

Studia theodisca I

Gotthold Ephraim Lessing

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. I (1994)

Studia theodisca

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca I

Gotthold Ephraim Lessing

edit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi lessinghiani offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano. Si tratta di lavori che toccano aspetti di grande rilievo nella ricerca lessinghiana, quali la biografia, alcune tematiche generali e le problematiche connesse a opere particolari.

I compiti redazionali sono stati svolti con l'aiuto di Simonetta Sanna, che desidero qui ringraziare per la preziosa e paziente collaborazione.

F. C.

Indice

- Hans-Georg Werner - *Zwischen Kamenz und Berlin. Zu lebensgeschichtlichen Voraussetzungen der Schriftstellerexistenz Lessings* p. 9
- Emilio Bonfatti - «*Beredsamkeit des Körpers*». *Lessing ovvero il lamento sull'arte «perduta»* p. 27
- Gerhard Bauer - *Die nüchterne Freundschaft. Lessings Modifikationen eines Jahrtausendideals* p. 57
- Leonello Vincenti - *Il «Philotas» di Lessing* p. 79
- Beatrice Wehrli - *Strategien subversiver Parodie in Lessings «Minna von Barnhelm»* p. 93
- Luigi Quattrocchi - *Il «Laokoon» e la poetica lessinghiana* p. 105
- Claus Träger - «*Heute ein Dichter: morgen ein Königsmörder*». *Lessing und Goeze* p. 147
- Simonetta Sanna - «*Nathan der Weise*» o della tolleranza critica p. 161
- Fausto Cercignani - «*Nathan der Weise*» tra fiaba e utopia p. 215
- Roberta Ascarelli - *Kasperl alla corte di Guastalla. Note sul personaggio di Marinelli* p. 241

Hans-Georg Werner

*Zwischen Kamenz und Berlin
Zu lebensgeschichtlichen Voraussetzungen
der Schriftstellerexistenz Lessings*

Die Untersuchung der Lebensgeschichte historischer Personen gehört - so unumgänglich sie in vielen Fällen für das Verständnis geschichtlicher Zusammenhänge ist - zu den bedenklichsten Wissenschaftsuntersuchungen. Denn sie stützt sich auf Daten, die den Kernbereich ihres Gegenstandes, also das Innenleben eines Verstorbenen, bestenfalls reflektierend umstellen, und ist also darauf angewiesen, mittels historiologisch und psychologisch begründeter Phantasie die Zusammenhänge zwischen den überlieferten Daten zu rekonstruieren. Das wiederum impliziert die ebenfalls ins Unabsehbare führende Aufgabe, zu recherchieren, welche Kontexte die Überlieferung der Daten ermöglicht, veranlaßt, geprägt haben, da vorauszusetzen ist, daß sowohl der Mitteilungsakt als auch dessen Form, Sachgehalt und Tendenz durch das Medium subjektiver Interessenlagen mitbestimmt worden sind.

Für den biographisch arbeitenden Literaturhistoriker erhalten diese Bedenken zusätzliches Gewicht dadurch, daß autobiographische Texte und Textelemente (inklusive derjenigen Texte, die autobiographisch ausdeutbar zu sein scheinen), wenn sie von Künstlern und insbesondere von Dichtern und Schriftstellern stammen, auf besonders komplizierte Weise interessen geprägt sind. Wer sich mit den autobiographischen Äußerungen von Künstlern beschäftigt, hat nicht nur mit der normalen Lückenhaftigkeit von Erinnerungen, den unbewußten und bewußten Verdrängungen, den ihnen eigenen Täuschungen und Selbsttäuschungen, den Rechtfertigungen, Selbstverständigungs- und Verständigungsakten zu rechnen, sondern mit einem Selbstverständnis, das die Differenz zwischen Leben und Werk verwischt. Wer sein Leben vor allem als Voraussetzung des eigenen Werkes begreift, wird dazu neigen, dessen Produktion als eigentliches Leben zu verstehen, so daß in der Erinnerung das Leben einen teleologischen, auf Werk, Denkresultate, erreichte Einstellungen bezogenen, Anschein gewinnt. Dieser ist auch für den historischen Biographen verführerisch, da ihm im allgemeinen das Leben eines Verstorbenen als Voraussetzung für dessen Werk bzw. seine Folgen, die Wirkungen, interessiert. Beim Hin-

blick auf Schriftsteller und Dichter ist dieser Anschein sogar besonders täuschend, weil deren Werke und deren persönliche Äußerungen gleichermaßen als Literatur überliefert sind, sich oft auch nicht durch ihre Produktionsbedingungen und -absichten, ihre Publikationsformen und Wirkungsweisen strikt voneinander unterscheiden lassen.

Die wissenschaftliche Untersuchung der Lebensgeschichten von Schriftstellern und Dichtern hat aber nur unter der Voraussetzung einen literaturwissenschaftlichen Sinn, wenn sie das Wechselverhältnis zwischen Lebens- und Werkgeschichte erhellt, was voraussetzt, daß sie sowohl auf der Differenz als auch der Zusammengehörigkeit beider Bereiche besteht. Ihre Produktivität wird daher wesentlich davon abhängen, ob sie das Wechselverhältnis zwischen Lebens- und Werkgeschichte als ein Spannungsverhältnis versteht und demgemäß zu problematisieren vermag. Der biographisch arbeitende Literaturhistoriker wird also allen Tendenzen zu widerstehen haben, die eine Entdifferenzierung der beiden Regelsysteme, mit denen er es zu tun hat, begünstigen - dem für die Lebensgestaltung und dem für die literarische Produktivität günstigen. Er wird weder den Versuch machen dürfen, das Werk in seinen lebensgeschichtlichen Voraussetzungen, noch die Biographie des Autors in ihren literaturhistorischen Resultaten aufgehen zu lassen. Da in der gegenwärtigen Forschungssituation die teleologisch strukturierte, weil in ihrer Werkbezogenheit wenig reflektierte Biographie dominiert, wird er nicht umhin kommen, besonders kritisch auf Faktoren zu achten, die ein konfliktloses bzw. -armes Bild des Verhältnisses von Leben und Werk nahelegen.

Das wären u.a.

- das Interesse an der Verdrängung von Daten, die das Selbst- oder Öffentlichkeitsbild eines Schriftstellers bzw. das seiner historischen Zeugen stören;
- das dementsprechende Interesse an der Stilisierung von Daten;
- die Nachwirkungen direkter und indirekter Selbstdarstellungen des untersuchten Autors;
- die Rückwirkungen heutiger Wertungsmuster sowie historiographischer Ordnungsmodelle auf die Berücksichtigung, Ordnung und Wertung der Daten.

Biographische Verzeichnungen, Blindheiten, Verblendungen dieser Herkunft stehen in Zusammenhang mit Bindungen an kulturell-literarische Tradition. Als solche sind sie für den Literaturhistoriker gleichsam automatisierte Denkvoraussetzungen und daher schwerer auszumachen als Verzerrungen, die aus der entgegengesetzten Tendenz, aus offener Aggressivität gegen die kulturelle Tradition, resultieren und die den Zusammenhang zwischen Leben und Werk nur dadurch berücksichtigen, daß sie das Leben decouvrieren, um das Werk als Täuschung und Lüge zu erweisen.

Beiden Interpretationstendenzen ist eine trügerische Annahme gemein: Das Leben erweise die Rechtschaffenheit der Werke. Nun kann aber subjektives

Leben überhaupt nichts erweisen, was außerhalb seiner selbst liegt; und erst recht gibt es keine Möglichkeit, Lebens- und Produktionsregeln zu homologisieren. In den modernen Zivilisationen ist nicht einmal mehr vorzusetzen, daß ihre praktische Verschränkung so etwas wie eine moralische Norm darstellt. Hinzu kommt: Während die literarischen Produktionsregeln der Untersuchung wenigstens prinzipiell zugänglich sind, stecken die privaten Lebensregeln der Autoren, die allein das Fundament einer biographischen Darstellung strukturieren können, «hinter» oder «unter» ihnen. Die Frage ist also: Wo sind diese beiden Sphären überhaupt miteinander verknüpft, und wie sind die Treffpunkte von Lebens- und Werkgeschichte, an denen die Lebensentscheidung werkbestimmend und die Produktivitätsentscheidung lebensbestimmend geworden sind, herauszufinden? Das wären die Hauptprobleme eines Biographen, der - wissend, daß der Gegenstand seines Interesses letztlich inkommensurabel und zu wesentlichen Teilen auch irrational ist - den dunklen Wegen eines Individuums, das durch Kreativität aus der Menge seiner Zeitgenossen herausgehoben ist, weitestmöglich zu folgen versucht.

Indem er sich diese Frage stellt, setzt er zugleich methodologische Prämissen:

- Kreativität interessiert ihn nicht primär als natürliche, sich «organisch» ausbildende Eigenschaft.

- Er sucht nach den für das Werk ausschlaggebenden Lebensentscheidungen des Autors und fragt nach der Art ihrer Reihung: als Folge, Korrektur, Zurücknahme, Entgegensetzung.

- Er geht davon aus, daß solche Lebensentscheidungen mehrsinnig sind: Indem sie bestimmte Lebensmöglichkeiten eröffnen, verschließen oder verringern sie andere. Sie schaffen Kontingenzen und sind nicht zurücknehmbar.

- Die Folge dieser Entscheidungen ist für ihn kein Phänomen einer Entwicklung, eines zielgerichtlichen, teleologischen Vorgangs, sondern ein Nacheinander der Lösungen oder Nicht-Lösungen von Zwangsverhältnissen, die sich sozial- und/oder lebensgeschichtlich auseinander ergeben haben.

- Er respektiert seinen Gegenstand, hat aber nicht das geringste Interesse, ihn zu verschönen, zu glätten oder zu moralisieren. Ihn interessieren die Schwierigkeiten, Anstrengungen, Selbstverleugnungen und -vergewaltigungen, die Befreiungsaktionen und Rückzüge des Subjekts als Faktoren, die den Lebensrahmen für eine besondere Form von Produktivität bestimmten.

Diese methodologischen Prämissen lassen noch ungeklärt, wie denn solche Entscheidungssituationen festzumachen seien. Die ersten greifbaren - und jedenfalls wichtig zu nehmenden - Anhaltspunkte geben direkte autobiographische Hinweise. Sie sind aber nicht ungeprüft verwertbar. Fragen stellen sich ein wie: Was kann der Autor von sich wissen? Was weiß er? Was kann er sagen? Wozu redet er von sich? Welches Selbstbild hat er? Welches will er ver-

mitteln? Mindestens ebenso wichtig ist ein anderes Moment. Die Entscheidungen, von denen in diesem Zusammenhang die Rede ist, haben notwendigerweise etwas Zerstörerisches. Sie beschädigen oder vernichten menschliche Verhältnisse, sie zwingen zur Abkehr von Werten, sie können auch Elemente von Selbstverrat nach sich ziehen u.s.f. Mit ihnen sind also Konflikte verbunden, die der einzelne eher verdrängt als der Öffentlichkeit aussetzt. Man kann sogar die These wagen, daß diese Konflikte umso härter sein werden, je stärker der Drang zur Kreativität, je charakteristischer und deciderter das Rollenverhalten des Subjekts ist. Wird aber das Subjekt immer kundmachen, was es im Interesse seiner Produktivität zu tun für nötig hielt, was aber Außenstehenden als nicht akzeptable Anmaßung erscheinen muß? Man wird die Frage verneinen müssen. Der Biograph hätte demnach sein Interesse nicht nur auf die autobiographisch bekundeten Entscheidungssituationen zu richten, sondern zumindest in gleichem Maße seine Aufmerksamkeit für Signale zu schärfen, die indirekt auf Konflikte verweisen. Ihnen nachzuspüren, ohne spekulativen Annahmen Raum zu geben, verlangt sicher besondere Bedachtheit des methodischen Vorgehens. Doch rechtfertigen die dadurch erreichbaren Resultate den nötigen Aufwand. In folgenden sollen die Chancen eines solchen Vorgehens an einem Problem der Jugendentwicklung Lessings demonstriert werden, das erstrangige Bedeutung für seine Ablösung vom Elternhaus und seinen Eintritt in die literarische Welt hatte.

Neuerdings hat Jürgen Krätzer in einer Untersuchung zu Leben und Werk von Christlob Mylius¹ in Erinnerung gerufen, daß Lessing wohl mit keinem anderen Freund derart intim verbunden gewesen ist wie mit Mylius; dabei verwies er eher nebenbei - weil sein Untersuchungsinteresse mehr Mylius als Lessing galt - auf die erstaunliche Distanziertheit, mit der Lessing 1755 von ihm herausgegebene «Vermischte Schriften des Herrn Christlob Mylius» einleitete. Der Jugendfreund war 1754 gestorben, und die «Vorrede» zu seinen Schriften wäre der passende Ort gewesen, an dem Lessing für den Toten, der nach seinen eigenen Worten «verschiedene Jahre hindurch einer seiner vertrautesten Freunde gewesen war»², eine Art «Ehrengedächtnis» hätte errichten können. Dazu schien Lessing auch Anstalten zu machen, indem er den früheren Freund unter die «deutschen *Genies*» rechnete, «welche ihrem Vaterlande Ehre machen könnten»³. Aber diese einleitende Bemerkung hat im Textzusammenhang eigentlich nur die Funktion, den nachfolgenden erbarmungslosen Verriß als das Urteil eines an sich wohlmeinenden Kritikers erscheinen zu lassen. Schon der nachfolgende Satz Lessings ist boshaft untersetzt: «Wie viele

¹ Die Publikation ist in der Zs. f. dt. Philologie vorgesehen.

² Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde, München 1970ff. [fortan zitiert: Werke], Bd III, S. 526.

³ Ebd., S. 528.

derselben fallen in ihrer Blüte dahin! Sie sterben reich an Entwürfen, und schwanger mit Gedanken, denen zu ihrer Größe nichts als die Ausführung fehlt»⁴. Die verletzende Spitze dieser Bemerkung wird dadurch etwas abgestumpft, daß Lessing das Versagen der «deutschen Genies» auf ihre elenden Lebensverhältnisse zurückführte, wobei er mit solchem Nachdruck auf «Armut, Ärgernis, Kränkung, Verachtung»⁵ hinwies, daß in der Diktion seine persönliche Betroffenheit deutlich durchschlägt. Dann aber folgt der kritische Hauptschlag, der syntaktischen Form nach eine unpolemische Allgemeinbehauptung, als Sprachhandlung ein vernichtender Angriff auf die Schriftsteller-moral des Mylius. «Ein gutes Genie» sei eben «nicht allezeit ein guter Schriftsteller», «besonders wenn ihn äußerliche Umstände nötigen, den Gewinnst seine Minerva, und die Notwendigkeit seine Begeisterung sein zu lassen»⁶. Was dem noch nachgeschoben wird, kann dann, so barsch es klingt und so vernichtend es gemeint ist, nur bestätigendes Beiwerk sein; der Vorwurf des Plagiats, die Verweise auf geistige Unbesonnenheit und stilistische Rodomontage des «Tachygraphus»⁷, scheinbar beiläufige Wertungen, etwa daß dem Kritiker eine Komödie des Mylius «unerträglich»⁸ sei, wie die summierende, mit Nachdruck vorgebrachte, keinen Pardon zulassende Verurteilung einer von Mylius ausgegebenen Wochenschrift: «Die Schreibart ist nachlässig, die Moral gemein, die Scherze sind pöbelhaft und die Satyre ist beleidigend. Er schonte niemanden und hatte nichts schlechters zur Absicht, als seine Blätter zur skandalösen Chronik der Stadt zu machen»⁹. Moralisch gesehen, scheint Lessings Aufsatz ein Skandalon: Ehrabschneiderei an einem eben verstorbenen Freund, die auch durch etwaige Mißstimmigkeiten kaum zu rechtfertigen ist. Jedenfalls steckt Lessings Text voller Infamien und widmet dem Schriftsteller Mylius - der Mensch wird etwas rücksichtsvoller behandelt - nicht ein einziges freundliches Wort. Lessing selbst scheint sich dabei nicht sehr wohl gefühlt zu haben. In einem Begleitbrief, den er seinem Büchlein beilegte, steht der Satz: «Etrange monument, direz-Vous peut-être, et j'en conviens»¹⁰. Es spricht also manches für das Lessing-Urteil von Dieter Hildebrandt: «Er geht nicht gerade über Leichen; aber über einen Toten doch [...]»¹¹. Die Unstimmigkeit der Metaphorik Hildebrandts und der darauf ge-

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 531.

⁷ Ebd., S. 536.

⁸ Ebd., S. 538.

⁹ Ebd., S. 536.

¹⁰ Lessing an Abraham Gotthelf Kästner, 16. Oktober 1754. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe. Hrsg. v. Wilfried Barner [fortan zitiert: Werke und Briefe], Bd 11/1, Frankfurt/M. 1987, S. 60.

¹¹ Dieter Hildebrandt: Ein Genie des Ärgernisses. Berlin 1981, S. 165.

stützten Antithese machen allerdings auch wieder stützen und lassen den Verdacht aufkommen, als ob hier Formulierungskunst ein schwieriges ungelöstes Problem überdecken soll.

Der moralische Fakt scheint eben so schlimm, daß die Lessing-Forschung gedrängt war, ihn zu bagatellisieren. Selbst Karl S. Guthke, der dem jungen Lessing durchaus kritisch gegenübersteht, begnügte sich in seinem Kommentar des hier erörterten Textes mit der Feststellung: «Lessing distanziert sich [...] von der eigenen Vergangenheit; er steht im Begriff, in eine neue Phase seines literarisch-kritischen Lebens zu treten, in der die Erinnerung an die Verbindung mit oberflächlicher Journalistik Myliusscher Prägung und mit dem übelbeleumdeten Mylius selbst nur hätte schaden können»¹². Guthkes rationalisierende Interpretation des Geschehenen ist sicherlich zutreffend; man muß nur einwenden, daß sie dem Konflikt manches von seiner Härte nimmt, Gewicht wie Bedeutung der zugrunde liegenden Entscheidung Lessings verringert und infolgedessen verkennt, daß die Mylius-Vorrede mehr ist als ein interessengesteuerter «Ausrutscher». Dieser Text ist in den lebensgeschichtlichen Verstrickungen des jungen Lessing derart situiert, daß seine Niederschrift und Publikation wie das Zerhauen eines gordischen Knoten erscheinen müssen: gewalttätig, rücksichtslos, eine aufs äußerste gehende Aktion. Meine These ist also: Die Mylius-Vorrede bildet ein biographisch hochrelevantes Zeichen, dessen Bedeutung allerdings nur erkennbar wird, wenn die Lebensfäden, die zu ihm hinführen und in ihm versponnen sind, entwirrt werden.

Die Beziehungen zwischen Mylius und Lessing hatten 1755 schon eine relativ lange Geschichte. Christlob Mylius, ein Pfarrerssohn, mit der Familie Lessing nicht allzu weitläufig verwandt, war 1739 nach Kamenz gekommen und wurde - danach noch nicht siebzehnjährig - Schüler an derselben Schule, die Lessing seit 1737 besuchte. Danach haben beide einander kennengelernt; Mylius übernahm, um sich ein Zubrot zu verschaffen, den Posten eines «adjungierten Schulhalters» und hat zeitweise den jungen Lessing unterrichtet. Spätestens 1743 - Lessing war damals 14 Jahre alt - muß Mylius die geistige Aufmerksamkeit und das persönliche Interesse des Jüngeren auf sich gezogen haben. In diesem Jahr verließ - nicht zuletzt auf Druck von Lessings Vater, des pastor primarius - der damals 31jährige Rektor der öffentlichen Stadtschule in Kamenz, Johann Gottfried Heinitz, die Geburtsstadt Gotthold Ephraim Lessings, weil er sich durch die Veranstaltung von Theateraufführungen mißliebig gemacht hatte. Die damit verbundenen Querellen sind Lessing, der zu dieser Zeit schon in St. Afra lernte, wo Theophrast, Plautus und Terenz «seine Welt» waren¹³, zweifellos zu Ohren gekommen. Sie betrafen den theaterverliebten Schüler ja nicht nur aus sachlichen Gründen, sondern gingen direkt seine Fa-

¹² Werke, Bd III, S. 770.

¹³ Ebd., S. 522.

milie an. Denn Mylius hatte die Entlassung von Heinitz zum Anlaß eines Schmäherichts auf die Kamener Bürger genommen, in dem auch der pastor primarius der Stadt, Lessings Vater, böse mitgenommen wurde. Es heißt da: Sie

[...] kamen in ein Haus, wo tausend fromme Mienen,
 Und so viel Heuchler auch, uns auf einmal erschienen.
 Ein schwarz und weißer Mann stund da erhöht und schrie.
 Er preßte Wort und Wort mit ungemeiner Müh,
 Mit laut und klarem Ton aus angestrenzter Lunge;
 Der rohen Jugend Herz - schrie er - ist lastervoll!
 Sie hört nicht Gottes Wort! weil, der sie lehren soll,
 Sie durch sein Leben selbst in aller Bosheit stärket!¹⁴

Mylius wurde ob dieser Schmähschrift «gefänglich» eingezogen, zwei Wochen später zu öffentlicher Abbitte und einer Geldstrafe von 20 Talern oder einer Gefängnishaft von einer Woche verurteilt. Das kann Lessing nicht entgangen sein; und es ist, wenn auch direkte Zeugnisse fehlen, praktisch sicher, daß er für Mylius und gegen den Vater Partei genommen hat. Jedenfalls läßt sich nachweisen, daß er die literarischen Aktivitäten, durch die sich Mylius in den nächsten Jahren bekannt machte, verfolgt und positiv verarbeitet hat. Das auffälligste Indiz dafür ist vielleicht, daß Mylius ab 1745 eine Zeitschrift «Der Freygeist» herausgab, deren Titel nicht nur bald zum Beinamen des Herausgebers wurde - Lessing erinnerte sich: «[...] seine Bekannten waren noch lange hernach gewohnt, die Namen *Mylius* und *Freigeist* eben so ordentlich zu verbinden, als man jetzt die Namen *Edelmann* und *Religionsspötter* verbindet»¹⁵ -, sondern auch das Thema einer heftigen Kontroverse zwischen Lessing-Vater und -Sohn abgab¹⁶ und dann zum Titel einer der ersten Komödien des jungen Schriftstellers wurde. Daß sich Lessing in seiner Einleitung der Schriften von Mylius besonders über die Möglichkeit erregt, diesen einen «deutschen *Moliere*» zu nennen - «Ein deutscher Moliere? und dieser mein Freund!»¹⁷ -, hatte wohl auch den pikanten Nebengrund, daß Lessing auf dem Wege zu diesem Ziel dem Freund im Abstand von einigen Jahren hinterhergelaufen sein mochte, spielte er doch in seinem Brief an den Vater vom 28. April 1749 mit dem Gedanken, daß man ihm «den Titel eines deutschen Moliere beilegen könnte»¹⁸. Als Lessing 1746 die Alma mater in Leipzig bezog,

¹⁴ Zit. b. H. Gräve: Etwas über Christlob Mylius. In: Neues Lausitzisches Magazin. Vierzehnter, Neuer Folge Erster Band, Görlitz 1836, S. 309f.

¹⁵ Werke, Bd III, S. 535.

¹⁶ Vgl. Lessings Briefe an seinen Vater vom 28. April und 30. Mai 1749.

¹⁷ Werke, Bd III, S. 537.

¹⁸ Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 24.

hatte Mylius schon seine satirische Komödie «Die Ärzte» veröffentlicht und war auch auf andere Weise dabei, sich einen literarischen Namen zu machen und literarische Konnexionen zu knüpfen. Es nimmt da nicht wunder, daß der Jüngere, nachdem er einige Monate isoliert und zurückgezogen gelebt hatte - «Stets bei den Büchern, nur mit mir selbst beschäftigt, dachte ich eben so selten an die übrigen Menschen, als vielleicht an Gott»¹⁹ - und als er dann den Umgang mit seinesgleichen suchte, sich an den erfahreneren umtriebigen Bekannten anschloß. Die überlieferten Daten lassen darauf schließen, daß er zeitweise geradezu in den Bann dieses jungen Mannes geriet, der nun sein Freund wurde. Das hatte Konsequenzen in zweierlei Richtungen. Mylius bugsierte den jüngeren Kommilitonen in die literarisch-theatralische Szene. Die von ihm herausgegebenen «Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths» (1747/8) brachten zum ersten Mal Texte Lessings an die Öffentlichkeit. Auch in der Leipziger Zeitschrift «Der Naturforscher» druckte Mylius Beiträge seines «anakreontischen Freundes». Aller Wahrscheinlichkeit nach war Mylius auch in irgendeiner Weise am Zustandekommen der engen, intimen Beziehungen Lessings zur Theatergruppe der Neuberin beteiligt. Jedenfalls war Lessing von Christian Felix Weiße, mit dem er das Theater der Neuberin ebenfalls besuchte, mit dem er französische Stücke übersetzte und auch eigene debattierte, «vor dem genauern Umgang mit dem gewöhnlichen Schlage dieser Künstler»²⁰, der Schauspieler, gewarnt worden. Dagegen ist die Fama, daß Mylius und Lessing in ihren Liebesbeziehungen zu einer Schauspielerin rivalisiert hatten, zumindest ein Symptom dafür, was die Bekannten beider für denkbar hielten, und wenn Lessing der Mutter berichtete: «Ich lernte tanzen, fechten, voltigieren»²¹, bezeichnete er damit auch das Lebensumfeld seiner Beziehung zu Mylius. Indem sich Lessing in Leipzig diese Handlungsräume erschloß, wurde seine Lebenswende zu einem familiären Skandalon. Es stand unter dem Negativ-Vorzeichen «Mylius». Dem Vater war «des Sohnes Lebenswandel zu Leipzig in Carikatur geschildert» worden, und er schrieb ihm daraufhin «eine väterliche Strafpredigt über die Vernachlässigung seines Zweckes, über den niederträchtigen Umgang mit Komödianten, über die gottlose Freundschaft gegen den Freygeist Mylius»²². Das war der Anstoß für Lessings offene Abkehr aus dem Elternhaus. Sie erfolgte abrupt und vollzog sich in erbitterten Auseinandersetzungen. Dem pastor primarius war offenbar die ihm durch Mylius zugefügte Beleidigung immer noch gegenwärtig, und er hatte in seiner Erbitterung Frau und Kindern das Bild dieses jungen Mannes in den

¹⁹ Lessings Brief an die Mutter, 20. Januar 1749; ebd., S. 15.

