



DARIA SANTINI

**Il risveglio del fauno.
Il motivo della brocca negli *Idilli* di Salomon Gessner**

Salomon Gessner, Der zerbrochene Krug (1756)

Ein ziegenfüßiger Faun lag unter einer Eiche in tiefem Schlaf ausgestreckt, und die jungen Hirten, sahen ihn, wir wollen, sprachen sie, ihn fest an den Baum binden, und dann soll er uns für die Loslassung ein Lied singen. Und sie banden ihn an dem Stamm der Eiche fest, und warfen mit der gefallenen Frucht des Baumes ihn wach. Wo bin ich? so sprach der Faun, und gähnte, und dähnte die Arme und die Ziegenfüße weit aus, wo bin ich? Wo ist meine Flöte? Wo ist mein Krug? Ach! da liegen die Scherben vom schönsten Krug! Da ich gestern im Rausch hier sank, da hab ich ihn zerbrochen - - Aber wer hat mich festgebunden? so sprach er und sah rings umher, und hörte das zwitschernde Lachen der Hirten. Bindet mich los, ihr Knaben, rief er; Wir binden dich nicht los, sprachen sie, du singest uns denn ein Lied. Was soll ich euch singen, ihr Hirten? sprach der Faun, von dem zerbrochenen Krug will ich singen, da sezet euch im Gras um mich her.

Und die Hirten setzten sich ins Gras um ihn her, und er hub an.

Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug, da liegen die Scherben umher!

Schön war mein Krug, meiner Höle schönste Zierde, und gieng ein Wald-Gott vorüber, denn rief ich: Komm, trink' und siehe den schönsten Krug. Zeus selbst hat bey dem frohesten Fest nicht einen schönern Krug.

Er ist zerbrochen, ach! er ist zerbrochen! der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Wenn bey mir die Brüder sich sammelten, dann sassen wir rings um den Krug! Wir tranken, und jeder der trank, sang die darauf gegrabene Geschichte, die seinen Lippen die nächste war. Izt trinken wir nicht mehr, ihr Brüder! aus dem Krug, izt singen wir nicht mehr die Geschichte, die jedes Lippen die nächste ist;

Er ist zerbrochen, ach er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Denn auf dem Krug war gegraben, wie Pan voll Entsetzen am Ufer sah, wie die schönste Nymphe, in den umschlingenden Armen, in lispelnden Schilf sich verwandelte; Er schnitt da Flöten von Schilfrohr, von ungleicher Länge, und klebte mit Wachs sie zusammen, und blies dem Ufer ein trauriges Lied. Die Echo horchte die neue Musik und sang sie dem erstaunten Hain und den Hügeln.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Dann stund auf dem Kruge, wie Zeus, als weisser Stier, auf dem Rücken die Nymph' Europa auf Wellen entführte; Er lekte mit schmeichelnder Zunge der Schönen entblössetes Knie. Indeß rang sie jammernd die Hände über dem Haupt, mit dessen lokichtem Haare die gaukelnden Zephire spielten, und vor ihm her ritten die Amors, lächelnd auf dem willigen Delphin.

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.

Auch war der schöne Bacchus gegraben; Er saß in einer Laube von Reben, und eine Nymphe lag ihm zur Seite. Ihr linker Arm umschlang seine Hüften, den rechten hielt sie empor und zog den Becher zurück, nach dem seine lächelnden Lippen sieh sehnten. Schmachtend sah sie ihn an und schien ihn um Küsse zu flehen, und vor ihm spielten seine gefleckten Tieger; schmeichelnd assen sie Trauben, aus den kleinen Händen der Amors;

Aber er ist zerbrochen, er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher. O klag es Echo dem Hain, klag es dem Faun in den Hölen! er ist zerbrochen, da liegen die Scherben umher.

So sang der Faun, und die jungen Hirten banden ihn los und besahen bewundernd die Scherben im Gras.¹

Salomon Gessner, La brocca rotta (1756)

Un fauno dal piede caprino giaceva sotto una quercia, sdraiato in un sonno profondo, quando lo videro i giovani pastori. Leghiamolo saldamente all'albero, dissero, e per farsi liberare dovrà cantarci una canzone. Così lo legarono saldamente al tronco della quercia e lo svegliarono tirandogli i frutti caduti dall'albero. Dove sono? Disse il fauno sbadigliando e allungando ben distesi le braccia e i piedi caprini. Dove sono? Dov'è il mio flauto? Dov'è la mia brocca? Ahimé! Lì giacciono i frammenti della brocca più bella! Ieri sono caduto a terra nella mia ebbrezza e l'ho rotta... Ma chi mi ha legato? Così diceva, guardandosi tutt'intorno, quando sentì le risate cristalline dei pastori. Slegatemi, fanciulli! Chiamò. Non ti sleghiamo se non ci canti una canzone. Cosa volete che vi canti, o pastori? Disse il fauno. Canterò della brocca rotta. Sedetevi sull'erba intorno a me.

