane divergenti, le quali restano solo parzialmente comprensibili se non vengono messe in rapporto con i modelli sociali e politici di cui sono rappresentanti.

Il *Codrus*<sup>1</sup> (1756) si sviluppa in una sfera oltremodo affine a quella del *Canut* (cfr. Ranke 2009: 358 ss.). Vi si trova tematizzato l’antagonismo fra due caratteri radicalmente contrastanti, connotati

<sup>1</sup> Ho pubblicato una versione italiana dell’opera in Cronegk (2011).

l'uno (Codrus) nell'ottica di una fedeltà indistruttibile nei confronti di un modello universale-umano di virtù, l'altro (Artander) sulla base di un inconciliabile immoralismo, disposto alla frode e alla violenza pur di perseguire il proprio desiderio di dominio. L'opera, come è noto, deve la sua residua notorietà al concorso indetto da Nicolai, con Mendelssohn e Lessing, in occasione della fondazione della «Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste», la rivista intesa come una sorta di organo ufficiale dell'illuminismo berlinese. Il dramma di Cronegk riceve il primo premio, superando la concorrenza del *Renegat* di Karl Theodor Breithaupt e del *Freigeist* di Joachim Wilhelm von Brawe, due opere che ai giudici appaiono completamente prive di interesse, tanto da indurre Lessing a sostenere, nella settima puntata della *Hamburgische Dramaturgie*, che quel concorso aveva visto esclusivamente la partecipazione di autori zoppi (Lessing 1985: 219). Per Cronegk, che al momento dell'attribuzione del premio è morto da poche settimane (a soli ventisei anni, il primo giorno del 1758, per un'infezione da vaiolo), il riconoscimento implica in ogni caso il consolidamento della sua reputazione e un impulso alla circolazione delle sue opere. Lo stesso Lessing riconoscerà, in una lettera a Nicolai del 21.1.1758, che Cronegk «war ein Genie, dem bloß das fehlte, wozu er nun ewig nicht gelangen wird: die Reife» (Lessing 1987: 266). L'edizione in due volumi delle sue opere, curata dall'amico Johann Peter Uz, viene pubblicata sette volte – fra integrazioni e ristampe – dal 1760 al 1777. Quando poi, nelle prime puntate della *Hamburgische Dramaturgie*, ancora Lessing sottoporrà l'altro dramma di Cronegk, *Olint und Sophronia*, a un'analisi intesa a metterne in luce alcuni incorreggibili difetti (l'incoerenza psicologica dei personaggi principali, l'abbassamento di livello rispetto alla fonte tassiana, l'imperfetta conoscenza della religione musulmana), diverse voci si alzeranno in difesa dello scrittore, obbligando Lessing a correggere, se non la sostanza, almeno il tono delle sue parole e a rievocare come doti precipue di Cronegk «ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral» (Lessing 1985: 218; cfr. Angress 1972 e Hesselmann 2014).

Cronegk nasce il 2 settembre 1731 ad Ansbach, al tempo capitale del margraviato franco di Brandenburg-Onolzach, in una famiglia nobile di origine carinziana stabilitasi circa un secolo prima per ragioni religiose nella Germania meridionale. Il padre, impiegato nell'amministrazione militare del piccolo Stato, lo avvia precocemente allo studio delle lingue. La confidenza con altre culture segnerà un tratto fondamentale del profilo intellettuale di Cronegk, il quale arriverà ad acqui-