²⁰ Richard Daunicht: Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen [fortan zitiert: Daunicht], München 1971, S. 27.

²¹ Brief vom 20. Januar 1749. In: Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 15.

²² Daunicht, S. 30f.

schwärzesten Farben ausgemalt. Karl, Gottholds jüngerer Bruder, rekapitulierte es noch 1793, als Mylius bereits vierzig Jahre tot war. Der Streit um Mylius zog sich über Jahre hin. Die Briefe, die Gotthold Ephraim Lessing nach Hause schickte, sind voll von Verteidigungen des Freundes. Selbst der Mutter, die zwischen ihm und dem Vater ein wenig vermittelte, mußte er schreiben: «Es scheint ja, als wenn Sie ihn vor einen Abscheu aller Welt hielten»²³. Der Vater war in seiner Empörung sogar so weit gegangen, daß er den Sohn - übrigens im Einverständnis mit seiner Frau - unter dem erlogenen Vorwand nach Hause holte, seine Mutter liege im Sterben²⁴. Diese brutale Täuschung kann nur als Symptom dafür gedeutet werden, daß Mylius einen existenzbedrohenden Konflikt zwischen den Eltern und ihrem Sohn ausgelöst hatte. Und wenn der Studiosus Lessing - wie sein Bruder Karl berichtete - darauf gelassen reagierte, so nicht deshalb, weil er für die Ungeheuerlichkeit des Vorfalls unempfindlich war, sondern weil er mit ihm gerechnet hatte. «Es ahndete mir gleich, daß Sie nicht krank wären, und ich freue mich herzlich darüber»²⁵, soll er beim Nachhausekommen der Mutter gesagt haben. Er wußte also um den Abgrund, der sich zwischen ihm und den Eltern aufgetan hatte. Er brauchte daher nicht aufzubrausen, konnte sich freundlich und auch ehrerbietig verhalten. Aber in der Streitsache blieb er fest. Er hielt zu Mylius, versuchte die eigene Lebensentscheidung verständlich zu machen, opponierte mit aufklärerischen Argumenten der Theaterfeindschaft seiner Eltern, verteidigte sich gegen den Vorwurf, unchristlich zu denken. In einem Brief, den er am 30. Mai 1749 in Berlin schrieb, machte er dann allerdings seinem Vater unverhohlen den Vorwurf, daß dieser ihn auf gehässige Weise mißachte: Aus allen seinen Briefen müsse er «gar zu deutlich schließen [...], daß Sie, eine Zeitlang her gewohnt sind, das aller niedrigste, schimpflichste und gottloseste von mir zu gedenken [...]»²⁶. Im Hinblick auf sein Verhältnis zu Mylius ist vor allem wichtig, daß er den bitter empfundenen Mangel an materieller Unterstützung auf das Vorurteil der Eltern gegen seinen Freund zurückführte. In dem großen Rechtfertigungsbrief an die Mutter steht der Satz: «[...] ich sehe wohl, daß die nachteilig gefaßte Meinung, von einem Menschen, der, wenn er mir auch sonst nie Gefälligkeiten erzeugt hätte, mir sie doch gewiß jetzo erzeugt, daß sage ich, diese nachteilig gefaßte Meinung die vornehmste Ursache ist, warum sie mir in meinen Unternehmungen so sehr zu wider sind»²⁷. Nach Lessings Abreise aus Kamenz im April 1748 waren in der Tat die Beziehungen zwischen Lessing und Mylius eher enger als lockerer geworden. Sicher ist,

²³ Brief vom 20. Januar 1749. In: Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 18.

²⁴ Brief vom Januar 1748. Ebd., S. 10.

²⁵ Daunicht, S. 36.

²⁶ Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 25.

²⁷ Ebd., S. 18.

daß Mylius dem in Schwierigkeiten steckenden Freund half, wo er konnte. Vor allem ermöglichte er ihm, sich in Berlin durch journalistische Arbeiten den Lebensunterhalt zu verdienen. Wahrscheinlich hat er ihn schon aus Bedrängnissen in Wittenberg befreit, und 1748/9 lebten die beiden sogar zusammen in der Berliner Wohnung von Mylius: Spandauer Straße 68. Lessing, an sich kein Mann intimer Freundschaften - selbst Mendelssohn hat sich gelegentlich über seine Distanziertheit beschwert²⁸ -, hat späterhin keinen anderen Mann so nahe an sich herankommen lassen. Befragt, wo die Gründe dieser engen Bindung zu suchen sind, kann der Literaturhistoriker auf die äußerlich praktischen Momente ihres Verhältnisses verweisen; er wird auch an geistig-literarische Anregungen des Älteren denken, die besonders hochzuschätzen er sich allerdings angesichts der Lessingschen Mylius-Vorrede hüten sollte. Körperlich-private Sympathien, die wahrscheinlich vorauszusetzen sind, lassen sich aufgrund der Überlieferungslage nicht konkretisieren. Die überkommenen Lebensdaten ermöglichen allerdings einen sicheren Schluß. Mylius war für Lessing eine Vorgänger-Figur, die jung genug war, daß er ihr folgen konnte, ohne sie verehren zu müssen, aber schon erfahren genug, daß sie dem gerade der Pubertät entwachsenen Lessing Wege bahnen konnte, zu Personen von Rang und Ansehen wie Kästner und Voltaire, zum Theater, zum Zeitschriftenwesen, nicht zuletzt zu einem freien Lebensstil, möglicherweise auch zu ersten Erprobungen seiner sexuellen Körperlichkeit. Und die biographischen Daten beider, zusammengesehen, geben auch genügend Grund zu der Annahme, daß der immer etwas unverfroren agierende Mylius dem Jüngeren vorführte, wie man leben konnte, wenn man von heute auf morgen in den Tag hinein leben mußte.

Dies alles erhält seine entscheidende biographische Bedeutung und schafft auch eine Erklärung sowohl für Lessings Festhalten an dem Freund als auch für die wenige Jahre später erfolgende brüske Zurückweisung des Toten durch zwei weitere Datenkomplexe. Auf einen verweist Lessings Brief an die Mutter vom 20. Januar 1749. Es ist ein Bekenntnisbrief im eigentlichen Sinne des Wortes, der einzige übrigens, der von dem jungen Lessing überliefert ist. In ihm stehen Sätze, die - wie bei Lessing oft - nicht nur auf die Funktion in ihrem Argumentationszusammenhang hin zu verstehen sind, sondern auch isoliert genommen und für sich gelesen werden sollten. Dann wirken sie wie gemeißelt, «Nach Hause komme ich nicht»²⁹. «Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmer mehr zu einem Menschen machen»³⁰. «Ich werde doch wohl noch an einen Ort kommen, wo sie so einen Flickstein

²⁸ Vgl. Mendelssohns Brief an Lessing vom 4. August 1757. In: Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 223f.

²⁹ Ebd., S. 18.

³⁰ Ebd., S. 15.

brauchen, wie mich»³¹. Das sind fundamentale Aussagen. Der junge Mann hat sich entschlossen, aus dem Milieu seiner Herkunft - vom pfarrherrlichen Elternhaus und dessen Bücherwelt - für immer wegzugehen. Er ist überzeugt, mit diesem Entschluß eine lebens- und wesensbestimmende Entscheidung zu treffen; nur so könne er sich «zu einem Menschen machen». Und schließlich: Lessing wußte nicht nur, daß er ein unkalkulierbares Lebensrisiko einging - man sollte in diesem Zusammenhang auch daran denken, daß einer seiner Brüder späterhin zu den Soldaten ging und in einem Warschauer Lazarett jämmerlich krepierete -, er begab sich auch ohne Plan und Ziel auf seinen Weg. Er wollte anders leben und ließ alle Sicherheiten hinter sich. Der Satz «Ich werde doch wohl noch an einen Ort kommen, wo sie so einen Flickstein brauchen, wie mich», ist insofern von existentieller Absolutheit und nimmt durch seine Absage an alle bürgerliche Fortkommensideologie schon die Lebenseinstellung vorweg, die Lessing später durch Al Hafi in die Formel bringen sollte: «Wer / Sich Knall und Fall, ihm selbst zu leben, nicht / Entschließen kann, der lebet andrer Slav / Auf immer»³². Lessings Satz über den Flickstein kommt damit aus einer tieferen Bewußtseinsicht als die zur Beruhigung seiner Mutter vorausgeschickte rationalisierende Begründung seines Entschlusses: «Wenn ich auf meiner Wanderschaft nichts lerne so lerne ich mich doch in die Welt schicken. Nutzen genug!»³³. Der mit Bekenntnissen sparsame Lessing hat Jahre später noch einmal die Grundentscheidung seiner Jugend bestätigt. Eine knappe Selbstdarstellung, die ihm abverlangt wurde, beendete er 1754 mit den Sätzen: «Was noch kommen soll, habe ich der Vorsicht überlassen. Ich glaube schwerlich, daß ein Mann gegen das Zukünftige gleichgültiger sein kann, als ich»³⁴. Die zitierten Briefstellen verweisen, werden sie ernst genommen, auf eine bislang verdeckte, vielleicht aber die biographisch wichtigste Seite seines Verhältnisses zu Mylius. Der Freund war nicht nur «Vorgänger», Anreger, Weggenosse und Helfer in Notlagen. Er war vor allem - und wahrscheinlich ohne es zu wissen - Katalysator eines von Lessing als notwendig empfundenen, aber für ihn ungemein schwierigen Loslösungsprozesses von der väterlichen Welt. Wie quälend dieser Prozess gewesen sein mußte, lassen die Briefe Lessings an seinen Vater durchscheinen; daß er für ihn lebenswichtig gewesen ist, dafür ist Lessings weitere literarisch-geistige Entwicklung ein untrügliches und bislang auch von keiner Seite bezweifelt Zeugnis. Woher aber nahm der junge Mann die Kraft zum Bruch? Bedurfte es nicht eines Anlasses? Wenn ja, bleibt nur die Auseinandersetzung um Mylius. Bedurfte es nicht auch eines ideellen Motivs, das diesen Prozess in Gang hielt? Das wäre

³¹ Ebd. S. 18.

³² Werke, Bd II, S. 261.

³³ Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 18.

³⁴ Brief an Johann David Michaelis, 16. Oktober 1754. Ebd. S. 59.

dann die Opposition gegen die offene Ungerechtigkeit der Eltern. Und war der dabei von Lessing gewagte und für sein Lebenswerk wohl grundlegende Schritt ins Ungewisse denk- und machbar, ohne die Begleitung eines Menschen, der in schwierigen Lebenslagen als ein Mann aufgetreten war, der sich und anderen zu helfen weiß? Daß diese Faktoren auf die Festigkeit der Beziehungen zwischen Lessing und Mylius Einfluß gehabt haben, kann eigentlich keinem Zweifel unterliegen, daß es die ausschlaggebenden gewesen sind, ist vorerst eine Hypothese, die allerdings für denjenigen außerordentlich an Wahrscheinlichkeit gewinnt, der Lessings Verhältnis zu Mylius und seinem Vater auf Grund anderer Materialien weiter durchdenkt.