I pastori sedettero sull'erba intorno a lui, ed egli alzò il suo canto.

È rotta, è rotta la brocca più bella. Ne sono sparsi qua intorno i frammenti!

Bella era la mia brocca, l'ornamento più bello della mia grotta. E se per caso passava un dio dei boschi, lo chiamavo: Vieni, bevi, e ammira la brocca più bella. Neanche Zeus stesso alla più lieta delle feste ha una brocca bella come questa.

È rotta, ahimé! È rotta! La brocca più bella! Ne sono sparsi qua intorno i frammenti!

Quando venivano a trovarmi i fratelli, ci sedevamo in cerchio alla brocca a bere! A ogni sorso ognuno di noi cantava la storia che vi era incisa nel punto più vicino alle proprie labbra. Ora non beviamo più, fratelli miei, da questa brocca! Ora non cantiamo più la storia vicina alle labbra di ognuno;

È rotta, ahimé, è rotta, la brocca più bella! Ne sono sparsi qua intorno i frammenti!

Sulla brocca era infatti inciso Pan che, atterrito, vedeva sulla sponda la splendida ninfa mutarsi nel suo abbraccio in una sibilante canna. Dalle canne palustri egli tagliò flauti di varia lunghezza, li incollò con la cera e suonò alle sponde una triste canzone. Eco sentì la musica nuova e la cantò al boschetto attonito e ai colli.

Ma è rotta, è rotta la brocca più bella! Ne sono sparsi qua intorno i frammenti.

Vi era poi Zeus sulla brocca, il bianco toro con la ninfa Europa sul dorso, che rapiva sulle onde; con lingua adulante leccava le ginocchia nude della bella. Ed essa urlando agitava le mani sul capo, con i cui riccioli giocavano gli zefiri giocosi e dinanzi a lui cavalcavano gli amorini, sorridenti sul premuroso delfino.

Ma è rotta, è rotta la brocca più bella! Ne sono sparsi qua intorno i frammenti.

Vi era inciso anche il bel Bacco, seduto sotto una pergola di vite, una ninfa coricata al suo fianco. Il braccio sinistro di lei circondava i suoi fianchi, il destro era alzato e spostava all'indietro la coppa cui anelavano le sue labbra ridenti. Lo guardava languido, e sembrava implorare i suoi baci, mentre dinanzi a lui giocavano le tigri maculate; adulanti mangiavano l'uva dalle piccole mani degli amorini;

Ma è rotta, è rotta la brocca più bella! Ne sono sparsi qua intorno i frammenti. Oh, cantava Eco il suo lamento al boschetto, lo cantava al fauno nelle caverne! È rotta, ne sono sparsi qua intorno i frammenti.

Così cantò il fauno; i giovani pastori lo slegarono e contemplarono ammirati i frammenti nell'erba.

(Trad.di Daria Santini)

¹ Gessner 1988, 35-37.

Salomon Gessner (1730-1788) svolge un ruolo singolare nella letteratura tedesca. Egli fu uno dei rappresentanti più significativi dell'illuminismo europeo nella seconda metà del Settecento, non solo in virtù del successo straordinario della sua opera letteraria (nel 1756, la prima edizione dei suoi *Idilli* divenne il libro più venduto d'Europa e il primo trionfo editoriale fino alla pubblicazione del *Werther* di Goethe quasi vent'anni dopo), ma anche perché interpretò i nuovi impulsi artistici e letterari dell'epoca in modo originale e allo stesso tempo consoni agli insegnamenti dei grandi innovatori del gusto e delle idee contemporanei, in particolare Bodmer e Winckelmann.

Un'importante ispirazione letteraria del giovane Gessner era stato il poemetto *Die Alpen*, pubblicato nel 1732 dal suo compatriota Albrecht von Haller. Nella Svizzera pre-rousseauiana quest'opera aveva segnato la scoperta del paesaggio come luogo edenico ma, allo stesso tempo, riconoscibile nelle sue caratteristiche particolari e nazionali. Un merito di Haller fu di aver inaugurato i concetti e i motivi intorno ai quali si sarebbe svolto il dibattito teorico sull'idillio in Germania per tutto il Settecento e oltre. Nei suoi versi l'elemento idillico si disgiunge dalle formule classicistiche della poesia pastorale e diventa una condizione spirituale. La Svizzera alpina di Haller è infatti un mondo operoso e felice, in cui regnano la moderazione, l'uguaglianza e l'etica familiare che d'ora in poi contraddistinguono i luoghi dell'idillio nella letteratura tedesca. Nella sua opera la qualità utopica di questa condizione viene illustrata, per la prima volta in ambito germanico, con la formula di 'età dell'oro' (in Haller: «*güldne Zeit*»)², che si unisce agli ideali – anch'essi tipicamente germanici – del sentimento e della semplicità. Del resto, anche lo stile e il verso di Haller riflettevano l'impulso antifrancese e antiaccademico che qualche anno dopo avrebbe ispirato gli scritti teorici e le traduzioni bodmeriane di Omero e di Milton.