sire una buona conoscenza del francese, dell'inglese, dello spagnolo e dell'italiano<sup>2</sup>. Iniziati nel 1749 a Halle gli studi universitari, l'anno dopo Cronegk si trasferisce a Lipsia, dove viene in contatto con i residui oramai dispersi della scuola gottschediana, verso la quale assume peraltro un atteggiamento di radicale contestazione, e soprattutto con Christian Fürchtegott Gellert, il più importante autore tedesco di quegli anni, popolare e influente sia per la straordinaria diffusione di alcune sue opere (le *Fabeln und Erzählungen*, 1746-1748, appartengono al canone delle letture irrinunciabili per il pubblico borghese dell'epoca), sia per l'efficacia delle sue conferenze sulla morale, tenute all'università di Lipsia nel periodo della sua attività di docente e accompagnate da una enorme quantità di fedeli ascoltatori. Gellert è una delle figure più rilevanti in quel lungo processo di transizione della letteratura tedesca dai modelli classicistici ancora legati all'ordine feudale al sensismo di impronta urbana e borghese che si affermerà definitivamente a partire dagli anni Settanta. La ricerca, tipica delle sue posizioni, di una via mediana che permetesse alla borghesia produttiva di appagare le sue attese senza che questo imponesse delle trasformazioni traumatiche a carico dell'assetto preesistente, trova nella categoria di virtù un paradigma di notevole congenialità, nella misura in cui tale concetto guarda a un corredo di attitudini universali e indipendenti da una collocazione sociale specifica, ma finisce poi necessariamente per incorporarsi in una forma pragmatica di condotta coincidente con l'ambito di azione del terzo stato. L'influenza di Gellert sulla formazione di Cronegk si ritrova appunto nella costanza con cui il drammaturgo colloca al centro della propria attività tanto l'interrogazione circa l'essenza della virtù, quanto la rappresentazione delle sue possibili articolazioni materiali. Una questione che non riguarda solo la scrittura tragica, bensì anche la commedia *Der Mißtrauische*, composta negli anni dell'università. Qui la vicinanza ai precetti del maestro è ancora più marcata, perché Cronegk persegue l'obiettivo di adattare alla costruzione dell'intreccio quanto Gellert aveva affermato a proposito delle qualità morali della commedia nella prolusione *Pro comoedia commovente*, la prima lezio-

<sup>2</sup> Questa capacità di intendere i tratti fondamentali di altre culture e presentarli in modo ragionato al pubblico tedesco è ben documentata da uno scritto di Cronegk sul teatro barocco in Spagna (*Die Spanische Bühne*), che inizia appunto con una chiara espressione di consapevolezza circa la necessità di estendere il più possibile i margini del *Kulturtransfer*: «Es ist zu beklagen, daß wir in Deutschland so wenig Gelegenheit haben, mit den neuen Stücken, die in Spanien heraus kommen, bekannt zu werden» (Cronegk 2003: 194).

ne tenuta nel 1751 a Lipsia, una volta ottenuto l'incarico di professore straordinario di filosofia.

Nel dicembre del 1752, terminati gli studi, Cronegk intraprende un viaggio di formazione secondo le consuetudini del *grand tour*. È in Italia, dove visita Venezia, Firenze, Roma e Napoli, e in Francia. A Parigi, in particolare, resta affascinato dalla ricchezza della cultura teatrale – un'esperienza che orienta una volta per tutte la sua attività in direzione della drammaturgia. Tornato in Germania, all'inizio del 1754 prende servizio nell'amministrazione statale presso la corte di Ansbach e parallelamente apre un vasto cantiere creativo, che nel breve tempo della sua esistenza abbraccia lirica anacreontica, poesia sapienziale, elegie in alessandrini ed esametri nel gusto corrente di Edward Young, ma soprattutto opere teatrali. *Codrus*, nonostante le riserve avanzate non solo da Lessing, bensì anche da Mendelssohn in una recensione pubblicata nei «Briefe, die neueste Literatur betreffend» (1761), suscita un'eco notevole, affermandosi come un piccolo 'classico' della letteratura teatrale tedesca di metà Settecento (cfr. Roth 1973). «Codrus war mein Mann», scriverà nella sua autobiografia il teologo illuminista Gustav Friedrich Dinter (1829: 26), rievocando retrospettivamente l'influsso esercitato sulla sua immaginazione dalle virtù eroiche del re ateniese.

Sul conflitto tra Codrus e Artander, il re dei Dori che dando l'impressione di voler negoziare una pace penetra nella città, imprigiona il re con il suo seguito e alla fine viene sconfitto grazie al sacrificio dello stesso Codrus, si innesta l'opposizione fra due diverse strategie di gestione degli affetti, le quali a loro volta corrispondono a due differenti paradigmi di sovranità. Se Codrus distende sulle inquietudini della sua esistenza privata e sulle minacce che vengono portate al regno il velo di una inattaccabile compostezza stoica, Artander appare in preda a un vitalismo selvaggio, a un furioso desidero di azione che fa premio su ogni possibile manifestazione di prudenza. Il magnanimo sovrano si presenta nei panni di un saggio educato a contenere le passioni eccedenti entro la misura di un pieno autocontrollo, nel quale non si esprime alcuna freddezza dell'animo e che corrisponde, al contrario, a una ferma capacità di considerare la contingenza da una prospettiva superiore. Artander, invece, accetta di moderare la spinta degli affetti solo come strategia di dissimulazione, occultando – se crede di poterne ricavare un vantaggio – lo slancio dell'ambizione dietro una apparente disposizione all'attesa e alla pazienza. Tali caratteristiche, in entrambi i personaggi, pervadono sia il campo delle relazioni personali, sia la sfera delle attività di governo. L'attitudine di Codrus all'esercizio di