Auf das Jahr 1750 werden Lessings Fragment gebliebene, auch wenig bekannte «Gedanken über die Herrnhuter» datiert, die den sächsischen Pietismus gegen die lutheranische Orthodoxie verteidigten und insofern auf Lessings Ablösung vom Elternhaus Bezug haben. Die durch Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700-1760) gegründete Brüdergemeinde in Herrnhut hatte nämlich auch ihre Anhänger in und um Kamenz. Lessings Vater schätzte sie zunächst wegen ihres fleißigen und stillen Wesens, ihres religiösen Eifers und versuchte sie behutsam zu leiten. Als sich aber die Brüdergemeinde zur *Confessio Augustana invariata* bekannte und 1749 in Sachsen staatliche Anerkennung als Augsburgische Konfession Verwandte mit selbständig freiem Religionsexercitium innerhalb der Landeskirche gefunden hatte, begann der Kamenzener pastor primarius die Herrnhuter religiös zu diskriminieren. Als verirrte Schäfchen konnte er sie dulden, nicht aber als selbständige, einem anderen Hirten zugeordnete Herde. Insofern war Lessings Schrift auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Religionspolitik seines Vaters. Das wirft nun insofern Licht auf die hier erörterte Problematik, als Lessing in dieser Schrift bereits die gedanklichen Weichen für seine weitere geistige Entwicklung stellte und sich dabei mit einer der väterlichen Rigorosität vergleichbaren Entschiedenheit auf den Boden eines modernen protestantischen Ethos stellte. Er setzte auf Veränderung durch Handeln. «Der Mensch ward zum Tun nicht zum Vernünfteln erschaffen»³⁵. Solches Handeln konnte aber nach Lessings Überzeugung nur dann wahrhaft wohltuend wirken, wenn es durch Verstand und Gefühl gleichermaßen gesteuert werde. Er kritisierte deshalb die seinerzeit moderne Philosophie und Theologie. Sie füllen «den Kopf, und das Herz bleibt leer»³⁶. Der Ausgangspunkt richtigen Lebens liege im Menschen, als einem von Gott geschaffenen, in seinen Handlungen durch Kopf und Herz bestimmten Wesen. Aus dieser Überzeugung ergab sich die Mahnung: «Kehret den Blick in euch selbst!»³⁷. Sie richtet sich an alle Menschen, betraf somit

³⁵ Werke, Bd III, S. 683.

³⁶ Ebd., S. 685.

³⁷ Ebd. S. 684.

auch Theologen wie Philosophen gleichermaßen und schloß für die einen wie die anderen zwei Grundforderungen ein: Sie sollen energisch auf die Verbesserung menschlichen Handelns hinwirken und müssen strikt die Unterschiedlichkeit der ihnen gemäßen Aufgaben- und Interessengebiete berücksichtigen. Entsprechend der Thematik seines Aufsatzes konzentrierte sich Lessing in den «Gedanken über die Herrnhuter» auf die religiösen Aspekte des Problems.

Die Vermengung von Gottesgelehrtheit und Weltweisheit - «indem diese den Glauben durch Beweise erzwingen, und jene die Beweise durch den Glauben unterstützen soll» - habe aus theologischer Sicht schlimme Folgen gehabt: «[...] ein wahrer Christ» sei «weit seltener als in den dunklen Zeiten geworden». «Der Erkenntnis nach sind wir Engel, und dem Leben nach Teufel». Das entscheidende Kriterium für die Tauglichkeit allen Denkens sei aber, wie es ethisches Handeln, d.h. für den Religionslehrer «Ausübung der Pflichten eines Christen»³⁸, befördere. Christi Absicht sei nichts anderes gewesen, «als die Religion in ihrer Lauterkeit wieder herzustellen, und sie in diejenigen Grenzen einzuschließen, in welchen sie desto heilsamere und allgemeinere Wirkungen hervorbringt, je enger die Grenzen sind»³⁹.

Die analoge Forderung für den Philosophen, der zur Ausübung der Pflichten eines selbstdenkenden Menschen anzuhalten habe, formulierte Lessing ein Jahr später bei Gelegenheit einer Eloge auf Diderot. Wie sich der Theologe seiner eigentlichen Aufgabe nicht durch «Vernünfteln» entziehen dürfe, sei es wider die Pflicht und Aufgabe des Philosophen, sich seine Wahrheiten durch den Glauben versichern zu lassen. Demgemäß begründete Lessing seine Verehrung für den französischen Denker: «Diderot ist einer von den Weltweisen, welche sich mehr Mühe geben, Wolken zu machen, als zu zerstreuen. Überall wo sie ihre Augen hinfallen lassen, erzittern die Stützen der bekanntesten Wahrheiten, und was man ganz nahe vor sich zu sehen glaubte, verliert sich in eine ungewisse Ferne»⁴⁰. Auf diese Weise hatte Lessing schon Anfang der fünfziger Jahre seine methodologischen Denkgrundsätze fixiert. Ohne Übertreibung ist zu behaupten, daß er bereits damals die wichtigsten Prinzipien seines schriftstellerischen Wirkens formulierte. Eigentlich läßt sich alles, was ihn späterhin geistig bewegte, von diesem Ausgangspunkt herleiten.

Das biographische Überraschende des dargestellten Sachverhalts ist nun, daß Lessing in einer Lebensperiode, in der er sich von seinem Elternhaus rigoros löste und von seinem Vater scharf angegriffen wurde, seine Gegenposition auf einen primär ethisch motivierten protestantischen Fundamentalismus gründete. Er widersetzte sich einer für ihn offenbar im Vater personifizierten Orthodoxie, die sich für ihn durch Doktrinarismus und Gelehrtenstreiterei

³⁸ Ebd., S. 688.

³⁹ Ebd., S. 686.

⁴⁰ Ebd., S. 324.

diskreditiert hatte und bestand auf Grundwerten: christlichem Ethos, persönlicher Identität, verantwortetem Handeln, anstrengendem Denken, Menschen- und Wahrheitsliebe, die ursprünglich das intellektuelle und emotionale Fundament des Luthertums ausgemacht hatten. Insofern nahm Lessings Abkehr von der Tradition, die ihn im Elternhaus umfingen hatte, den Charakter eines Rückkehrversuchs zu ihrem - klarer, kräftiger, ehrlicher scheinenden - Ursprung an. Seine Auflehnung gegen den Vater blieb also in dessen geistigem Bannkreis. Ein mit Lessing befreundeter und seinen Lebensverhältnissen vertrauter Mann schrieb 1752 in einem den jungen Wissenschaftler und Journalisten an sich empfehlenden Brief: «Sein Unglück ist ein gelehrter Eigensinn und Freyheitsliebe, diese Familienfehler»⁴¹. Es gibt auch keinen Grund, Lessings Selbstverteidigung vor dem Vater - einem Bekenntnis, das indirekt auch eine emphatische Anklage ist - zu mißtrauen: «[...] die Zeit soll Richter sein. Die Zeit soll es lehren, ob ich Ehrfurcht gegen meine Eltern, Überzeugung in meiner Religion, und Sitten in meinen Lebenswandel habe. Die Zeit soll lehren ob der ein beßrer Xst ist, der die Grundsätze der christl. Lehre im Gedächtnisse, und oft, ohne sie zu verstehen, im Munde hat, in die Kirche geht, und alle Gebräuche mit macht, weil sie gewöhnlich sind, oder der, der einmal klüglich gezweifelt hat, und durch den Weg der Untersuchung zur Überzeugung gelangt ist, oder sich wenigstens noch darzu zu gelangen bestrebet. Die xstliche Religion ist kein Werk, das man von seinen Eltern auf Treue und Glaube annehmen soll. Die meisten erben sie zwar von ihnen eben so wie ihr Vermögen, aber sie zeugen durch ihre Aufführung auch, was vor rechtschaffne Xsten sie sind. So lange ich nicht sehe, daß man eines der vornehmsten Gebote des Xstentums, *Seinen Feind zu lieben* nicht besser beobachtet, so lange zweifle ich, ob diejenigen Xsten sind, die sich davor ausgeben»⁴². Lessing hat wohl den ethischen Bannkreis des Elternhauses auch späterhin nicht verlassen, obwohl er immer wieder bis an dessen Grenzen vorstieß und sie für sich erweiterte. Es sollte jedenfalls nicht als Belanglosigkeit abgetan werden, daß sich noch der Autor des «Nathan» an seine geistig-literarische Verwandtschaft mit dem strengen, «hitzigen» pastor primarius von Kamenz erinnert fühlte, an die ihnen gemeinsame «Irasibilität», wenn Denken, Glauben und Ethos gefährdet scheinen⁴³.

Diese Erwägungen führen nicht von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Lessing und Mylius ab; denn erstens machen sie die Grenzen deutlich, innerhalb derer ihr Zusammenleben möglich war. So nahe sie sich zeitweise auch standen, sie waren keine Geisteswandte - im strengen Sinne dieses Wortes. Wie sonst wäre zu erklären, daß Lessing zu einer Zeit, als er, um sich ge-

⁴¹ Daunicht, S. 52.

⁴² Brief vom 30. Mai 1749. In: Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 26.

⁴³ Vgl. Werke, Bd VIII, S. 350.

gen die Vorwürfe der Eltern zu schützen, den Freund mit aller Kraft verteidigte, in einem Brief an die Mutter den Satz einfließen ließ: «Doch Sie sollen sehen, daß ich nicht an ihn gebunden bin. Sobald als ich eine nochmalige Antwort von ihnen erhalte, worinne Sie mir eben das sagen, was ich aus den letzten Briefe habe schließen müssen, will ich mich ungesäumt von Berlin weg begeben»⁴⁴.

Wer die geistig-literarischen Berührungspunkte beider mustert, wird die weitgehenden Divergenzen ihrer Lebenstendenzen schnell feststellen können. Für Lessing am wichtigsten war wohl, daß ihn Mylius in seine journalistischen Unternehmungen einbezog und ihn damit jahrelang die Möglichkeit gab, sich wenigstens einen notdürftigen Lebensunterhalt zu sichern. Aber gerade dieser Punkt engster und wichtigster Gemeinsamkeit war für Lessing auch besonders prekär. Karl S. Guthke hat mehrfach auf die literarisch-geistige Problematik der frühen Rezensionen Lessings hingewiesen - auf die Diskrepanz zwischen dem kritischen Anspruch und der kritischen Praxis des Autors⁴⁵ -, und nicht zufällig distanzierte sich Lessing in seiner Mylius-Vorrede am schärfsten von dessen auf Gelderwerb zielender journalistischer Versatilität. Auch die geistigen Tendenzen beider gingen auseinander. Während sich Mylius mehr und mehr naturwissenschaftlichen Fragen zuwandte, konzentrierte sich Lessing, nachdem sein in Meißen gewecktes Interesse für Mathematik abgeklungen war, auf die philosophisch-theologischen Aspekte der Wahrheitsproblematik. Und schließlich erwies sich auch der frühere und zunächst beide besonders eng zusammenführende Berührungspunkt - die Komödie - als ein Scheidepunkt. Lessings «Nachbildungen von Toren, an deren Dasein» ihm «nichts gelegen war»⁴⁶, führten den Leser, worauf jede genauere Analyse seiner frühen Komödien stoßen wird, in geistige Antinomien. Es sind nur scheinbar Verlachkomödien. Was sie dem Lachen preisgeben, hat schon mit der «Ungeheimtheit» des Lebens zu tun, die der Hamburgische Dramaturg für den eigentlichen Gegenstand der Komödie hielt⁴⁷. Und diese neue Ansicht hatte Lessing schon früh in Opposition zu dem Komödienautor Mylius gebracht. In einer kleinen, 1754 geschriebenen Rezension von Krügers «Advokaten», in die er ohne Not ausdrücklich auch «Die Ärzte» von Mylius einbezog, distanzierte er sich scharf von der Verlachkomödie, die nach seiner Überzeugung dem komplexen Wesen eines Menschen nicht gerecht werden könne und den Autor zum Wortführer von Vorurteilen mache⁴⁸.

⁴⁴ Brief vom 20. Januar 1749. In: Werke und Briefe, Bd 11/1, S. 18.

⁴⁵ Vgl. vor allem Karl S. Guthke: Lessings Rezensionen. Besuch in einem Kartenhaus. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1993, S. 1-59.

⁴⁶ Werke, Bd III, S. 522.

⁴⁷ Vgl. ebd., Bd IV, S. 362.

⁴⁸ Vgl. ebd., Bd III, S. 200.

