

FRANCO BARBIERI

## GOETHE ED IL TEATRO SU MODELLO ANTICO \*

Wolfgang Goethe parla di Vicenza in due momenti: una prima volta, diremo così, a caldo, cioè nel «Giornale di viaggio» per Carlotta Von Stein, che è del 1786 e registra le impressioni giornaliere di Goethe, il quale le trasmette immediatamente all'amica in Germania; ed una seconda volta, trent'anni dopo, nella stesura definitiva dell'«Italienische Reise». La differenza fra i testi del 1786 e del 1816 è quella stessa, in fondo, che corre tra il Goethe illuminista e il Goethe neoclassico. Difatti, nella seconda stesura, si dà corpo ad una serie più nutrita di osservazioni palladiane; nel 1816 Palladio sarà un mito meglio congegnato – come vedremo – che non il Palladio del 1786. Ma, in sostanza, pur nella dialettica tra i due poli del 1786 e del 1816, il Palladio di Goethe è sempre, in prevalenza, un Palladio illuminista, un Palladio critico, perché il maestro di Goethe (e qui veramente si capisce che Vicenza è stata per lui una patria dello spirito) il maestro – ripeto – e la guida di Goethe è il Bertotti Scamozzi, cioè il più grande interprete illuminista del Palladio.

Vediamo, dunque, queste osservazioni goethiane sul Palladio. La sera stessa in cui egli arriva a Vicenza si precipita al Teatro Olimpico e scrive, immediatamente dopo, alla Von Stein: «il Teatro Olimpico, come sai, come forse sai, è la realizzazione di un teatro degli antichi ed è indicibilmente bello». Quest'ultima osservazione, dopo tutto, non è peregrina: bisogna tener conto del fascino che l'osservatore ne subisce, colto *ex abrupto* dalla visione del teatro. Ma il Goethe continua con una osservazione molto pungente, molto illuminista, frutto (diciamo così) *de la raison*. A confronto con gli attuali teatri a palchetti – egli scrive – come per esempio la Scala di Milano, inaugurata da poco – l'Olimpico «mi dà l'impressione di un bimbo distinto, ricco e bene educato, di fronte ad un negoziante accorto, che non è né così distinto

\* Relazione tenuta alla tavola rotonda del 6 settembre 1982, in Odeo Olimpico, nel 150° anniversario della morte di W. Goethe. Il testo è la semplice trascrizione del nastro registrato nell'occasione. Per un ulteriore approfondimento del problema, vedi oggi anche, sempre di F. Barbieri, *Goethe interprete «illuminista» del Palladio*, in «Studi italo-tedeschi». Collana di monografie dell'Istituto Culturale italo-tedesco, VIII (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832), Merano 1987, pp. 41-53.

né così ricco né così bene educato, ma che sa molto meglio ciò che può fare con i suoi mezzi».

Evidentemente il Goethe fa un confronto: e vede che questo è sì un teatro che imita gli antichi ed è anche «indicibilmente bello», ma non può fare a meno di mettersi nel vivo di una disputa che in quel momento era viva e frizzante, alla quale aveva anche partecipato, con l'idea dei teatri antichi accomodati all'uso moderno, un nostro vicentino, Enea Arnaldi, vivente ma già vecchissimo quando il Goethe venne tra noi. Si tratta della grande disputa se il teatro si dovesse continuare a costruire imitando quello degli antichi (come esigeva il nascente dogma neoclassico) o se il teatro dovesse seguire invece la trafila del teatro moderno, dal teatro Farnese di Parma ai grandi teatri del Bibbiena: cioè dovesse essere il teatro a palchetti, il teatro del melodramma, il teatro d'opera, come il famoso Teatro Eretenio di Vicenza, che Goethe vede e loda molto più dell'Olimpico. Infatti quando vede l'Olimpico egli dice: «è indicibilmente bello, ma tuttavia i nostri teatri sanno molto meglio a cosa servono e che cosa debbono fare»; e quando andrà all'Eretenio per assistervi alla rappresentazione di un melodramma dirà: «è un gran bel teatro, bello, moderno e perfettamente adatto a questa piccola città»: e si diventerà moltissimo.