un’umanità priva di infingimenti e disposta alla benevola comprensione dell’altro si manifesta nella spontanea rinuncia al possesso di Philaide, la giovane principessa che gli sarebbe destinata e che accetta di sposarlo sottoponendosi a un ideale sovraordinato di obbedienza e sacrificio, quando ancora ignora che Medon, creduto morto durante una rischiosa spedizione militare, è riuscito a salvarsi e sta rientrando ad Atene. Di fronte al tormento della ragazza, Codrus riconosce a colpo sicuro la prossemica della sofferenza del cuore e attiva senza esitazioni il linguaggio dell’empatia, tematizzando esplicitamente una sorta di duplicità identitaria che permette al buon sovrano di non neutralizzare del tutto lo spazio dell’essere umano:

Prinzeßinn! kann ich dann nie dein Vertraun erreichen?  
Und warum suchst du stets den Fragen auszuweichen?  
Es ist dein bester Freund, der itzo mit dir spricht;  
Was man dem Codrus sagt, erfährt der König nicht.  
Ich rede nicht mit dir, wie die Verliebten pflegen;  
Kein zärtlich Klagen soll zum Mitleid dich bewegen:  
Doch traue deinem Freund (Cronegg 2003: 103).

La privatizzazione degli affetti, che Codrus sottrae alle prerogative del re e colloca in una dimensione protetta dagli obblighi del governo, segnala un cambio di prospettiva radicale nella costruzione della legittimità del sovrano. Il diritto, con la sua facoltà di temperare gli eccessi e sottoporre l’arbitrio individuale a un sistema sovrapersonale di valori e di tutele, limita l’impulso all’affermazione di sé e promuove la giustizia e l’incivilimento. La clemenza di Codrus ha l’effetto non solo di ripristinare i diritti soggettivi di Medon e Philaide, bensì anche e soprattutto di proteggere la comunità dalla lesione che sarebbe stata determinata da un atto di prepotenza del sovrano. L’integrità del potente, che non dissipia la propria umanità subordinandola all’affermazione della ragion di stato (stando alla quale il matrimonio con Philaide, l’ultima discendente di Teseo, avrebbe rafforzato il suo governo, conferendogli un capitale simbolico di notevole valore) e rivendica il diritto di assumere decisioni secondo il proprio intatto senso di giustizia, si qualifica come il più efficace strumento di governo, poiché «ein tugendhafter Mann ist größer als ein König» (ivi, p. 104). L’efficacia della sovranità politica di Codrus è corroborata dalla sovranità che egli è in grado di esercitare sulle passioni egoistiche. Condotta privata e pratiche di governo si stringono tra loro in un nesso virtuoso che preserva la collettività dagli abusi della tirannide. Presentandosi al pubblico, nella seconda scena del primo

atto, Codrus mette insieme un conciso catalogo delle disposizioni che distinguono un sovrano illuminato da un autocrate dedito unicamente al perseguitamento dei propri interessi particolari:

Ich weiß, ein kleiner Geist ist allzeit unruhsvoll,  
Voll Hitz und Ungeduld; stolz, wenn er zittern soll,  
Und furchtsam ohne Noth. Ein Weiser bleibt gelassen,  
Er trägt sein günstigs Glück, kann sich in Unglück fassen,  
Zu sicher ist er nie; doch niemals hoffnungslos,  
Er bleibt sich selber gleich, und durch sich selber groß (ivi, p. 89).