Damit ist die Erörterung des Verhältnisses von Lessing und Mylius an einen Punkt gelangt, an dem Lessings schonungslose Abfertigung des früheren Freundes intellektuell verständlich wird. Aber kann sie dadurch auch moralisch gerechtfertigt werden? Vielleicht ist das garnicht nötig und die Absicht dazu bloß in dem illusionären Wunsch begründet, daß es Menschen von besonderen Rang auch möglich sein könne, relativ unbeschädigt ihr Leben zu gestalten. Wenn man aber Lessing die Notwendigkeit zubilligt, sich mit Härte und Entschiedenheit von einen Lebensweg auch wieder abzuwenden, der für seine Selbstwertung unumgänglich gewesen war und für den ihm als Leitfigur der verstorbene Mylius gelten mußte, dann wird deutlich, daß der Pflichten- und Interessenkonflikt, in den Lessing geraten war, eigentlich nur mit Gewalt gelöst werden konnte. Der Kamenzer Pfarrerssohn hatte Mylius, den in vieler Hinsicht ganz Anderen, benötigt, um aus den Zwängen seiner Herkunft so weit herausgerissen zu werden, daß er die Freiheit gewann, die Chancen seiner Herkunft zu nutzen. Insoweit hatten Vater und Mutter nicht so ganz Unrecht, als sie ihn vor Mylius warnten, auch wenn sie verkannten, daß der Sohn seinen Traditionsboden um-und-umkehren mußte, wenn er ihn nach seinem Vermögen bearbeiten wollte. Dies zu akzeptieren zieht dann die Annahme nach sich, daß Lessing, in dem Bunde mit Mylius auf gewisse Weise gefangen, die Widersprüche dieser Beziehung als innere Spannungen empfunden haben mußte, die er aber beherrschte, schon um dem Druck der Eltern nicht nachzugeben. Das konnte ihm nicht leicht gefallen sein, wenn man dem glauben schenken will, was seine engsten Bekannten über sein geistiges Naturell äußerten. Ich zitiere Christian Nicolaus Naumann, der ihm jahrelang sehr nahe stand: «Sein stets fortwirkender Vollkommenheitstrieb ertrug das Mittelmäßige, wo ers fand, nur aus Politik und aus Zwang. Ihm, dem strengen Verfechter der Wahrheit, waren die feinsten Schlingen der alten und neuen Sophisten ein Zeitvertreib; ihre Cabale, die Charlatanerie, die Intrigue, das großprahlende Nichts konnte er nicht ausstehen; hingegen Pedanten von Metier und Meriten verzieh er viel, und schätzte sie hoch. Auf diesen Schlag nennete er Leibnizen im guten Verstande, den größten und venerabelsten Pedanten seiner Zeit. In der That hatte er der Güte des Geblüts, der Kraft und der Stärke des Humeurs diese ihm natürliche Rechtschaffenheit zu verdanken, daß er nicht anders handeln konnte. Von Leichtsinne so entfernt als von der Grübeley, machten die Triebfedern der bessern und verfeinerten Ehrliche zur Freymüthigkeit, zum aufrichtigen Sinn des redlichen Mannes, der ohne Menschenfurcht immer gleich durchgeht, wie zur Offenherzigkeit mit Verstande vor andern ihn so geneigt»⁴⁹. Sollte man da nicht annehmen, daß, nachdem sich für Lessing durch den Tod von Mylius der Konflikt zwischen menschlicher Verpflichtetheit und geistiger Distanziertheit gelöst hatte, er dem inneren Druck zur intellektuellen

⁴⁹ Daunicht, S. 56.

Auseinandersetzung keinen Widerstand mehr entgegenzusetzen brauchte und dies im Grunde auch nicht durfte! Dann wäre allerdings die Errichtung des «seltsamen Denkmals», das nach seinen Worten die Vorrede zu den Schriften des Mylius bildete, doch die ehrlichste und produktivste Reaktion auf das Ende einer schweren Lebenskrise.

Emilio Bonfatti

«*Beredsamkeit des Körpers*»
Lessing ovvero il lamento sull'arte «perduta»

1. Le pagine che seguono sono il tentativo di dare uno sfondo storico ai laconici giudizi espressi da Lessing sulle vicissitudini dell'«eloquenza del corpo» in due diverse fasi della sua vita, di ricongiungerli cioè a una riflessione sull'arte «perduta» che a metà Settecento vanta ormai un lungo passato.

Il giovane Lessing che nell'autunno 1749 avvia con il cugino Mylius l'ambiziosa esperienza dei «*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*» è conscio del fatto che occuparsi della recitazione - ciò che egli definisce con formula collettiva *Kunst der Vorstellung* e distingue dalla scrittura o *Kunst der Verfassung*¹ - è cosa tanto utile al teatro quanto lo è dotarlo di un valido repertorio di testi. Affrontando di petto un dilemma che tocca già il teatro del Seicento e le sue propaggini nel nuovo secolo, Lessing sgombra il campo da ogni dubbio: la poesia drammatica

reizet, wenn man sie lieset, allein si reizet ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht.²

Questo stimolo è insostituibile per la maggior parte del pubblico che giunge alla commozione e alle «lacrime» unicamente sotto l'effetto di impressioni più

¹ «*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.*» Erstes Stück. Stuttgart, bey Johann Benedict Metzler, 1750., Vorrede. Il testo di questa Premessa è riprodotto anche in *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Lachmann, 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker (1886-1924), Bd. 4, Stuttgart 1889, pp. 49-56. Per le citazioni da Lessing ci si serve in seguito di questa ed. che si abbrevia in *LM* con l'indicazione del vol. e della pagina. - Pur essendo firmata da «Gli Autori», la premessa sembra essere opera esclusiva di Lessing che ne rivendica la paternità agli inizi della «*Theatralische Bibliothek*» (1754). Cfr. *LM*, 6, 3. Ma anche ragioni stilistiche suffragherebbero quest'attribuzione secondo J. G. Robertson, *Notes on Lessing's "Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters"*, in «*The Modern Language Review*», 8, 1913, pp. 511-532 (qui a p. 515).

² «*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.*», *op. cit.*, Erstes Stück., Vorrede (*LM*, 4, 53).

forti di quelle che possa mai dargli la lettura. Nella prospettiva di un destinatario che non è più il raro *Mensch von Empfindungen*, ma che s'identifica con *der gemeine Haufe*, l'esclusivo rapporto di lettura con il testo teatrale passa in second'ordine. Stabilito però che l'«arte della rappresentazione» ha un'incidenza più forte della sola lettura, la sua efficacia non viene circoscritta all'ambito del teatro: il compendio di «regole» relative alla voce e al gesto dovrebbe piuttosto poter essere esteso dall'attore a chiunque altro abbia bisogno di praticare l'«eloquenza del corpo» (*Beredsamkeit des Körpers*).

Lessing si serve qui con estrema naturalezza di una delle due famose definizioni - *est enim actio quasi sermo corporis; est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia* - con le quali Cicerone (*De Oratore* III, 59, 222; *Orator*, 17, 55) intende l'altra, non meno importante parte della retorica costituita dalla voce e dal gesto³; e se ne serve in una variante della formulazione che circola da tempo in ambito gottschediano; così già nel 1737 Johann Friedrich May (1697-1762), grande amico del professore di Lipsia, passa in rassegna ciò che finalmente potrebbe conferire dignità al teatro tedesco e scrive riguardo alle rappresentazioni:

Die Vorstellungen auf der Schaubühne müssen durch geschickte Personen aufgeführt werden, sonst verlieren sie die Kraft, welche sie haben sollen. Es gehört zu einem Comödianten mehr Witz, Geschicklichkeit und Wissenschaft als die meisten glauben, welche selbst Comödianten seyn wollen. Die Beredsamkeit des Leibes wird von ihnen in einer grossen Fertigkeit erfordert.⁴

Parole che avrebbe potuto benissimo sottoscrivere anche il Lessing che nei «Beyträge», sia pure molto gradualmente, comincia a prendere le distanze da Gottsched. Nel periodico giovanile egli accenna per la seconda volta alla *körperliche Beredsamkeit* quando critica in modo pungente l'ultima traduzione tedesca della *Oratio De Comoediis* (1716) di Samuel Werenfels (1657-1740),

³ Ne ha dato un quadro d'insieme R. Nadeau, *Delivery in ancient Times. Homer to Quintilian*, in «The Quarterly Journal of Speech», 50, 1964, pp. 53-60. Cfr. inoltre G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece*, Princeton, N. J., 1974⁶, e *The art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, N. J., 1972.

⁴ *Abhandlung von der Schaubühne*, entworfen von Joh. Friedr. Mayen, A. M., contenuta in: *Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen, Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? übersetzt. Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne*, herausgegeben von J. F. M., Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1734, pp. 60-100 (qui a p. 81). Ma sempre di May cfr. anche *Der Redner, wie er auf die natürlichste und leichteste Weise zu bilden sey*. [...], Leipzig, Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, 1748, p. 56. *Beredsamkeit des Leibes* è la variante che adotta Johann Friedrich Löwen per il suo trattatello *Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, Hamburg, in der Herielischen Buchhandlung. 1755.

una difesa appassionata delle recite scolastiche che «merita di esser letta»⁵ e di essere tenuta nel debito conto per il teatro nel suo complesso, non solo per quello scolastico. L'«eloquenza del corpo», detta da Werenfels *actio* o *hypokrisis* secondo un altro termine tecnico della retorica, non è un patrimonio che si possa limitare a un unico tipo di «attore»; lo è tanto poco che Lessing, in nome dell'universalità illuministica, ne auspica l'estensione a tutti coloro che possano e debbano servirsene.

Il giovane critico non trova perciò strano che anche un predicatore si rivolga a quest'arte, assimili la destrezza dell'attore-oratore e se ne serva dal pulpito; infatti il gesto ben combinato con la parola - lungi dallo scadere nella vanità - è preferibile alla fissità di un «bastone» o ai movimenti inconsulti degni più di un invasato che di un apostolo. L'augurio che la *äusserliche Anständigkeit* non passi per una «vanità del mondo» tradisce il timore che ciò succeda, come del resto avviene nel Settecento; il caso più emblematico è notoriamente lo scambio di battute su *Komödiant* e *Pfarrer* contenuto in *Faust I* («Notte», vv. 527-8), dove il protagonista ridicolizza gli sforzi connessi al *Vortrag*, corrispondente ad *actio*, e li giudica propri del «buffone che scuote i suoi sonagli»⁶.

Che l'«eloquenza del corpo» possa estendersi a ogni esibizione pubblica è una prospettiva che Lessing condivide appieno ad es. con Johann Mattheson il quale, dieci anni prima, aveva perorato la causa dell'«arte dei gesti» (*Geberden=Kunst* o anche *Hypocritica*) nella formazione del maestro di cappella: come insegna il grande Lully, per dirigere o per fare buona musica, per cantare e naturalmente per danzare sì che il pubblico ne venga coinvolto, non c'è bisogno di una capacità o di un'arte soltanto bensì di tre diverse - il gesto, la parola, il suono - che confluiscono l'una nell'altra secondo il motto *Discordia concors*⁷. Del resto proprio i «Beyträge» danno prova di grande elasticità nel modo d'intendere *Beredsamkeit* se Christlob Mylius, nel suo *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey*, giunge alla formulazione *Beredsamkeit der Töne, Mienen, Geberden und Stellungen*⁸.

⁵ Samuel Werenfels *Rede zu Vertheidigung der Schauspiele. Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, und mit einigen Anmerkungen begleitet von M. Immanuel Friedr. Gregorius, aus Camenz. Wittenberg, 1750. in 4to, auf 40 Seiten.*, contenuto in «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.», *op. cit.*, Drittes Stück., pp. 469-476 (qui a p. 469, cfr. anche *LM*, 4, 175).

⁶ secondo la traduzione di Franco Fortini, J. W. Goethe, *Faust*, Milano 1970, p. 47.

⁷ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister. 1739.*, Faksimile-Nachdruck hrsg. von M. Reimann, Kassel und Basel 1954, pp. 33 ss. (qui a p. 37).

⁸ «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.», *op. cit.*, Erstes Stück., p. 11. Solo qui Mylius ricorre a «Beredsamkeit» come concetto collettivo; nel suo scritto precedente *Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben* (in: «Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», Achter Band. Dreyßigstes Stück. Leipzig, 1743, S. 297-322) egli si limita all'elencazione: «die Minen, die Geberden,

Per l'arte della predica, l'unica che Lessing ricordi accanto all'arte del teatro, sono invocati valori come «equilibrio» (*Mäßigung*) e «gradevolezza» (*Annehmlichkeit*) che possono essere raggiunti nel caso in cui venga meno la secolare condanna dell'attore così fortemente connessa al disprezzo per la declamazione. Per questa reazione a catena il giovane pubblicista considera la declamazione, un sinonimo di «eloquenza del corpo», qualcosa a cui è difficile rinunciare, che però nei tempi moderni è stato seriamente compromesso da una doppia causa:

Es ist ohnedem zu bedauern, daß wir die Kunst zu declamiren, die bey den Alten so hoch geachtet war, theils verlohren haben, theils geringe schätzen.⁹

Nella Premessa ai «Beyträge» si profila perciò un autentico contrasto tra auspicio e realtà: l'«eloquenza del corpo» non esiste ancora, ovvero non esiste più, a seconda che la si consideri dal punto di vista del «poi» o del «prima»; essa è un bene che i moderni hanno in parte «perduto», in parte tengono in poco conto. Il termine di confronto è e resta la declamazione degli antichi, un patrimonio che si conosce solo in piccola parte e per vie indirette, oggetto più di ammirazione che di fruizione reale. Partendo dall'implicita inferiorità dei moderni rispetto a questo bene degli antichi, Lessing crede comunque che un recupero sia ancora possibile e sostiene in modo fortemente propositivo:

Die Kunst dieser Vorstellung verdienet derohalben unsrer Aufmerksamkeit eben sowohl, als die Kunst der Verfassung. Sie muß ihre Regeln haben, und diese wollen wir aufsuchen.¹⁰

Lessing perora la causa delle regole che sono da «ricercare» o da «ritrovare». Tradotta in termini retorici, la sua proposta per l'arte della recitazione punta dunque alla ricerca di *praecepta* che potrebbero essere desunti «in una misura lecita» da «alcuni scrittori moderni»¹¹. Stando a questo brevissimo passo l'esemplarità degli antichi pare quindi caricarsi più di un generale valore simbo-

die Sprache, die Stellung und die Kleidung» (pp. 302, cfr. inoltre pp. 304, 311, 322). In senso ironico Lessing parla di «Beredsamkeit der Schalle» nel discutere le proposte sull'attore di Rémond de Sainte-Albine nella «Theatralische Bibliothek» (*LM*, 6, 139).