Nella Svizzera degli anni quaranta e cinquanta del Settecento era avvenuta una rivoluzione intellettuale, in cui la rivalutazione dell'epopea e dell'arte greche (e con esse l'amore per le somme manifestazioni del neoclassicismo europeo, da Raffaello a Poussin), si univa a un programma di rigenerazione estetica a un tempo classica e moderna, cioè ispirata ai modelli antichi, ma consapevole del proprio tempo e della propria cultura. A queste idee aderì anche Winckelmann, il quale – com'è noto – sosteneva i precetti filoenelici e naturalistici degli zurighesi. Fra questi, insieme a Bodmer e a Johann Caspar Füssli, vi era Salomon Gessner.

L'accordo e la stima reciproca che animano il rapporto fra Gessner e Winckelmann derivano in gran parte dal fatto che la consapevolezza dell'esemplarità degli antichi poggia, per entrambi, sul ruolo fondamentale delle arti figurative. Gessner, che era poeta e pittore, aveva trasposto nella sua opera letteraria gli ideali winckelmanniani di bellezza e semplicità, nonché l'idea – centrale nel pensiero di Winckelmann – che l'arte è determinata da categorie storiche. In questo senso Gessner si sente erede di Teocrito e di Virgilio nel clima naturale e virtuoso del proprio paese e del proprio tempo. Nella prefazione del 1756 (che è anche l'anno in cui uscirono i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* di Winckelmann) Gessner riconosce in Teocrito il modello supremo nel genere della poesia pastorale, e osserva:

In lui troviamo espressa nel modo migliore la semplicità dei costumi e dei sentimenti, così come l'elemento campestre e la più bella semplicità della natura; [...] nei suoi idilli non vediamo soltanto rose e gigli; i suoi dipinti non nascono da un'immaginazione che accumula solo gli oggetti più noti e quelli che saltano agli occhi anche ai più distratti; essi possiedono ogni volta la gradevole semplicità della natura che sembra averli ispirati³.

L'armonia che Gessner, attraverso Teocrito, riconosce nel nesso tra antichità e natura, è riconducibile al programma estetico di Winckelmann, il quale mira a trasporre nel presente la bellezza, ideale e naturale ad un tempo, degli antichi. E non è un caso che la lettera da Roma del 25 aprile 1761 in cui Winckelmann delinea il proprio programma neoclassico, sia indirizzata a Gessner:

² von Haller 1984, 4.

³ Gessner 1988, 17.

Dopo quasi trecent'anni era ben tempo che qualcuno pensasse di ridurre a sistema l'arte degli Antichi; non già per migliorare con tal mezzo quella de' moderni [...] ma sì per imparare a contemplare ed ammirare convenevolmente la prima. Qui non ci volevano ciarle; bisognava insegnare in un modo preciso e partire da legittime cause⁴.

All'amico svizzero, del quale in una lettera del gennaio di quell'anno aveva elogiato gli *Idilli* («Tanto sono belli questi idilli, che io non so trattenermi dal rubarle alcuni pensieri [...]»)⁵, Winckelmann scrive con il tono di chi riconosce nel proprio interlocutore un alleato. Ed è soprattutto a Gessner, destinatario delle lettere più belle del suo carteggio, che egli manifesta il suo moderno programma storico-artistico.

Se l'amicizia e la corrispondenza con Winckelmann rivelano l'importanza e la modernità di Gessner nel panorama artistico e letterario dell'epoca, è anche vero che proprio questo tratto gli fu presto negato dai poeti e letterati della generazione più giovane. In ciò consiste l'unicità della posizione di Gessner nel suo tempo: egli fu un grande innovatore, ma le sue innovazioni ebbero una vita brevissima. Si pensi, da un lato, allo scritto di Herder *Teocrito e Gessner* (1767) e, dall'altro, alla recensione della nuova edizione degli *Idilli* che il giovane Goethe pubblicò sul *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* nel 1772. Sia Herder che Goethe condannano nell'opera di Gessner il tratto artificiale e lezioso che non regge il confronto con il modello greco. Herder, che pure aveva lodato gli idilli di Gessner avvicinandoli quelli di Teocrito e giudicandoli superiori agli esempi moderni dei francesi e degli inglesi, li definisce poi semplici «trastulli di pastori» su argomenti insignificanti (tra cui annovera anche il lamento del fauno sulla brocca rotta)⁶. Egli sostiene che se la dolcezza dei poeti greci è come l'acqua limpida della fonte delle muse, la bevanda dei tedeschi è zuccherata⁷; e che mentre Teocrito si ispira alla bellezza di natura, Gessner trae ispirazione dalla bellezza di un ideale. Anche il giovane Goethe, forse memore dei precetti stabiliti da Lessing nel *Laocoonte* (1766), critica in Gessner l'assenza di naturalezza e nota una mancanza di sensibilità poetica perché, da pittore, egli ritrae i suoi personaggi in base a caratteristiche esteriori piuttosto che rappresentandone le azioni e i sentimenti («nella poesia non m'interessa l'aspetto delle persone, il modo in cui mettono le mani e i piedi, bensì come agiscono e cosa provano»)⁸.