Il requisito della *Gelassenheit* marca il perimetro di una concezione stoica destinata a limitare il potere distruttivo degli affetti. Lo stato di ininterrotto turbamento in cui versa Artander, al contrario, lo stigmatizza nel segno di una frenesia scomposta, che ne fa allo stesso tempo un individuo malvagio e un sovrano inaffidabile. Il re dei Dori argomenta e agisce secondo il mero principio della forza, attenendosi a un orizzonte tribale che fissa il presupposto della legittimità del sovrano nella sua capacità di strappare ai concorrenti il monopolio del potere e di esercitarlo senza cedimenti. La primordialità di questa visione si riflette nel rifiuto di sottoporre la sovranità a qualunque superiore ordine di verità. Artander è in ogni circostanza il detentore di interessi elementari e ostili a dispositivi di mediazione. Giunto al palazzo reale, formula come condizione per l'avvio di un negoziato (che in ogni caso si riserva di tradire appena le circostanze lo consentiranno) la consegna, da parte delle autorità di Atene, degli ultimi rappresentanti della stirpe di Teseo, giustificando questa pretesa con il puro e semplice diritto della sua gente a rivendicarla («Nur eine Kleinigkeit, die noch mein Volk begehret, / Und dir beym nahen Bund durch meinen Mund erklärret, / Verlang ich noch von dir», ivi, p. 106) e affermando il principio dell'insignificanza del singolo individuo rispetto all'interesse collettivo<sup>3</sup>. Alla spregiudicatezza di questo pragmatismo Codrus

<sup>3</sup> La priorità dei bisogni della comunità rispetto all'interesse soggettivo è certamente anche un cardine dell'azione di governo di Codrus. Il re dei Greci, però, aggancia questo principio a una morale dell'obbedienza che chiama in causa innanzi tutto, se necessario alla sopravvivenza della *polis* e dunque nell'eccezionalità dello stato di emergenza, il suo sacrificio personale («Was sagst du? – Welches Blut? Dein Bitten ist gewährt, / Wofern der Dorier das meinige begehrt. / Ich geb es gern, Athen den Frieden zu erwerben, / Allein kein Unterthan soll meinetwegen sterben», Cronegk 2003: 106). Artander, all'opposto, argomenta a partire dal presupposto che il monopolio della forza ponga le vite degli altri nella sua incontrollata disponibilità, se solo l'omicidio è funzionale alla realizzazione del suo programma

oppone il richiamo al vincolo di lealtà che lega il sovrano ai sudditi, obbligandolo alla promozione non della volontà di potenza, ma dei diritti fondamentali: «[...] kein Unterthan soll meinewegen sterben. / Des Himmels hoher Rath vertraute sie mir an. / Nicht, daß ich ungestrafft ihr Blut vergießen kann; / Nicht, daß sie meinen Stolz aus Zwang und Knechtschaft dienen, / Nein, um ihr Schutz zu seyn, gab mich der Himmel ihnen» (*ibid.*).

L'individualismo di Artander – che come nel caso di Ulfo non è privo di una suggestiva nota superomistica, ma che, diversamente da quanto accade in Schlegel, è depotenziato prima di tutto dalla sua condizione di straniero, che lo tiene a distanza dai valori condivisi ed egemoni alla base della vita comune – si misura in particolare sull'ostilità che egli manifesta nei confronti della religione. Per Codrus la soggezione al volere divino è un elemento inseparabile dalla sua stessa idea di sovranità, la quale promana dal trascendente e ha nel riferimento costante alla provvidenza un fondamento decisivo. L'ancoramento delle pratiche sociali alla sfera del sacro accomuna del resto tutti i personaggi della sua cerchia e caratterizza in generale la concezione del mondo degli ateniesi, così come viene adombrata in opposizione all'avidità brutalità degli invasori. Il ritorno di Medon ad Atene è rappresentato come l'esito della benevolenza degli dei («Dort fühlt ich, daß die Macht der Götter mich regierte», *ivi*, p. 91). Elisinde, anche nel momento di più grave pericolo, esorta Philaide a riconoscere in ogni accadimento la traccia del sacro («Die Götter setzen uns ein unverrücktes Ziel, / Sie zürnen, wenn wir kühn Gesetz und Ordnung brechen», *ivi*, pp. 110-111). Codrus ricava dalla sottomissione alla provvidenza un'etica del servizio che impegna il sovrano ancora prima degli uomini comuni: «Der Vorsicht weise Macht verhüllt das Geschicke / Der Helden und der Welt, vor unserm blöden Blicke» (*ivi*, p. 114). In Artander, invece, l'ostentato disprezzo dei comandamenti divini testimonia tangibilmente il suo sradicamento e mette capo a un immoralismo radicale, che pratica la negazione dell'umanità come una specie di morale rovesciata, alla quale egli si sente vincolato come a una