⁹ «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.», *op. cit.*, Erstes Stück., Vorrede (*LM*, 4, 54).

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.* Partendo invece dalla figura dell'oratore (*Der Redner*, *op. cit.*) Johann Friedrich May, anch'egli favorevole alla «Beredsamkeit des Leibes», mantiene sia pure per cenni molto rapidi il dualismo di «praecepta» e di «exempla»: *Von dem Bestreben nach dieser Fertigkeit, dem Vortrage durch Stimme und Bewegung das rechte Leben zu geben, muß man auf diejenigen wohl Achtung haben, welche solches in ihrem Vortrage zeigen, beydes nach den Regeln untersuchen, und das anständigste, so weit es sich ohne Zwang thun läßt, nachahmen* (p. 56).

lico-orientativo che non pratico e operativo, anche se è difficile individuare gli «scrittori moderni» a cui si allude, fatta eccezione per quelli recentissimi, François Riccoboni e Rémond de Sainte-Albine, con i quali Lessing ha un confronto immediato e profondo.

Gia nei «Beyträge», poi in altre sedi successive fino alle prime puntate della *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing persegue questo interesse e fornisce contributi importanti, per quanto episodici, che negli ultimi anni sono stati ripetutamente oggetto di studio¹². Ma quel che interessa qui non è il tipo di soluzione dato al dilemma posto già nel 1749 - il dilemma secondo cui l'arte della recitazione un tempo esisteva, poi però è andata perduta -, sì piuttosto il riemergere di questo stesso dilemma anche a lunga distanza di tempo, parallelamente, se non addirittura successivamente alle proposte suggerite. Va precisato intanto che *körperliche Beredsamkeit* è ricorrente in Lessing, sia nel suo commento a Rémond de Sainte-Albine apparso nel 1754 (*LM*, 6, 152), sia nel breve schizzo inedito *Der Schauspieler* (*LM*, 14, 179-189), e nell'uno e nell'altro caso egli insiste sull'esigenza di regole generali per la recitazione. Invece nel tredicesimo *Brief, die neueste Litteratur betreffend* (1 Febbraio 1759) l'elogio dell'«eloquenza del corpo» nel predicatore si raffredda sensibilmente in seguito all'affermazione secondo cui la proprietà dei gesti serve al massimo «a intrattenere gradevolmente una mezz'ora», non a illuminare l'intelletto. Ma a ben vedere il giudizio restrittivo si spiega alla luce dell'atteggiamento critico-ironico con il quale Lessing considera la francofilia di Wieland, anche se non va sottovalutata l'importante limitazione che nel vero omileta l'«eloquenza del corpo» non deve sovrastare il *docere* bensì esservi subordinata (*LM*, 8, 28).

Tracciando un grande arco dal 1749 al 1766-7 si giunge all'opera critica e teorica della maturità nella quale rimbalza il dualismo già formulato nella rivista giovanile. Se non negli stessi termini, lo si trova quanto meno implicito alla fine del quarto capitolo del *Laocoonte* dove Lessing, posto di fronte alla rappresentabilità o meno dell'urlo di Filottete, può dubitare del talento degli attori moderni, perfino di Garrick, ma non di quello degli antichi, essendo il grado di perfezione raggiunto dalla loro «tecnica delle maschere» e dalla loro «declamazione» qualcosa di inimmaginabile e di insuperato¹³. Per quel che riguarda

¹² Debbono essere ricordati in particolare gli studi di W. F. Bender, quelli individuali e quelli da lui raccolti: *Eloquentia Corporis - Rhetorik und Aufklärung bei Lessing*, in: «Lessing Yearbook», XXI, 1989, pp. 45-53; (Hrsg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Mit 21 Abbildungen, Stuttgart 1992. Cfr. inoltre S. Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1982; E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Band 2: *Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.

¹³ *LM*, 9, 33. Un apprezzamento analogo, derivato dalla lettura di Plauto e inserito nei *Collectanea*, concerne i «segni» muti con cui gli antichi sapevano indicare delle quantità nel modo più spontaneo e comprensibile (*LM*, 15, 347-8).

la *Hamburgische Dramaturgie* si sa che Lessing intende commentare passo passo l'arte del poeta e quella dell'attore come due realtà diverse e però convergenti e inseparabili per il critico, ma si sa anche che questo proposito viene presto vanificato dagli stessi attori assai suscettibili alle critiche non sempre benevole del «drammaturgo», sì che, a partire dalla ventunesima puntata (10 Luglio 1767, *LM*, 9, 269 ss.), Lessing abbandona il libero, talvolta anche spregiudicato dibattito sull'arte dell'attore e anticipa così l'inizio della fine dell'esperienza amburghese. Ecco allora rimesso a fuoco, nelle ultime pagine della *Hamburgische Dramaturgie*, il problema della recitazione in termini molto simili a quelli del 1749, ma con il tono rude del critico ormai disincantato, che ha visto tramontare le illusioni di un grande progetto e con esso il suo stesso ruolo di riformatore del teatro. Mentre nella quarta puntata le considerazioni sulla *Chironomie der Alten* sono sì severe con il pressapochismo dei moderni, ma non tanto da escludere consigli utili su come recitar bene i passi sentenziosi, ora il verdetto non sembra più ammettere appello:

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber, hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sey, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. (*LM*, 10, 212)

Fino all'ultimo Lessing non nega il valore e perciò nemmeno la necessità di un'«arte» definita da regole in base alle quali giudicare la prestazione di ogni singolo attore; non nega insomma l'«arte» invocando ad es. soltanto «natura» e immediatezza: piuttosto egli contesta che sia lecito presumere che l'arte della declamazione-recitazione - ciò che in questa sede egli chiama *Schauspielkunst* con un termine che era già stato caro a Mylius e che riassume tutti quelli usati nel 1749 e agli inizi della *Hamburgische Dramaturgie* - esista già e possa dirsi una diretta prosecuzione di quella antica. Se nel 1749 l'esempio di Cicerone che s'affina alla scuola dell'attore Roscio viene preso a immagine guida con cui rilegittimare la recitazione a teatro e in ogni altra sede in cui se ne senta il bisogno, tra l'antico e il moderno s'alza ora una barriera definitiva. E ciò che rende più duro il giudizio è che, se non riguardo alla qualità degli attori, almeno per il valore delle regole da sempre invocate la condanna non s'arresta all'infelice situazione della Germania: con l'accento alla «chiacchiera generica» esistente in varie lingue essa supera i confini nazionali. Di conseguenza anche la curiosità iniziale di Lessing per le teorie dei francesi sull'attore, l'avvio delle sue ricerche in anni giovanili, si capovolge in un implicito rifiuto complessivo.

2. Dalle ultime pagine della *Hamburgische Dramaturgie* non è dato sapere in che cosa allora possa e debba consistere la rinascita della pur sempre auspicata arte dell'attore, se cioè valga ancora il principio d'imitazione degli antichi oppure quali vie alternative essa debba percorrere. Alla fine dell'esperienza amburghese ci si ritrova pressoché al punto di partenza: l'unica certezza a sopravvivere è che, per quanto «oscillante e polisenso» sia la riflessione su tale materia, di regole chiare e precise non si può comunque fare a meno sul palcoscenico e che, quanto più queste mancano, tanto più gli attori diventano insofferenti alle critiche. Ma anche questa constatazione, più apodittica che aperta a nuovi sviluppi, passa in second'ordine se si vuol comprendere quale sia, all'interno di un passo famoso, citato per lo più automaticamente per il suo *j'accuse* contro lo stato del teatro tedesco, la reale consistenza dell'affermazione perentoria secondo cui l'arte della recitazione antica è un patrimonio «perduto» e non più proponibile nella sua forma originaria.

È molto difficile, se non impossibile, sostenere con certezza se il Lessing così risoluto nel giudicare la sorte della recitazione antica si richiami consapevolmente a voci preesistenti, sappia quindi di rientrare in un solco già aperto, oppure pensi di muoversi in modo del tutto autonomo. Per questo passo si hanno ancor meno punti d'appoggio di quelli che, per ricorrere a un esempio tratto da un campo affine a quello dell'*actio*, inducono a supporre che la *Moralische Semiotik*, di cui parla la lettera a Nicolai del 9 Luglio 1776 (*LM*, 18, 176-7), non sia un'originaria classificazione lessinghiana ma echeggi il titolo di un importante libro sui segni fisici - *ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΜΟΡΑΛΙΣ. Seu De Conjectandis cujusque Moribus et Latitantibus Animi Affectibus* di Scipione Chiaromonti (1625) -, opera ben presente nella biblioteca di Wolfenbüttel perché radicata nella storia della vicina università di Helmstedt¹⁴.

Esiste certo una correlazione tra il passo della *Hamburgische Dramaturgie* e le parole del 1749, e queste risentono forse del giudizio che il già citato Werenfels esprime all'interno del suo appassionato discorso favorevole alla recitazione scolastica eseguita da *adulescentes ingenui* e diametralmente opposta a quella dei *conductores Histriones*, dei *vilissimi Pantomimi*, dei *vagi Circumforanei*. Scrive il professore di Basilea nel 1716 che l'ammirazione dell'eloquenza antica non può convivere con il rifiuto del teatro perché era essenziale per l'oratore antico confrontarsi con gli attori. Alternative al vincolo che lega l'eloquenza al teatro non esistono per chi spera nel ripristino di una «cosa perduta»:

[...] si aliqua priscae Eloquentiae, quae meritò inter deperdita numeratur, instaurandae spes est; non alia est via, quam illa ipsa, quam prisca te-

¹⁴ Dopo l'edizione del 1625 l'opera di Chiaromonti viene rilanciata nel 1665 da Hermann Conring, professore a Helmstedt, e qui data alle stampe.

mentes ad illud, quod sine imitationis spe mirati sumus adhuc, fastigium pervenerunt.¹⁵

Nel 1744 Christlob Mylius traduce il passo nel modo seguente:

In Wahrheit, wenn zur Wiederherstellung der alten Beredsamkeit, welche billig unter die verlornen Sachen gezählet wird, noch einige Hoffnung übrig ist: so ist kein anderer Weg zu derselben, als eben der, auf welchem die Alten zu demjenigen Gipfel gelangt sind, welchen wir bisher, ohne Hoffnung der Nachahmung bewundert haben.¹⁶

Anche stando alla data e al testo della traduzione di Mylius, si può pensare che il discorso di Werenfels rientri nell'orizzonte dei due giovani curatori dei «Beyträge» prima ancora che si ripeta l'incontro tra Werenfels e Lessing al seguito della nuova traduzione di *Oratio de Comoediis* da questi negativamente recensita nel 1750, poco tempo dopo la stesura della Premessa (cfr. sopra).

Una seconda fonte probabile su cui vale soffermarsi è la terza parte delle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, in cui anche l'analitica digressione con la quale l'abate Du Bos ricostruisce il modo di recitare degli antichi - un modo che a suo dire sarebbe collegato a un tipo di notazione musicale - viene conclusa da un commento amaro sulla qualità degli attori contemporanei e sulle aspettative frustrate degli spettatori. Gli uni e gli altri sarebbero da commiserare, infatti

Les Spectateurs & les Acteurs sont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les Spectateurs sentent aussi-bien les fautes des Acteurs, que si l'art de la déclamation existoit encore tel qu'il étoit au tems de Quintilien, quoique les Acteurs ne puissent plus s'aider de cet art qui est péri.¹⁷

¹⁵ S. Werenfels, *Oratio de Comoediis*, in: Samuelis Werenfelsi Basileensis *Dissertationum Volumina Duo, Quorum prius de Logomachiis Eruditorum & de Meteoris Orationis; Posterius Dissertationes Varii Argumenti Continet*. Amstelædami [...] 1716, Pars Altera, pp. 341-370 (qui a p. 361).

¹⁶ *Eine Rede von den Schauspielen*. Aus dem Lateinischen des Hrn. Werenfels ins Deutsche übersetzt., in: «Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», Achter Band. Zwey und dreyßigstes Stück, Leipzig, 1744, pp. 598-623 (qui a p. 615). Se Mylius traduce «deperdita» con «die verlornen Sachen», Gregorius lo rende con «die verlohrenen Künste» (Samuel Werenfels *Rede zu Vertheidigung der Schauspiele*. Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von M. Immanuel Friedrich Gregorius, von Camenz. Wittenberg, verlegt Johann Joachim Ahlfeldt. 1750., p. 27).