Così nasce il taglio speciale del Palladio goethiano. Ricordiamoci, in proposito, che maldicenze sull'Olimpico non era la prima volta che risuonavano nell'aula sacra. Il Bertotti Scamozzi (mi piace sempre ricordare questo fatto), che era un grande palladianista ed un interprete del Palladio perché ne aveva capito il «congegno» acutissimo, non era però – come architetto – un neo-palladiano, non copiava il Palladio: già nell'ottobre del 1760 egli aveva accompagnato nel Teatro Olimpico un altro visitatore illustre, James Adam, il fratello minore di Robert Adam; e James Adam aveva sciorinata tutta una serie di critiche ferocissime all'ambiente di scena. Gli spettatori ci stanno scomodissimi, uno sopra la testa dell'altro, e ti incombono sopra senza nessuna comodità; anche l'ordine superiore del loggiato fa ridere se lo compariamo ai loggiati dei teatri nuovi; e il posto degli spettatori comincia troppo alto rispetto al palcoscenico.

L'Adam aveva fatto queste osservazioni da buon illuminista. Diceva dei palazzi palladiani: belli, ma non ci si può vivere dentro perché hanno una pianta assurda, impossibile, che non offre nessuna comodità.

Il Goethe non arriva a tanto: però dobbiamo stare ben attenti a proposito della sua ammirazione per Palladio. Egli dice sì che il Palladio è divino, e che il Palladio dalla realtà e dalla finzione trae una terza cosa, che è la poesia. Su questo punto Goethe non ha dubbi: e lo scrive subito alla Carlotta Von Stein, ripetendolo anche nella stesura neo-

classica del 1816. Tuttavia, resta sempre in lui una specie di *arrière pensée*, una specie di sottofondo: quello del critico illuminista che non si arrende mai. Indubbiamente, egli ammira la Basilica, ammira i tanti palazzi di Vicenza, ma né scrivendo alla Von Stein, né poi nel testo del 1816 abbandona del tutto le sue riserve. Egli vede bensì nel Palladio l'impeto della poesia, che sovrasta quelli che possono essere i limiti delle contingenze occasionali, ma la sua preparazione fondamentale, la sua *raison* illuminista, si insinua continuamente come una specie di diavoletto, che gli impedisce – per esempio – di citare almeno qualcuno dei palazzi palladiani che ha visto. Egli parla dell'Olimpico nei termini che vi ho riferito, accenna vagamente alla bellezza della Basilica, ma – più che altro – quello che più lo impressiona di questa piccola città è il colpo di fantasia così geniale dello stile di Palladio. Quando però scende al concreto, non nomina – ripeto – nessuno dei palazzi palladiano: non nomina il palazzo Chiericati, non nomina i palazzi dei Thiene, non scende insomma ad una indicazione precisa salvo che per la Rotonda: ma anche sulla Rotonda ha delle riserve. Sembra quasi che in lui ci siano due anime, ed evidentemente ci sono: c'è l'anima del poeta e dell'affascinato, ma sotto c'è la preparazione, lo spiritello, come dicevamo, della *raison* illuminista. Alla Rotonda (dice) l'arte architettonica ha certo raggiunto un tal grado di magnificenza che forse mai al mondo; ma il Goethe constata, nel contempo, che lo spazio occupato dalle scale e dai vestiboli è molto più grande della casa stessa. Infatti, ogni singolo lato basterebbe per una buona facciata, anche di un tempio: in questo modo, l'interno si può dire «abitabile» (le virgolette sono di Goethe) ma non è certo comodo per una abitazione.

E si badi: non è importante solo quello che Goethe *dice* di Vicenza, ma anche quello che *non dice*. Nelle pagine per Carlotta Von Stein così come nel successivo «Viaggio in Italia» egli avrebbe avuto modo di scrivere e di dire tutto quello che voleva; ed allora, perché tace di certe cose?