di egemonia. Così, volendo fiaccare la resistenza morale degli ateniesi, impone a Medon, col pretesto di ricompensarlo perché costui aveva risparmiato la sua vita nell'ultima battaglia, di scegliere uno fra Codrus, Elisinde e Philaide come destinatario di un provvedimento di grazia, cosa che avrebbe decretato di fatto la morte dei due rimanenti: «Du liebst, du bist voll Muth, und ehrest alle drey: / Such dir ein Leben aus, und was du wählst, ist frey. / Durch diese Gütigkeit lern meine Großmuth kennen!» (*ivi*, p. 113).

condizione irrinunciabile della sua esistenza. La sua ultima battuta, mentre si avvia al combattimento nel quale non potrà che soccombere, formula con cinica disillusione l'assenza di qualunque aggancio alla trascendenza e ribalta quel requisito della temperanza stoica su cui è incentrata l'estetica dell'ammirazione che presidia l'orizzonte del dramma:

Die Götter stürzen mich, sie wollen mein Verderben;  
Sie fordern nun von mir der Unterthanen Blut,  
Das meinetwegen floß. Durch meine größre Wuth  
Trotz ich noch ihrem Grimm. Lebt ich nur, um von ihnen  
Durch größern Frevel noch die Rache zu verdienen! (ivi, p. 128).

Il nichilismo di Artander, che consuma la propria ostinata vitalità nel gusto dell'azione delittuosa e fine a se stessa, è sterilizzato attraverso l'evocazione della carica liberatoria implicita nella morale praticata dal suo antagonista. Rinunciando alla propria vita nel nome di un principio superiore e dando così attuazione all'oracolo divino, che aveva profetizzato la vittoria per il popolo il cui re fosse perito durante la guerra, Codrus libera gli ateniesi dalla minaccia del nemico e soprattutto li emancipa dalla soggezione all'ordinamento monarchico, ponendo le basi per quel passaggio al governo democratico che verrà sancito da Medon al cospetto del sovrano morente: «[...] Niemand ist es werth, daß er nach dir regieret. / [...] Die frey gewordne Stadt soll keinen Herrn erkennen, / Und welchen Namen kann man wohl nach Codrus nennen?» (ivi, p 131). L'obbedienza al carattere imperativo di una norma morale interiorizzata senza perplessità e assorbita come una seconda natura, soprattutto, conferisce a Codrus una condizione di libertà dalla contingenza che plasma la sua condotta e lo affrancha dall'angoscia anche nel momento in cui tutto sembra perduto e i Dori sono in procinto di ridurre la città sotto il proprio controllo. La fine di Artander, all'opposto, è già prefigurata nella perentorietà del suo immoralismo che, sottratto a qualunque disciplina, dilaga ribaltandosi proprio contro colui che lo afferma con tanto vigore, intaccando alla radice le sue energie e precipitandolo in uno stato di incurabile timore. Al prendere forma del sospetto che il giovane soldato nemico che si era astenuto dall'ucciderlo in battaglia sia Medon, del quale intuisce la superiorità sapendolo discendente di Teseo, Artander deve confessare a se stesso che il rifiuto della morale, se rimuove tutte le remore che limitano la sua capacità di azione, d'altra parte imbriglia il suo spirito paralizzando la sua volontà di potenza: «Ich fürcht ihn, alles wird den Königen zur Quaal» (ivi, p. 120).