¹⁷ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Sixième Édition, Troisième Partie. A Paris. [...] M.DCC.LV., p. 337. Lessing traduce: *Die Zuschauer und Schauspieler sind heutzutage um so viel mehr zu beklagen, da die Zuschauer die Fehler der Schauspieler nicht weniger bemerken, als ob die Kunst der Deklamation noch ebensowohl vorhanden wäre, wie sie zu den Zeiten des Quintilians war, und die Schauspieler sich dieser Kunst, die verloren gegangen ist, doch nicht bedienen können*. Cit. da G. E. Lessing, *Werke. Vollständige Ausgabe in fünffund-*

Lessing traduce la terza parte dell'opera di Du Bos e le dà il titolo *Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten* per la «Theatralische Bibliothek» intorno al 1754-5, ma nulla esclude che l'edizione che ha sottomano, quella del 1746 (cfr. *LM*, 6, 247), rientri nel novero degli autori «moderni» ai quali si accenna già nella Premessa ai «Beyträge». Al di là delle congetture su riscontri documentari più o meno certi Du Bos è comunque da tenere nella debita considerazione per punti in comune con altre possibili fonti circa il dualismo «natura»-«arte» di cui si dovrà riparlare.

Indipendentemente dall'origine precisa del tema dell'«arte perduta» e comunque si debba interpretare il passo della *Hamburgische Dramaturgie* - se in un rapporto diretto con la rivista del 1749-50 oppure autonomamente -, oggi l'idea di un bene antico andato «perduto» ci risulta uno stereotipo: essa è implicita in pressoché ogni riflessione sul gesto oratorio avvenuta in età moderna. Sempre più forte, dal Cinquecento in poi, affiora la consapevolezza che i grandi modelli antichi, con i quali da una parte è giocoforza confrontarsi, dall'altra appartengono a un'epoca ormai tramontata.

3. Ciò che risulta più o meno sotterraneo ed episodico nella ricostruzione fatta finora acquista una base più solida se si va a una fonte erudita posteriore di due soli anni ai «Beyträge». Secondo Johann Andreas Fabricius (1696-1769), rettore del «Collegium Carolinum» di Braunschweig, poi del Ginnasio di Nordhausen, ha senso premettere a una storia dell'erudizione un nota generale sulla sua sorte nei secoli e su chi vi ha già meditato:

Nachgehends hat die vielfältige Veränderung der Menschen, die Wanderung der Völker, die Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft, der Unterschied der Stände nach ihren unterschiedenen Absichten, und Bedürfnissen, vieles zur Vermehrung der Wissenschaften und zur Vergrößerung der Gelehrsamkeit beygetragen, man hat viel neue Dinge erfunden, davon Polydor Virgilius, Vincent. Bruno, Georg Paschius und andere handeln, viele alte dagegen verlohren und vergessen, von welchen Guido Pancirolus, Martin Simonius, Friedrich Boltz, Jo. Clericus und andere Nachricht geben, vieles zu mehrerer Gewißheit und grössern Deutlichkeit gebracht, die Wissenschaften haben mancherley Schicksale gehabt, [...], was jener aufgebaut, hat dieser wiederum niedergerissen, bis man die Gelehrsamkeit in die gegenwärtige Gestalt verfasst, darin

zwanzig Teilen, hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen sowie einem Gesamtregister versehen von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Dreizehnter Teil, hrsg. von E. Stemplinger [1925], rist. Hildesheim-New York 1970, p. 388-9. Sul doppio rapporto di accettazione e di rifiuto dell'estetica di Du Bos da parte di Lessing cfr. W. Bender, *Lessing, Dubos und die rhetorische Tradition*, in: *Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang*, hrsg. von W. Barner und A. M. Reh, Detroit-München 1984, pp. 53-66.

wir es theils den Alten zuvor thun, theils von ihnen übertroffen worden, woraus wenn man diese Veränderungen aus der Historie der Gelehrsamkeit weiß, [...] gar leicht der heftige Streit, wegen des Vorzuges zwischen den Alten und Neuen, kan entschieden werden, wofern es nicht vor dienlicher zu achten ist, denselbigen ganz und gar in eine ewige Vergessenheit zu stellen, weil er weder gänzlich auszumachen, noch von dem geringsten Nutzen ist.¹⁸

Basta affacciarsi al campo dell'erudizione perché riemerge su base generale il problema che Lessing sfiora appena e solo riguardo all'«eloquenza del corpo». Inevitabilmente la breve nota di Fabricius culmina in un accenno alla *querelle* tra gli antichi e i moderni che qui si risolve senza vinti o vincitori, alla quale anzi si augura di cadere del tutto nell'oblio; e in questa risposta è facile scorgere punti di contatto con le posizioni giovanili di Lessing, tanto sicuro della sentenza *die Natur wirkt sich stets selber gleich* da esaltare la superiorità degli antichi per ciò che riguarda la poesia, quella dei moderni per le conquiste in campo scientifico¹⁹. Ora però, più che l'affinità tra Fabricius e Lessing riguardo alla *querelle*, c'interessa la serie di nomi indicati dall'erudito sul doppio versante delle «nuove cose trovate» e, all'opposto, di quelle «perdute e dimenticate».

La prima impressione che si ha dinanzi a questo elenco di autorità è la loro appartenenza a epoche diverse, in un arco di tempo che va dal primo Cinquecento al primo Settecento; a una verifica ulteriore è possibile distinguere tipi di trattazione che differiscono per impostazione generale e ampiezza: così ad es. Joannes Clericus (Jean Le Clerc, 1657-1736) si concentra sulle cause che hanno determinato la crisi degli *studia humanitatis* nell'epoca successiva al Cinquecento²⁰, mentre le opere di Polidoro Virgilio (?-1555, *De Inventoribus Rerum Libri Tres*, 1499¹) e di Guido Panciroli (1523-1599) aspirano a un indubbio taglio universale. È poi necessario distinguere ulteriormente tra questi due enciclopedisti perché il primo si ripropone di descrivere attività e invenzioni umane (tra cui anche la retorica) risalenti all'antichità²¹, mentre il se-

¹⁸ *Abriß einer allgemeinen Historie der Gelehrsamkeit*, Erster Band, Leipzig, In der Weidmannischen Buchhandlung. 1752, pp. 14-16. Il passo è riprodotto anche da P. K. Kapitza, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981, p. 224. Qui anche qualche informazione su Fabricius nel contesto della *querelle*.

¹⁹ dal frammento poetico *Aus einem Gedichte an den Herrn M*** del 1748 (*LM*, 1, 243), le cui idee vengono anticipate già in *Glückwünschrede, bey dem Eintritt des 1743^{sten} Jahres, von der Gleichheit eines Jahrs mit dem andern* (*LM*, 14, 135 ss.).

²⁰ cfr. Io. Clerici *De cavssis peverntivm litterarvm elegantiorvm commentationes*. Latine edidit Io. Henricvs Kromayervs. Jenæ, Apud Io. Mich. Gollnerm, Bibliopol. 1714.

²¹ Riguardo ai presupposti umanistici di tali enciclopedie cfr. B. P. Copenhaver, *The Hystory of Discovery in the Renaissance: The Sources and Composition of Polydore Vergil's*

condo allestisce la sua opera in base alla bipartizione seguente: alla perdita di cose esistite nell'antichità fa da contrappeso una serie di nuove invenzioni in età moderna. Bipartizione che, se si vuole, può essere letta anche in senso inverso, come è avvenuto da parte dei sostenitori degli *inventis novantiqua*: per quanto grande, il progresso dell'età moderna non deve far dimenticare le conquiste raggiunte dagli antichi ma poi andate perdute. In concreto l'opera di Panciroli - scritta e circolante manoscritta in italiano già tra il 1580 e il 1590, ma diffusa a stampa in una fortunata versione latina del 1599-1602 - è quella che più c'interessa perché è già sua l'affermazione, forse formulata per la prima volta così perentoriamente nella storia moderna, secondo cui l'*actio* retorica come arte antica è annoverabile tra le cose andate ormai perdute²².

Il giudizio di Panciroli s'inscrive in un'immagine generale della storia alla quale è estranea l'idea di regresso o di progresso. Confrontando la sua raccolta con un libro mastro delle entrate e delle uscite, egli registra da una parte fenomeni culturali di un tempo, ormai scomparsi, dall'altra altri di origine recente e tuttora esistenti. Ma la somma finale non potrà far pensare a un passivo o a un attivo, bensì piuttosto a un sostanziale equilibrio tra perdite e acquisti, ossia all'esclusione di qualsivoglia primato. Questa neutralità, ben accettata più tardi a chi nell'ambito della «querelle» tra gli antichi e i moderni ha sostenuto una posizione di equidistanza, s'ispira piuttosto all'idea di volubilità generale del mondo sublunare contrapposta all'eternità del mondo ultraterreno. Percorsi da istanze allegorico-religiose, i *Rerum Memorabilium Libri Duo* passano in rassegna invenzioni e scoperte antiche e moderne - spezie, arti meccaniche e liberali, antiquaria, edifici, alchimia, codici di comportamento, usi e costumi - non senza curiosità e secondo il gusto eclettico proprio di altre enciclopedie precedenti e successive che le ha garantito il successo europeo. Grazie al suo tono divulgativo e piacevole essa ha saputo affermarsi anzitutto in Germania, trampolino di lancio della sua fortuna, dove i richiami all'instabilità dell'esistente potevano collegarsi al diffuso lipsianesimo molto più radicale nel descrivere il ciclo perenne di nascita, crescita, morte. In effetti l'immagine lipsiana del grande architetto che fa e disfa senza posa, alle prese con una creta che le sue mani modellano in modo sempre diverso, presenta un tratto fortemente dram-

De Inventoribus Rerum, I-III, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 41 (1978), pp. 192-214.

²² *Rerum Memorabilium iam olim deperditarum: & contrà recens atqve ingeniose inventarum: Libri duo*, [...], Ambergæ, Typis Forsterianis, 1599-1602, I, pp. 263 ss. L'ed. italiana dell'opera è uscita successivamente: *Raccolta breve d'alcune cose piv segnalate ch'ebbero gli antichi, e d'alcune altre trouate da moderni* [...], In Venetia, MDCXII. Sull'intricato rapporto tra le due redazioni cfr. E. Bonfatti, «Noctes Noricae». *J. Camerarius d. J. und Guido Panciroli's «Raccolta Breve»*, in: V. Kapp / F.-R. Hausmann (Hrsg.), *Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen*, Tübingen 1991, pp. 195-221.

matico²³; al suo confronto il Dio di Panciroli appare più mite e decisamente più provvidenziale nell'ammonire l'uomo a volgere i suoi occhi dal finito all'eterno.

Tra le cose memorabili ormai perdute - per la precisione tra la musica muta e idraulica e i caratteri antichi - Panciroli annovera l'azione oratoria (*actio*, *pronuntiatio*), la parte in cui la retorica antica, dopo aver analizzato i meccanismi interni al discorso, ne considera la realizzazione per mezzo della voce e del gesto. È lecito parlare di retorica antica nella sua totalità, perché se la pratica e l'elogio dell'*actio* esistono già nel mondo greco, l'unica grande codificazione pervenutaci risale al libro XI dell'*Institutio oratoria* quintiliana. Arte insigne, *fundamentum ac basis omnis gratiæ*, e tuttavia anch'essa proscritta e «perduta»: *Ars ista est deperdita*, recita l'epitaffio di Panciroli, il quale si rifà ai due massimi oratori dell'antichità, Demostene e Cicerone. Quando studiosi contemporanei, in polemica con l'incuria nello studio dei gesti, sostengono che

Where communication of changing moods and emotional states is concerned, we would go so far as to claim that gestural information is even more important than verbal.²⁴

essi tramandano in fondo un'argomentazione ben nota lungo i secoli e che risale alle sentenze di Demostene e Cicerone correnti ancora al tempo dell'Illuminismo. Al prestigio di Cicerone, che non disdegna l'insegnamento di Roscio, Panciroli aggiunge l'esempio di Demostene che assegna all'*actio* il primo, il secondo e il terzo posto in una gerarchia ideale del sistema retorico. Se da parte nostra si aggiunge l'altro aneddoto, circolante dal tempo di Plutarco, secondo cui lo stesso Demostene ai fini dell'eloquenza era solito correggere indefesso le sue imperfezioni fisiche dinnanzi a un grande specchio²⁵, avremo le prove fondamentali solitamente addotte dall'antichità in poi a sostegno dell'*actio*.

Nei *Rerum Memorabilium Libri Duo* Panciroli distingue tra il gesto naturale, che si fa a caso, *absque ratione*, e il gesto che invece viene appreso con studio e applicazione, per concludere che la «perdita» riguarda ovviamente quest'ultimo: l'esercizio fonico e fisico praticato ad arte dagli antichi sì da far confluire parola, suono e gesto in un unico ed efficace atto oratorio. Ai moderni è venuta meno un'arte pensata ed esercitata nell'antichità allo scopo di sottrarre il discorso alla sola lettura ovvero a sicura morte. Ma per quale

²³ Ivsti Lipsi *De Constantia Libri Dvo*, [...], Antverpiæ, [...], M.D.XCIX., p. 27: *Diruit videlicet constructique, & (si fas dicere) ludit in rebus humanis magnus ille architectus: & velut plastes, varias sibi formas & imagines fingit ac diffingit ex hac argillè.*

²⁴ D. Morris, P. Collett, P. Marsh, M. O'Shaughnessy, *Gestures. Their origins and distribution*, London 1979, p. IX.