Vado ad un riferimento concreto. Goethe, come sapete, assistette la sera del 22 settembre 1786 ad una famosa seduta dell'Accademia Olimpica il cui tema era «se giovasse di più alle arti l'imitazione o l'invenzione»: e si divertì un mondo. In quell'occasione vennero letti certi non insigni versi dell'Arnaldi Tornieri di cui ha già fatto giustizia non – intendiamoci bene – un ermetico del nostro secolo, ma già il buon e mite abate Zanella. Orbene, nei versi dell'Arnaldi Tornieri (risuonati – credo – proprio in questo Odeo) c'è un passo interessante che sostanzialmente dice: signori, guardate cos'è l'imitazione di Palladio. Noi il nuovo Palladio ce l'abbiamo in casa e siamo salvi: perché l'antico è morto, ma per fortuna Dio ce ne ha dato un altro. E chi sarebbe questo Palladio redivivo? L'Arnaldi, a questo punto, non ha

dubbi ad escludere il Bertotti Scamozzi. Eppure il Bertotti Scamozzi è studioso di tutto rispetto, che aveva esaminata tutta l'opera di Palladio e che, all'inizio dei suoi quattro tomi sulle «Fabbriche e disegni di Andrea Palladio», può dire, a buon diritto: «finalmente abbiamo conosciuto lo spirito precipuo di questo architetto, e conosciamo come procede». Ma proprio perché conosceva bene Palladio, Bertotti Scamozzi si guardava bene dall'imitare l'inimitabile facendo il verso al Palladio: e questo sì lo capì anche Goethe: che questi colpi d'ala palladiani sono sostanzialmente dei fatti inimitabili, irripetibili e staccati (direi quasi) dal contesto stesso della città.

Chi era, dunque, per l'Arnaldi Tornieri il nuovo Palladio?

Lo disse chiaramente quella sera: era Ottone Calderari, che aveva progettato per Carlo Cordellina un palazzo che, partendo da Contrà Riale, doveva arrivare fino a S. Biagio entrando a demolire parte dell'isolato del Cornoleo. Questo era il Palladio redivivo di cui disponevano, finalmente, gli Accademici Olimpici: e Goethe certo lo sa perché il Palazzo Cordellina nel 1786 già c'era, almeno per la parte eseguita verso Contrà Riale: e si potevano vedere, pure del Calderari, anche il palazzo dei Bonin a Porta Nuova, come anche il palazzo Loschi Zileri di fronte alla Chiesa dei Filippini.

In città, dunque, il novello Palladio, cioè il Palladio pesantemente imitato e neoclassicamente rivisitato, c'era: se Goethe avesse voluto vederlo, poteva andarlo a trovare: ma non ci va. Goethe va a trovare il Bertotti Scamozzi, e di Ottone Calderari – che rifaceva il verso a quel Palladio che il Goethe pur dice divino – non accenna neanche il nome, né scrivendo alla Von Stein né nel «Viaggio in Italia».

Si fa cenno invece a tre momenti tipici – cioè illuministici – della cultura vicentina del '700.

Il primo momento si ha quando il Goethe gira per le strade di questa città: e chi lo conduce per mano? È quel libretto che una gentile signora qui presente, al tempo dei suoi primi infervorati studi, giustamente fece coincidere ed identificò non tanto nel librettino del Bertotti Scamozzi del 1761 («Il forestiero istruito») ma nella guida del 1779, edita dal Vendramini Mosca, nella quale l'Enea Arnaldi per l'architettura, Orazio Vecchia per le sculture e Ludovico Buffetti per le pitture (una grande triade dell'illuminismo veneto perché il Buffetti era anche di ascendenza veronese e Vecchia era veneziano) conducevano per mano il forestiere in giro per le contrade della città. Questo è il primo momento perché quella guida costituisce la quintessenza della cultura illuministica vicentina.

Di questa cultura – ed ecco il secondo momento – Goethe va a trovare chi ne è il massimo esponente, come riconosceva anche quella malalingua del Milizia, che diceva male di tutti, ma che – quando parla