Attraverso l'esame del motivo della brocca nell'opera di Gessner – in particolare ne *La brocca rotta*, dalla raccolta del 1756 e in *Dafne. Cloe*, dai *Nuovi idilli* del 1772 –, sarà possibile indagare la presenza dei due momenti da sempre presenti in ogni discussione su questo autore: la sua modernità, cioè il merito di aver reinventato il genere antico nella propria lingua e per la propria cultura e, d'altra parte, la sua inadeguatezza dinanzi agli impulsi progressisti dello *Sturm und Drang* e delle generazioni successive. Allo stesso tempo, sarà opportuno comprendere il rapporto di Gessner con le fonti classiche e l'originalità nella sua interpretazione del motivo. Motivo che inoltre, grazie a lui, ha ispirato due passi celeberrimi nella letteratura del classicismo tedesco: la scena dell'incontro fra Arminio e Dorotea alla fontana nel settimo canto dell'epos goethiano (1797), e la descrizione della brocca rotta da parte di Frau Marthe nell'omonima commedia di Kleist (1808).

Ma perché proprio la brocca? E perché la brocca nell'idillio? Facendo un passo indietro nel tempo, ripercorriamo brevemente la fortuna del motivo.

Dalla seconda metà del Settecento in poi, soprattutto in Germania, l'idillio diventò il genere più consono a ritrarre la vita dell'uomo borghese il quale, ormai privo del rapporto immediato con la natura, si rifugiava nel mondo rassicurante e circoscritto della famiglia e degli oggetti (ricordiamo a questo proposito lo scherno di Hegel il quale, nell'*Estetica*, scrive che l'idillio si è ormai ridotto al sicuro benessere di un buon caffè all'aperto)⁹. Ma è anche vero che esso è il genere della stasi, poiché le figure e gli eventi che vi compaiono sono rappresentati in funzione dello spazio, uno spazio in cui le cose assumono un ruolo predominante. Come ha osservato Bruno Snell nel suo saggio sull'*Arcadia*, nei luoghi

⁴ Winckelmann 1882, 498.

⁵ Winckelmann 1882, 474 (lettera del 17 gennaio 1761).

⁶ Cf. J.G. Herder, *Theokrit und Gessner* (1767), in Schneider 1988, 154-160.

⁷ Schneider 1988, 160.

⁸ Schneider 1988, 170s.

⁹ Hegel si riferisce in particolare al poema idillico *Luise* di Johann Heinrich Voss (1795): cf. Hegel 1965, 257s.

idillici del sentimento gli oggetti hanno perduto il loro valore pratico e diventano fine a se stessi¹⁰. E così come il poeta bucolico predilige elementi temporali ciclici (come il susseguirsi delle stagioni), anche per le descrizioni egli sceglierà spesso oggetti di forma circolare. L'esempio principale di questa tendenza nella poesia idillica è l'ekphrasis della coppa nel primo idillio di Teocrito, cui è paragonabile la raffigurazione delle due coppe di faggio nella terza ecloga virgiliana.

La descrizione di brocche vere e proprie, tuttavia, non compare nella letteratura classica. Inoltre, se si esclude la funzione simbolica dei contenitori del vino o dell'acqua durante le pratiche rituali e nelle feste dionisiache della Grecia antica, nella mitologia il motivo della brocca è funesto. Lo è per esempio nel mito di Amimone, una delle figlie di Danae la quale, andata in cerca d'acqua con una brocca, disturba presso una fonte il sonno di un satiro, dalla cui minaccia la salva Poseidone, che a sua volta la seduce¹¹. Un altro esempio delle conseguenze tragiche dell'atto di attingere acqua è quello di Ila, il giovinetto amato da Eracle che, allontanatosi per trovare acqua dolce durante la sosta degli Argonauti a Misia, muore trascinato nel fiume dalle ninfe che se ne sono innamorate. Due versioni di questo mito si trovano nel tredicesimo idillio di Teocrito e nella sesta ecloga di Virgilio. In tempi più recenti, il nesso simbolico tra la brocca e l'oltretomba era stato stabilito da Lessing nel saggio del 1769 *Come gli antichi raffiguravano la morte*, dove nell'analisi iconografica di un antico monumento funerario romano, l'autore si sofferma sul motivo della brocca che, anche per la somiglianza con l'anfora dal collo allungato spesso usata nelle cerimonie funebri, il *lekythos*, egli identifica con l'urna cineraria¹².