Il trionfo che l'umanità di Codrus riporta sulla crudeltà dell'avversario, e che è reso possibile dalla disponibilità del sovrano a sospendere la propria libertà, subordinandola al rispetto di una regola trascendente, innesca il dispositivo dell'ammirazione, su cui Cronegk incentra con tutta evidenza la concezione di effetto applicata nel dramma. La battuta conclusiva dell'opera, recitata da Elisinde, si incarica di riassumere didascalicamente tale intenzione, porgendo allo spettatore un'indicazione ermeneutica oltremodo scoperta, intesa a stabilizzare al di là di ogni dubbio la sua interpretazione e a ridurne il più possibile lo spazio di discrezione: «[...] Ihr Klagen, haltet ein! / Sein Tod will nicht beweint, er will bewundert seyn» (ivi, p. 131). Tutta la concezione tragica di Cronegk insiste del resto entro il perimetro di un'estetica classicistica orientata a stilizzare il personaggio come possessore di una eroica determinazione all'autosuperamento (cfr. Mönch 1993: 229-240). In alcune note contenute in una lettera a Hans Moritz von Brühl, che si concentrano soprattutto sui difetti di composizione del dramma, Cronegk esclude apertamente che la vicenda di Codrus sia adatta a suscitare la compassione dello spettatore: «Ich wäre zufrieden, wenn nur Elisinde, Medon und Philaide die Thränen der Zuschauer erpressen könnten» (Cronegk 2003: 134). Gli effetti della compassione vengono qui ristretti a una parte dell'intreccio che prende forma a lato dell'azione principale, e che non coincide con la questione tragica fondamentale (il tema del potere), ma con il tormentato legame che unisce Medon e Philaide. È chiaro, peraltro, che il drammaturgo si studia di ricondurre anche questo segmento di carattere sentimentale alla priorità della dimensione politica, collocando la relazione tra i due personaggi all'ombra della ragion di stato: prima il sacrificio di Philaide viene invocato da Elisinde come la soluzione necessaria a rafforzare il governo di Codrus connettendolo a una tradizione prestigiosa, poi la rinuncia di Codrus al possesso di Philaide offre la testimonianza tangibile dell'umanità del sovrano. Sull'episodio di Medon e Philaide, lo scrittore costruisce una specie di apologia del sacrificio, declinata in alcuni passaggi senza troppe preoccupazioni circa la verosimiglianza di svolte e colpi di scena. Un aspetto, questo, di cui lo stesso Cronegk ha piena consapevolezza, come prova la sua ammissione che «die Episode Medons ist so stark, daß mir fast, wegen der Einheit der Handlung bange wird» (ivi, p. 133).

Il ridimensionamento della compassione non implica comunque la soppressione di tutti gli affetti non riducibili alla lineare severità presupposta dal meccanismo dell'ammirazione. La compostezza di Codrus di fronte all'esperienza della privazione non è presentata

come l'espressione di un'attitudine innata, ma come il prodotto di una paziente attività autopedagogica, nel compimento della quale il sovrano, proprio perché esposto all'influenza di sentimenti contrastanti, si spinge a una comprensione molteplice e profonda dell'umano. *Codrus*, certo, non ha alcuna esitazione nell'identificarsi con l'ideale di impassibilità proprio del saggio pervenuto a una cognizione globale e perfettamente risolta della vita. Le altre figure, tuttavia, conducono lunghe discussioni sull'opportunità di attenersi a un modello del genere quando è in gioco la felicità personale. Prima *Elisinde* e *Philaide*, poi la stessa *Philaide* e *Medon* definiscono le proprie scelte di condotta sottoponendole a un minuzioso accertamento circa la loro legittimità, dibattendo vivacemente sull'alternativa tra la fedeltà alle inclinazioni individuali, e all'ideale di benessere che queste presentano come desiderabile, e la soggezione a un interesse impersonale, definito da una norma etica posta a protezione del bene comune. In questa indecisione, che è peraltro sempre superata dall'accettazione di un destino trascendente, si delinea uno spazio intermedio tra gli affetti che segna anche – in un autore come *Cronegk*, così incisivamente plasmato dal moderato sensismo tipico della lezione gellertiana – un primo margine di cedimento della primazia della *Bewunderung*, in quella sua funzione di infallibile motore del perfezionamento morale che era stata teorizzata da *Gottsched* e che, nel contesto del *Briefwechsel*, verrà ripresa da *Mendelssohn*. La superficie compatta e impenetrabile dell'ammirazione appare in certi frangenti del *Codrus* esposta alla pressione di un paradigma più articolato, definito da un'istanza di soggettività degli affetti associata alla compassione. *Philaide*, al culmine del suo confronto con *Elisinde*, scorge nelle lacrime della pietà materna il segno sicuro dell'umanità della donna, che in prima battuta era rimasta occultata dal vincolo dell'appartenenza dinastica («Du weinst! ich finde nun in dir die Mutter wieder. / Gram und Empfindung schlägt die wilde Großmuth nieder», ivi, p. 85). Mentre fonda sull'ammirazione il sistema delle passioni che fa da sfondo alla sua idea di effetto tragico, *Cronegk* non può non vedere come questo finisca per richiedere la subordinazione della virtù a un freddo rigorismo che si manifesta concretamente nel requisito della *décence*. Questo principio tanto saldamente legato all'estetica classicistica non è evidentemente più compatibile con l'aspirazione a un'immagine totale e unitaria dell'umano. Il carattere patologico e autodistruttivo delle passioni – che induce *Philaide* a desiderare la morte come unica via d'uscita dal tormento della perdita di *Medon*, e la cui fenomenologia *Cronegk* adombra in versi di notevole intelligenza del linguaggio del