del Bertotti Scamozzi e della sua pubblicazione palladiana – dice: «questo libro fa veramente onore a tutta l'Italia». Goethe, che sa scegliere, il Palladio redivivo lo lascia a casa sua: e va a bussare invece alla porta di un uomo modesto e semplice, nato da umile famiglia (era figlio di un barbiere), elevatosi per la forza del suo ingegno: Ottavio Bertotti Scamozzi. Per lui il Goethe ha parole veramente commoventi. Egli dice: «Ho fatto visita al vecchio architetto Scamozzi, ed è veramente un'ottima persona che mi ha dato tanti schiarimenti». Questo è molto importante perché dimostra che è il Bertotti Scamozzi che spiega il Palladio a Goethe: quel Bertotti Scamozzi che ha edito il Palladio avendolo studiato e capito *intus et in cute*, e che proprio per questo non lo ripeteva nelle sue fabbriche. Andate a rivedere il palazzo dei Franceschini in Contrà Pusterla, a San Marco, edificio oggi meritamente rivalutato (ne parla anche il Gabetti, come dire la *nouvelle vague* dell'architettura post moderna italiana, nell'ultimo suo saggio nella «Storia dell'Arte» di Einaudi) e che già alla fine del '700 presenta tutti insieme i caratteri di residenza, ufficio, opificio e magazzino. Il Bertotti Scamozzi, che aveva sottomano tutta la tipologia palladiana possibile, sapeva bene che nessun tipo tratto da Palladio avrebbe saputo rispondere ad esigenze così complesse, perché Palladio non ha mai costruito un edificio che dovesse servire – oltre che da sontuosa residenza di rappresentanza – anche da ufficio, da magazzino e da filanda. Perciò Bertotti se lo inventa tutto da capo, qui in Vicenza, con un raggiungimento che arriva all'acutezza e alla finezza di quelli che possono essere i risultati del '700 pragmatico lombardo: tanto che solo il nome del Piermarini può stargli a fianco.

L'altro polo della Vicenza goethiana – e siamo al terzo momento – è il Tiepolo, il Tiepolo della Villa Valmarana ai Nani, il Tiepolo fantasioso, quello di cui Goethe pensa ed inventa che abbia due stili non sapendo che nella foresteria c'era la mano del figlio Giandomenico; ed è il Tiepolo che Goethe copia nei suoi disegni, cosicché tra i disegni goethiani troviamo anche alcuni paesaggi tratti dalle scene della foresteria del Tiepolo, che sono un vero repertorio dell'enciclopedismo illuminista.

Volete una prova che fu il Bertotti a spiegare Palladio al Goethe? Intendo quello vero, non quello di cui si era infatuato sui libri e che lo lasciava a volte interdetto e lacerato tra l'ammirazione e la critica. Fu il Bertotti, e ne avete la prova da questo fatto: sia quando scrive alla Von Stein sia nel viaggio in Italia, Goethe confessa che fra tutte le opere palladiane, di una ha una particolare predilezione: ma non è la Basilica, non il palazzo Chiericati o il palazzo Thiene. Queste pomposissime cose no! Quella per cui Goethe dichiara una predilezione specialissima è la casa Cogollo, cioè quella modestissima, calligrafica cosa

che sta a Santa Corona e che egli crede – tutti lo credevano, anche il Bertotti forse lo credeva – fosse stata la casa del maestro; e invece non lo era e non lo era mai stata, perché il Palladio stava in Borgo S. Lucia, nelle case degli Angaran, e non aveva mai avuto i mezzi per possedere una casa.

Su questa casa Cogollo il Goethe fa delle osservazioni che sono di estrema importanza: egli scrive alla Carlotta che fra gli edifici del Palladio ve ne è uno, detto la casa del Palladio, che si guadagnò sempre una sua preferenza speciale. E sì che a Vicenza di cose del Palladio che fanno colpo ce n'è pur tante! Pochi metri lontano c'è questo sonorisimo teatro, e c'è palazzo Chiericati. Ma da vicino, egli dice, questa casa è ben di più di quello che io pensavo; è una cosa di cui da lontano non si può avere la minima idea. E cosa trovava Goethe in questa casa? Andiamo a rivedere che cosa egli scrive meditatamente nel 1816. Guardarla da vicino, egli dice, è ben altro che vederla riprodotta: vorrei possederne il disegno e vederlo abbellito con gli stessi colori che le hanno dato il materiale e il tempo. Non si creda – egli dice ancora – che l'architetto si sia costruito un palazzo; è la più modesta casa del mondo e non ha che due finestre, separate da una parete intermedia così grande che in mezzo potrebbe starci una terza finestra. Su quella parete c'era del colore, ed infatti, come Goethe ricorda, vi erano ancora tracce di un affresco. Egli vorrebbe rivedere quei colori.