Per ciò che riguarda la funzione simbolica del motivo nella Bibbia, è probabile che già il detto popolare 'tanto va la brocca alla fontana che alla fine si rompe', diffuso in Europa sin dal tardo medioevo, abbia avuto origine nel nesso cristiano tra il recipiente di argilla e il corpo umano, a cui si riferisce la parabola del vasaio nel diciottesimo capitolo del libro di Geremia («Ecco, come l'argilla è nelle mani del vasaio, così voi siete nelle mie mani, casa di Israele»)¹³. Del resto anche la rottura della brocca che Dio paragona alla distruzione del popolo di Israele nel capitolo successivo del medesimo libro¹⁴, allude alla caducità dell'uomo. Ma sia nel Vecchio Testamento, sia nei Vangeli il motivo della brocca (in questi casi intatta) compare in due episodi in cui una figura femminile attinge acqua alla fontana. Il primo è il passo della Genesi in cui lo schiavo di Abramo si reca a Nacor in cerca di una moglie per Isacco («Ecco, io sto presso la fonte dell'acqua, mentre le fanciulle della città escono per attingere acqua. Ebbene, la ragazza alla quale dirò: Abbassa l'anfora e lasciami bere, e che risponderà: Bevi, anche ai tuoi cammelli darò da bere [...]»)¹⁵. Il secondo è l'incontro fra Gesù e la samaritana nel Vangelo di Giovanni. In entrambi i casi, l'atto di andare ad attingere acqua segnala l'imminenza di un'esperienza di carattere esistenziale. (Anche nel battesimo l'acqua è il simbolo della purificazione e della palingenesi.) Nel caso di Rachele, la purezza della giovane alla fontana si riflette nell'azione che sta per compiere. L'iconografia è quella del corteggiamento che precede il matrimonio, e il fatto che ella disseti gli uomini e gli animali con l'acqua appena attinta¹⁶, è simbolico della sua vitalità e del passaggio alla sua nuova vita di sposa e di madre. L'episodio evangelico della samaritana è esemplare in questo senso, anche se ora non si tratta di un matrimonio vero e proprio, bensì di una rinascita nella fede. Gesù chiede infatti alla donna con la brocca di essere dissetato con «acqua viva»¹⁷. Ella si stupisce, perché riconosce in lui un giudeo nemico del proprio popolo ma, convertita dalle sue parole, lo accontenta. Anche qui il topos della donna alla fontana e l'offerta dell'acqua hanno un carattere rituale e annunciano una palingenesi: «La donna intanto lasciò la

¹⁰ «[...] in quest'Arcadia le cose non si valutano secondo il loro valore pratico, né gli uomini dalle loro azioni o dalle imprese: l'elemento poetico di questa poesia è ciò che commuove l'animo, ciò che tocca il delicato sentire» (Snell 1963, 398).

¹¹ Cf. Apd. II 1,4 e Hyg. *fab.* 169.

¹² Cf. Lessing 1974, 437.

¹³ *Ger.* 18,6.

¹⁴ *Ger.* 19,10-11.

¹⁵ *Gen.* 24,13-14.

¹⁶ *Gen.* 24,17-20.

¹⁷ *Giov.* 4,10.

brocca, andò in città e disse alla gente: “Venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto. Che sia forse il Messia?”»¹⁸.

Nella pittura olandese del Cinquecento, così come, più in generale, nella pittura di genere e nella natura morta, le rappresentazioni di brocche rimandano spesso al carattere a un tempo quotidiano ed enigmatico di quest’oggetto (un esempio significativo si trova nei *Proverbi fiamminghi* di Pieter Brueghel, 1559)¹⁹. Dal tardo rinascimento in poi, anfore e brocche sono un topos nella pittura di paesaggio, in particolare dei paesaggi arcadici e ideali da Giorgione fino a Claude Lorrain e a Poussin. Si pensi, tra tutti, al *Concerto campestre* di Giorgione, in cui una misteriosa figura femminile nuda e con una brocca di vetro in mano versa – invece di attingere – l’acqua nella fontana al margine del quadro.

Intorno alla metà del Seicento all’immagine della brocca come metafora della transitorietà dell’esistenza si sovrappone un altro motivo iconografico: quello della fanciulla alla fontana con la brocca rotta che simboleggia la verginità perduta. Una delle prime rappresentazioni di questo tema è un disegno di Jacob Jordaens del 1638, ma l’esempio più noto è un dipinto di Jean-Baptiste Greuze intitolato *La cruche cassée* (1777), in cui una giovinetta dall’aspetto un po’ discinto, con un’espressione stranamente tranquilla e con la panciuta brocca rotta appesa al braccio, occupa il centro del quadro, sullo sfondo del quale si intravede una fontana classicheggiante a forma di sarcofago. Il motivo (che peraltro La Fontaine aveva già trattato nella favola *La lattaià e il bricco di latte*), ricorre spesso nell’arte del Settecento, e fu infine ripreso da Kleist e dai suoi amici Zschokke e Wieland, che gareggiarono a scrivere un componimento letterario sull’argomento nell’estate del 1802. Com’è noto, il frutto più celebre di quella contesa fu *La brocca rotta* kleistiana. Quanto a Gessner, vedremo che nella sua opera sono confluiti tutti i significati e le versioni di questo tema che, anche grazie a lui, ha avuto una fortuna notevole nella letteratura tedesca dell’idillio, almeno fino alla *Idylle* di Hofmannsthal del 1893.