dolore psichico («Komm, laß uns unsern Schmerz und unser Glück vereinen, / In eine Wüste ziehn und miteinander weinen: / [...] / Dort wollen wir uns ganz in unsern Schmerz versenken, / Nichts sprechen, als von ihm, von ihm alleine denken; / Bis wir im stillen Ernst des Lebens Rest durchweint, / Und ein erwünschtes Grab uns alle drey vereint», ivi, p. 86) – si presta a essere disciplinato non attraverso la loro pura e semplice negazione, ma tramite l'assorbimento della loro carica eccedente a opera di una morale aperta e tollerante, disposta a riconoscere anche i limiti di una concezione astratta e geometrica della virtù, lontana in quanto tale dalla natura contraddittoria e ambivalente dell'esistenza. «Bey großen Herzen geht die Tugend oft zu weit, / Sie will erhaben seyn, und wird zur Strengigkeit» (ivi, p. 104) – nelle parole con cui Codrus spegne benevolmente l'austerità di Elisinde si riflette la saggezza di una morale non dogmatica, consapevole dei bisogni e dei desideri individuali, incline a valorizzare quel fondamento universale-umano che costituisce uno dei più solidi assi di orientamento della cultura settecentesca.

### *Riferimenti bibliografici*

- Angress R. K. (1972), *Lessing's Criticism on Cronegk: Nathan in Ovo?*, in “Lessing Yearbook”, 4, pp. 27-36.
- Aristotele (1999), *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori.
- Bertola A. (1779), *Idea della poesia alemanna*, Napoli, Raimondi.
- Borchmeyer D. (1983), *Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels “Canut” und die Krise des heroischen Trauerspiels*, in “Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, 27, pp. 154-171.
- Cronegk J. F. (2003), *Schriften*, hrsg. von W. Gundel, Ansbach, Alte Post.
- Cronegk J. F. (2011), *Teatro*, a cura di M. Pirro, Pisa, Edizioni Il Campano-Arnus University Books.
- Dinter G. F. (1829), *Dinter's Leben von ihm selbst beschrieben. Ein Lesebuch für Aeltern und Erzieher, für Pfarrer, Schul-Inspectoren und Schullehrer*, Neustadt an der Orla, Wagner.
- Hesselmann P. (2014), “Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh”. *Lessings Auseinandersetzung mit Johann Friedrich von Cronegks Tragödien “Olint und Sophronia” und “Codrus”*, in “Lessing Yearbook”, 41, pp. 63-86.
- Lessing G. E. (1985), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner et al., vol. 6: *Werke 1767-1769*, hrsg. von K. Bohnen, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Lessing G. E. (1987), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner et al., vol. 11/1: *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, hrsg. von H. Kiesel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

- Lessing G. E. (2003), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner *et al.*, vol. 3: *Werke 1754-1757*, hrsg. von C. Wiedemann *et al.*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Martus S. (2011), *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels "Canut"*, in Th. Burkard, M. Hundt, S. Martus, C.-M. Ort (Hrsg.), *Politik Ethik Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 15-42.
- Mönch C. (1993), *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen, Niemeyer.
- Nicolai F. (1972), *Abhandlung vom Trauerspiele*, in G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. von J. Schulte-Sasse, München, Winkler, pp. 11-44.
- Ranke W. (2009), *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Roth S. (1973), *Johann Friedrich von Cronegks Trauerspiel "Codrus"*, in "Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins", 77, pp. 23-43.
- Tucci F. (2005), *Le passioni allo specchio. "Mitleid" e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Roma, Edizioni dell'Istituto Italiano di Studi Germanici.