Questa piccola casa, se andate a rivederla, si inserisce dentro le facciate delle case circostanti, salvo che dove adesso c'è la casa Della Vecchia (verso il giardino di Santa Corona) c'era allora la facciata dell'Oratorio dei Turchini, che ci stava molto bene, ed era pur essa dipinta. La casa Cogollo si inseriva così (e si inserisce tuttora) dentro un fondale urbano in cui tende ad amalgamarsi: e di tutte le cose del Palladio è quella più vicina all'architettura del Bertotti Scamozzi, cioè la più «settecentesca» e la più «illuminista», a tal punto che la sua paternità palladiana, dalla critica moderna, è addirittura posta in discussione. È una intelligentissima cosa che non si impone nell'urbanistica della città come i grandi «*a soli*» palladiani per i quali, secondo Goethe, Palladio è divino: e proprio qui, in questa sua spiccata preferenza, Goethe rivela *in toto* la sua coscienza urbanistica, acquisita alla lezione del Bertotti, facendoci intendere quale fosse il Palladio che amava, quello prospettico e pittorico, il Palladio cioè delle tavole del Bertotti, come avrebbe potuto dipingerlo il Canaletto con la forza della sua capacità prospettica e della sua sapienza di lume; il Palladio, cioè, dell'illuminismo, visto attraverso il filtro di questa traduzione parietale e prospettica.

Naturalmente, Goethe immagina un quadro tratto da una Vicenza *vera*: non come quella che il Canaletto, pochi anni prima, sedotto dal-

l'Algarotti, aveva collezionato creando un divagante *caprice*, quando intorno al Ponte di Rialto (che scavalca un canale che non è più il Canal Grande) convoca nientemeno che la Basilica sulla riva destra e palazzo Chiericati sulla sinistra!

La *Vicenza vera* era quella che si vede scendendo dal Corso verso l'Isola, cioè una Vicenza modesta e serenamente illuminista: quella di cui Goethe si era innamorato. Egli dirà infatti alla Von Stein: «mi dispiace di andar via di qui, perché qui per me ci sono troppe cose»: infatti, oltre il Palladio, c'era tutto il resto che gli stava intorno: questa città che offriva al suo spirito di uomo del 1786, alle soglie, insomma, di quella che sarà ormai l'età della *raison* e vedrà poi l'esplosione della Rivoluzione, il modello di una organizzazione urbana impostata su basi razionali.

Ecco perché egli conclude il suo discorso vicentino dicendo: se dovessi badare a me stesso, farei un corso di architettura, starei due mesi ad imparare con il Bertotti Scamozzi e poi me ne andrei finalmente in pace con me stesso.

In che senso? In che modo le lezioni del Bertotti avrebbero potuto tranquillizzarlo? Perché il Bertotti aveva evidentemente il potere di risolvergli quel dissidio che nasceva in lui tra l'ammirazione che, come poeta, provava verso un altro poeta, e – dall'altra parte – il pungolo della ragione che, viceversa, criticava quel poeta sul piano della praticità, della razionalità e della modernità. Il Bertotti avrebbe potuto risolvergli quel dilemma perché l'aveva già risolto per suo conto; e perché, in più largo raggio, questa città quel dilemma lo aveva già risolto tramite una sua aderenza non effimera ai portati dell'illuminismo. È questa, infatti, la città in cui era trasmigrato, esule da Venezia, il salotto della Caminer Turra, ed in cui si stampava, da questa appunto diretto, il «Giornale Enciclopedico», l'unica voce davvero libera ed illuminista (come afferma il Berengo) che si potesse levare nel secondo Settecento nelle venete provincie.

Questa è la città in cui giunge Goethe: e se il Bertotti può risolvere il dilemma goethiano è perché, lo si è visto, gli può mostrare da un lato la grandezza del Palladio che si affida ai posteri e ai grandissimi voli della poesia, dall'altro gli svela i segreti di «un congegno» che, proprio perché legato ad un tempo, ad un luogo, ad una specifica manifestazione poetica, diventa irriproducibile; diventa un fatto da ammirarsi, non da imitarsi. Al di là dell'ammirazione bisogna ormai procedere in altro modo: dobbiamo inserirci nella nostra «modernità» se vogliamo essere salvi e, appunto come Goethe, tranquillizzati.