La brocca rotta di Gessner è un componimento breve, scritto nella prosa ritmica che caratterizza lo stile del suo autore il quale, nel rifiutare l’esametro, aderisce agli ideali del purismo stilistico promulgati, fra gli altri, dal suo amico e connazionale Bodmer. Il testo, come molti nella raccolta di cui fa parte, è scandito a tratti da giambi e dattili, ma la sonorità lirica è allo stesso tempo semplice e naturale, pur essendo caratterizzata da frequenti ripetizioni che nel caso del lamento «*Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen...*» («è rotta, è rotta...») fungono da refrain.

L’azione è suddivisa in tre parti:

1) Risveglio del fauno e dialogo con i giovani pastori che per scherzo lo hanno legato a un albero, e ai quali egli promette un canto sulla brocca che giace rotta accanto a lui in cambio della liberazione.

2) Prima sezione della narrazione sulla brocca che i pastori ascoltano seduti sull’erba e ai quali il fauno illustra la funzione dell’oggetto amato quand’era intero e rimpiange un passato perduto.

3) La terza parte è costituita dall’ekphrasis vera e propria, in cui il fauno descrive le scene mitologiche rappresentate sulla brocca intera.

Procedendo in ordine, la prima parte del testo ricalca la situazione descritta da Virgilio nei vv. 14-26 della sesta ecloga: il risveglio di Sileno e il dialogo con i pastori e con la naiade e la promessa del canto. Innanzitutto occorre ricordare che questa ecloga ha un significato particolare nell’ambito delle discussioni teoriche sull’idillio in Germania a quel tempo. Nella prefazione del 1756 Gessner stesso fa riferimento alla traduzione francese delle *Bucoliche* ad opera di Jean Baptiste Gresset, già criticato da Bodmer nelle *Nuove lettere critiche* del 1749 per aver espurgato dal testo latino i passi ritenuti più sconvenienti. Uno di questi è appunto il brano ai vv. 20-22 della sesta ecloga, in cui la naiade Egle tinge il volto di Sileno con il succo di more che il traduttore francese sostituisce con una più decorosa corona di fiori. (A questa discussione fanno riferimento sia Johann Elias Schlegel in uno scritto teorico del 1751²⁰, sia Herder nel saggio *Teocrito e Gessner* già menzionato.) È interessante notare che Gessner – il quale pure aveva disapprovato

¹⁸ *Giov.* 4,28-29.

¹⁹ Sulla presenza del motivo in questo quadro e, più in generale, sulla metafora della brocca nell’arte figurativa del Settecento, cf. Zick 1969, 149-204.

²⁰ J.A.Schlegel, *Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie*, in Schneider 1988, 112-142. Sull’argomento cf. anche Böschstein 1990, 11.

gli interventi testuali del francese – ha eliminato del tutto la naiade al momento del risveglio del fauno. Ma d'altra parte egli ha mantenuto l'elemento erotico nella descrizione delle scene raffigurate sulla brocca. Questa sostituisce a sua volta il *kantharos* dal manico consunto al v. 17 del brano virgiliano (*et gravi attrita pendebat cantharus ansa*).

La scena illustrata da Gessner è perfettamente arcadica. Il motivo dei pastori raccolti in cerchio intorno al fauno, che compare qui per la prima volta e con cui si conclude il componimento, costituisce la cornice all'interno della quale si svolge la narrazione. L'immagine rivela il carattere statico e pittorico del testo, e non è un caso che Gessner abbia scelto di rappresentare proprio questa parte della storia nel suo disegno per l'idillio del fauno con la brocca rotta.

Come in tutte le versioni di questo tema dalle anfore bibliche in poi, qui la brocca si rompe perché è di terracotta, dunque fragile (Gessner non è esplicito in proposito, ma le «*Scherben*» – i cocci – del refrain non lasciano dubbi). Le descrizioni antiche di simili oggetti invece, si riferiscono sempre a materiali meno delicati e più pregiati: il legno (come nel caso del primo idillio teocriteo – v. 27 – e delle due coppe di faggio nella terza ecloga di Virgilio – vv. 36s.; ma si pensi anche ai boccali di legno di Polifemo e di Eumeo nell'*Odissea*: IX 346 e XIV 78), il bronzo (come la brocca di Ila a Theocr. 13,36) e l'oro (come nel romanzo di Longo, I 15,3).

Tornando alla prima sezione del testo di Gessner, è evidente che, nonostante le caratteristiche pittoriche della scena, l'autore crea movimento e slancio drammatico tramite il dialogo, l'uso enfatico delle domande e delle ripetizioni, e la sonorità della prosa (a questo proposito si noti il «*gähnte, und dähnte*» che riproduce il suono dello sbadiglio; il «riso cinguettante dei pastori»; e la tripla ripetizione del verbo *singen* alla fine del primo paragrafo).

Anche nelle memorie del passato aureo in cui la brocca era intatta, prevale il dialogo. Ma ora il fauno è solo a parlare e, fino alla chiusa che riprende la cornice iniziale, la voce narrante lascia il posto a lui, che racconta in prima persona. In questa sezione del testo è degno di nota il brano sul ricordo dei fratelli i quali, seduti in circolo, bevevano dalla brocca e a turno narravano le storie che vi erano incise. La descrizione del passato riproduce in negativo il presente in cui il fauno descrive ciò che non è più: così come egli soleva sedere in cerchio con i fratelli a bere e a raccontare i miti riprodotti sulla brocca, ora siede in cerchio con i pastori, senza bere, e narrando il ricordo di quei miti. Anche la ripetizione del lamento sullo stato attuale della brocca, i cui frammenti sono sparsi per terra alla fine di ognuna delle scene mitologiche che essa raffigurava, non fa altro che replicare – nel flusso della narrazione come sulla pagina – il senso della frantumazione dell'oggetto.

Il quadro dei fratelli che raccontano la storia più vicina al punto dove poggiavano le labbra evoca altre reminiscenze classiche. Se da un lato l'uso ripetuto della brocca che vi è descritto richiama alla mente l'ansa consunta dell'anfora virgiliana, dall'altro è assai probabile che l'immagine sia memore di altre suggestioni greche e latine. Sia nel primo idillio di Teocrito, sia nella terza ecloga di Virgilio, la preziosità delle coppe risiede nel fatto che non vi sono mai state poggiate le labbra (cf. Theocr. 1,59s. οὐδέ τί πω ποτὶ χεῖλος ἐμόν θιγεν, ἀλλ' ἔτι κείται | ἄχραντον; e Verg. *eccl.* 3,43 e 47: *Necdum illis labra admoui, sed condita seruo*). In Gessner, l'uso frequente della brocca da parte di molti bevitori è un altro elemento moderno e prelude alla rottura dell'oggetto.

Passando all'*ekphrasis* dei miti rappresentati sulla brocca, si nota innanzitutto un crescendo della tensione drammatica nelle prime scene, Pan e la metamorfosi di Siringa, e il ratto di Europa. Ciò è evidente nell'uso degli aggettivi (per esempio «*voll Entsetzen*», «*trauriges Lied*») e deriva in parte dal fatto che l'ultimo quadretto mitologico è un'invenzione di Gessner che non comprende i contenuti erotici e tragici degli altri due. Il brano su Pan e Siringa è ispirato quasi letteralmente alla versione ovidiana del mito nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 688-711); quello su Zeus ed Europa è notevole per il particolare erotico del toro che lecca il ginocchio scoperto della sua preda, ed è lecito supporre che Gessner lo abbia preso in prestito dal dipinto *Enlèvement d'Europe* di Noël-Nicolas Coypel (1726). Inoltre, mentre le prime due scene raffigurano miti caratterizzati da una progressione temporale dell'evento (Siringa si trasforma, Europa viene rapita), l'immagine di Bacco con la ninfa, nonostante la vivacità della rappresentazione, è statica. Essa è rappresentata per ultima, e fissata su un unico piano temporale, perché riflette la situazione presente. Come nel caso della cornice narrativa, in cui il fauno e i

pastori riproducevano, *ex negativo*, la scena dei fratelli riuniti a bere, qui la coppa che la ninfa allontana dalle labbra assetate del dio è l'equivalente mitico della brocca²¹, che non solo hanno toccato molte labbra, ma che – al contrario del bicchiere di Bacco – non è più intera.

La drammaticità di questo idillio è innegabile, ma si tratta di un dramma che resta circoscritto al testo poetico. Si noti ad esempio che, al contrario delle ekphraseis di Teocrito o di Virgilio, le scene descritte da Gessner non sono tratte dalla realtà ma dal repertorio mitologico della letteratura antica e del neoclassicismo europeo. In questo senso esso riflette la definizione dell'idillio sentimentale descritto da Schiller nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, perché si limita a rappresentare un ideale che – come egli scrive – resta «dietro di noi»²².

I *Nuovi idilli* del 1772 si distinguono dalla raccolta del 1756 per i testi più lunghi, spesso incentrati su argomenti d'amore e contenuti moraleggianti. Ora Gessner ha smorzato gli elementi satirici e raffinato l'analisi psicologica dei personaggi. Nel primo idillio, intitolato *Dafne. Cloe*, egli riprende l'immagine biblica della giovane con la brocca alla fontana che Goethe riproporrà in *Arminio e Dorotea* (ma che – di certo ispirato dai *Nuovi idilli* che lesse per la recensione del 1772 – aveva già adoperato nel *Werther*)²³. Nel brano di Gessner il giovinetto Alexis si offre di alleggerire Dafne della brocca e, camminandole accanto in silenzio e appesantito dal fardello, pensa al proprio amore ed è afflitto da tristi pensieri. Qui le reminiscenze classiche si limitano a motivi tratti dal *Dafni e Cloe* di Longo, la caratterizzazione psicologica è moderna, e l'innamorato infelice riflette sulla propria morte. Così com'è appassito il narciso che quella mattina stessa era ancora fresco, Alexis immagina di inaridire senza l'amore di Dafne. A queste fantasie, che occupano un lungo passo, segue prevedibile il lieto fine, ma il nesso tra il tragitto con la brocca e i pensieri funesti resta il fulcro del componimento. Il motivo compare anche più avanti, nell'idillio intitolato *Mycon*, in cui si aggiunge una variazione significativa: ora la figura femminile è una vedova che piange sulla tomba del marito. La donna con la brocca avanza sullo sfondo di un paesaggio arcadico in cui, coperto da edera e caprifoglio, si intravede un monumento funebre. Come sappiamo, il tema della morte in Arcadia viene inaugurato da Virgilio nella quinta ecloga e immortalato da Poussin in *Et in Arcadia ego*. Ed è evidente che in queste pagine Gessner reinterpreta l'atmosfera contemplativa e il sentimento elegiaco di uno dei suoi pittori preferiti. Nella sua *Lettera sulla pittura di paesaggio*, che concepisce nel 1770 e in cui espone gli elementi principali della propria poetica, egli scrive di aver imparato a «guardare la natura come un dipinto»²⁴ e dichiara che la poesia è la «vera sorella della pittura»²⁵. La lettura di questo testo aiuta a capire l'evoluzione del motivo dai tempi dell'idillio del fauno fino alle scene delle donne alla fontana. Innanzitutto la presenza di figure femminili in relazione al tema della brocca, nel riprendere il modello biblico, sottolinea l'elemento morale della virtù (nella metafora dell'oggetto intatto) e approfondisce il motivo esistenziale della caducità umana che rinforza anche grazie al nesso, ormai evidente, tra brocca e morte. Anche nella rappresentazione del paesaggio arcadico Gessner si è spinto più oltre rispetto al componimento del 1756. Infatti la natura che egli ritrae nei *Nuovi idilli* non è più soltanto uno sfondo, un elemento decorativo, ma diventa parte integrante del componimento poetico. La natura di Gessner si è fatta ormai panorama nel senso, espresso nella *Lettera* del 1770, che raffigura il paesaggio come luogo ideale in cui – come nella Grecia di Winckelmann – bellezza e nobiltà coincidono. Si tratta ora di un paesaggio dell'anima, e la brocca che la donna appoggia ai piedi della tomba prima di tessere l'elogio del defunto, è un attributo di questo mondo perfetto. Un mondo che Gessner ha creato con sapienza e originalità, ma verso cui ben presto si rivolgeranno le critiche dei suoi giovani contemporanei, per i quali esso è troppo astratto per essere vivo.

²¹ In proposito cf. anche Schneider 2006, 87s.

²² Schiller 1981, 86.

²³ Cf. Blakemore-Evans 1904, 78s.

²⁴ Gessner 1988, 172.

²⁵ Gessner 1988, 184.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Blakemore-Evans 1904

M.Blakemore-Evans, *A Passage in "Hermann und Dorothea"*, «Modern Language Notes», XIX (1904), 78-79.

Böschenstein 1990

R.Böschenstein, *Grotte und Kosmos. Überlegungen zu Maler Müllers Idyllenmythologie*, in G.Sander (ed.), *Maler Müller in neuer Sicht. Studien zum Werk des Schriftstellers und Malers Friedrich Müller (1749-1825)*, St. Ingbert 1990.

Gessner 1988

S.Gessner, *Idyllen*, ed. E.T.Voss, Stuttgart 1988.

von Haller 1984

A.von Haller, *Die Alpen und andere Gedichte*, ed. A.Elschenbroich, Stuttgart 1984.

Hegel 1965

C.F.W.Hegel, *Ästhetik*, vol. 1, Frankfurt a.M. 1965.

Lessing 1974

G.E.Lessing, *Werke*, vol. 6, ed. K.Eibl et al., Darmstadt 1974.

Schiller 1981

F.Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, trad. ital. a cura di R.Precht, Roma 1981.

Schneider 1988

H.Schneider (ed.), *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1988.

Schneider 2006

F.Schneider, *Im Brennpunkt der Schrift. Die Topographie der deutschen Idylle in Texten des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 2006.

Snell 1963

B.Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. ital. a cura di V.Degli Alberti e A.Solmi Marietti, Torino 1963⁷, 398.

Winckelmann 1882

Opere di G.G.Winckelmann, prima edizione italiana completa, vol. 9, Prato 1882.

Zick 1969

G.Zick, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in ed. V.G.van der Osten (cur.), «Wallraff-Richartz-Jahrbuch», XXXI, Köln 1969.