²⁵ cfr. al riguardo F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, III/1: *Demosthenes*, Leipzig 1877, pp. 20 ss.

causa? I *Rerum Memorabilium Libri Duo* puntano il dito contro il grande rivolgimento provocato dai popoli barbarici: nella decadenza di un'Italia colpita a lungo dalle invasioni di tanti stranieri anche l'*actio*, difficilmente tramandabile per mezzo dei libri, non poteva che decadere fino a scomparire, tanto più che i predicatori come suoi eredi diretti non ne avrebbero fatto un uso pertinente. Diversamente da Lessing più tardi, Panciroli è quindi tra coloro che adducono una ragione storica precisa alla denuncia della perdita dell'*actio*; come Lessing invece, e come molti altri tra Cinque- e Settecento, anch'egli vede nella predicazione l'arte alla quale il discorso si allarga appena si parli di «eloquenza del corpo».

Non si stenterebbe a individuare nel Cinquecento altre voci che a loro volta precedono Panciroli con riflessioni analoghe sul travaglio dell'*actio* nel passaggio dall'antichità al mondo cristiano, ma ora non importa la ricerca di un antecedente sempre nuovo bensì piuttosto l'individuazione di un documento esemplare quale è appunto il nostro libro dal titolo così seducente. La fortuna di quest'opera enciclopedica attraversa tutto il secolo XVII, come dimostrano il susseguirsi delle sue edizioni e un commento del 1663, scritto con il proposito di aggiornarlo con altri contributi tratti dalla polimazia più recente²⁶. Il Panciroli continua a far parlare di sé nel 1685, quando il filologo e medico danese Olaus Borrichius (1626-1690), anticipando la *querelle*, lo accusa di attribuire al nostro secolo una «pigrizia immaginaria», facilmente contestabile con dati scientifici alla mano; più che di «cose perdute», avrebbe senso parlare infatti di «cose cadute in desuetudine» oppure di cose *quas posteritas intuitu meliorum abolevit, antiqvavit, correxit*²⁷.

Ma anche questo attacco, radicale sì, però non rivolto contro il capitolo sull'*actio*, non sottrae forza al libro di Panciroli nel suo insieme, la cui autorità non viene complessivamente meno come invece succede ad altri compendi nel passaggio dal Sei- al Settecento. La nascita ufficiale della *querelle* tra antichi e moderni nel 1687 gli ridà anzi vita: soprattutto il partito degli antichi vi trova il conforto che a noi moderni sfuggono molte cose *quae veteres inuenerunt, quaeque, cum GVIDONE PANCIROLLO, inter res deperditas numeramus*. Tale è, ancora nel 1735, la convinzione di Georg Heinrich Ayrer (1702-1774), acceso oppositore di Perrault e dei francesi, che testimonia come il credito di cui ha goduto il giurista del Cinquecento resti intatto a uno stadio avanzato del fa-

²⁶ M. Watson, *Theatrum variarum rerum exhibens excerpta et annotata in Libb. de Rebus memorabilibus Pancirolli et Salmuthi* [...] Breae 1663. Qui a pp. 43-4 alcune puntualizzazioni sull'«actio decora» che in qualche modo superano il modello di Panciroli dimostrando come anche di recente ci si sia tornati a occupare di gesti.

²⁷ Olaus Borrichii *Dissertationum Academicarum Tomus II*. Havniæ Ann. MDCCXIV., pp. 97-145: *Dissertatio Decima Tertia De Deperditis Pancirolli, habita in Promotione Baccalaureorum d. 19. Maji 1685* (qui a p. 128).

moso dibattito²⁸. Ma si potrebbero addurre riscontri positivi già nella sua prima fase, a partire dal 1684, quando Panciroli serve a ricordare che molte - se non moltissime - cose dell'antichità sarebbero andate perdute per numerose cause: lo sostiene nel campo della medicina l'olandese Th. J. van Almeloveen (1657-1712), lo ribadisce nel 1695 Georg Pasch (1661-1707), colui che riutilizza l'antica ed efficace allegoria dei giganti e dei nani:

[...] auctores nobis ducesque fuerunt Veteres, quorum subvecti humeris multa aspiciamus, quæ humi hærentes non cerneremus.²⁹

4. Fin qui, in breve, la fortuna generale dell'opera cinquecentesca dalla quale si può far discendere come da un capostipite una catalogazione e una serie di stereotipi ripresi nel corso della *querelle* tra antichi e moderni e perciò ancora vivi nel primo Settecento. Relativamente al capitolo sull'*actio*, inserita anch'essa, come si è visto, nell'elenco delle cose perdute, la sua tesi continua a suscitare reazioni nel Settecento: vi si riferisce ad es. Mattheson nel 1739, contestandola apertamente, e vi si riferisce nel 1742 Johann Benedict Carpzov (1720-1803) in quella sua singolare opera erudita sulla storia dell'attore che prende il via dal paradosso di Aristone di Chio secondo cui il sapiente sarebbe simile a un commediante³⁰. In questo modo ci si riavvicina di molto al punto di partenza, l'anno in cui Lessing e Mylius organizzano la loro rivista teatrale. Ma il documento che senza dubbio prende più direttamente posizione nei confronti di Panciroli, delle sorti dell'*actio* e della sua storia postcinquecentesca, è una tesi del 1723 risalente al professore di poetica e di retorica all'università di Wittenberg. Non estraneo al mondo dell'antiquaria e dell'arte, in una fase in cui vengono poste le basi del patrimonio artistico della corte di Dresda, Johann Wilhelm von Berger (1672-1751) intende sostenere con *Diatribè Historica De Hypocrisi Oratoria sev Eloqventia Corporis* due punti essenziali relativi al discorso pubblico: solo il concerto di voce e di gesto ne garantisce l'efficacia; tenuta in grande considerazione nell'antichità, l'«eloquenza del corpo» col passar

²⁸ Ant. Blackwallii *De Praestantia Classicorum Avtorum Commentatio*. Latine vertit atque Animadversionibus instruxit Georgivs Henr. Ayser. Accedit eiusdem *Dissertatio De Comparatione Eruditionis antiquae ac recentioris* itemque Ioannis Lvcae *De Munimentis Pvblicis Latine Inscribendis Oratio*. Lipsiae Apud Iacobum Schvstervm MDCCXXXV., p. 393.

²⁹ Paschii, Georgii [...] *Schediasma De Curiosis Hujus Seculi Inventis, Quorum accuratiori cultui Facem Praetulit Antiquitas*. Kiloni [...] Anno MDCXCV., p. 5r-v. Su Panciroli cfr. p. 292. Inoltre: ab Almeloveen, Theodorus Janssonius, *Inventa Nov-antiqua. Id est brevis Enarratio Ortus & Progressus Artis Medicæ; [...] Amstelaedami, Apud Janssonio-Waesbergios. M.D.C.LXXXIV.*, pp. 18-9.

³⁰ Cfr. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister. 1739.*, op. cit., p. 40. *Paradoxon Stoicvm Aristonis Chii Omoion Einai TOi Agathoi Hypokritei Ton Sophon* [...] Opera Ioannis Benedicti Carpzov, Lipsiae Prostat apud Heredes Lanckisianos 1742., pp. 68, 80, 89, 162, 414. Carpzov si riferisce anche al commentatore di Panciroli, Heinrich Salmuth.

del tempo è «quasi andata perduta, ma poi certuni ai giorni nostri l'hanno ripristinata e ricondotta allo splendore originario»³¹.

Per partire dal secondo punto: come è facile notare, Berger si schiera dalla parte di Panciroli, nello stesso tempo ne corregge l'impostazione rigida togliendo l'«eloquenza del corpo» dall'inventario di ciò che sarebbe andato irrimediabilmente e definitivamente perduto. Così facendo, la dissertazione tiene fede al suo titolo di *Diatribè Historica* e offre un primo abbozzo di storia della teoria del gesto che va da Erasmo fino alle soglie del Settecento e annovera autori quali Nicolaus Caussin, Gerardus Johannes Vossius, John Bulwer, Louis de Cressolles (quest'ultimo in verità definito più «dotto» che «pragmatico»), Michel Le Faucheur e Petrus Francius. Tace invece del tutto su autori tedeschi, pur ammettendo che nemmeno essi mancano³², né fa riferimento alle congetture di Du Bos sulla recitazione teatrale antica e sul suo tramonto, già contenute nella prima edizione delle *Réflexions* (1719), forse perché non la conosce ancora o forse - e più probabilmente - perché tende a concentrarsi sull'oratoria vera e propria.

Più articolata di quella di Panciroli è anche la riflessione che Berger svolge sulle cause di una tale perdita. Premessa la regola generale secondo cui le «buone arti», come i regni, hanno le loro vicissitudini e i loro mutamenti, Berger individua nel passaggio dalla repubblica al principato l'inizio dei guai dell'eloquenza verbale e gestuale. È assai significativa l'immagine adottata per quest'ultima:

Hinc Actio, libera quondam libereque dominans, ad nutum Principis se composuit.³³

Dalla libertà e molteplicità dei gesti si sarebbe giunti a un gesto unico, quello del comando. In altri termini i liberi oratori avrebbero ceduto il posto ai giure-

³¹ *Diatribè Historica de Hypocrisi Oratoria sev Eloqventia Corporis* quam Praeside Io. Gvilielmo Bergero [...] pvblice tvebitur avctor M. Frider. Erdmann Ditericvs [...], 1723, Vitembergae Literis Crvsigianis, pp. 4-5: «illud eloquentiae decus [...] procedente deinceps tempore deperditum fere, sed nostra demum aetate instauratum ab non nullis pristinoque nitore redditum, [...]». Notizie su Berger in W. Friedensburg, *Geschichte der Universität Wittenberg*, Halle/S. 1917, p. 594. Karl Justi lo annovera tra i migliori esperti di antiquaria del tempo: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2. durchges. Auflage, Band I, Leipzig 1898, p. 54. Circa la responsabilità di Berger per l'acquisto di beni artistici in Italia da parte della corte di Dresda cfr. ora anche *Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen*, Leipzig 1986, p. 215. Sul raggio delle letture di Berger che hanno attinenza con l'*actio* informa molto bene il *Conspectvs Bibliothecae Bergerianae, sev locvpletissimvs Thesaurvs Librorvm*, [...] quos [...] collegerat Io. Gvilielm. de Berger [...] Vitembergae (MDCCLII). Secondo P. K. Kapitza, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, op. cit., p. 128, Berger è favorevole agli antichi, anche se non disdegna del tutto i moderni.

³² *Diatribè Historica de Hypocrisi Oratoria sev Eloqventia Corporis*, op. cit., pp. 45-7.

³³ *Ibidem*, p. 43.

consulti portavoce di chi detiene il potere, *ut Historia Augusta testatur*. Se la tendenza dell'*actio* a impoverirsi è già insita nell'antichità latina, che cosa dire delle epoche successive nelle quali confluiscono due ulteriori impedimenti, uno religioso e l'altro di cultura? Perché con la sua severità la religione cristiana ha vanificato *ludos et spectacula scenica*, nonché *histrionum consuetudinem*, ossia il tradizionale rapporto di scambio tra attore e oratore; a loro volta i barbari invasori di fatto hanno svilito l'arte del gesto introducendo interessi più violenti di quanto non sia il pubblico discorso³⁴. Naturalmente Berger non nega che nella lunghissima epoca di decadenza della retorica antica sia sopravvissuta qualche isolata attenzione per i gesti; ciò che egli sottolinea è piuttosto l'esiguità a cui l'*actio* si riduce fino a spegnersi (*derelictam deinceps, ac fere deperditam*) nel momento in cui da bene collettivo scade a cura individuale. D'altra parte l'evoluzione dettata dalla logica della «piazza moderna» (*recentioris fori*) è consequenziale: l'arte del dire viene superata in modo inarrestabile dall'arte dello scrivere, per cui la crisi dell'*actio*, voce e gesto insieme, è il segno tangibile della generale evoluzione dell'eloquenza fino all'età moderna. Berger considera con grande lucidità mutamenti strutturali che nel nostro secolo sarebbero ridiventati oggetto di studio attento, però anche unilaterale da parte di chi, non tenendo conto delle vie tortuose percorse dall'*actio* moderna, semplifica la situazione e vede la retorica ridotta a tre parti soltanto (invenzione, disposizione, elocuzione) se non addirittura alla sola elocuzione, come nel caso di quella ramistica³⁵.

In Berger s'incontra l'uno e l'altro aspetto: egli riconosce la profonda crisi storica dell'eloquenza, con i suoi inevitabili effetti su quella del corpo; ciò non gli impedisce tuttavia di ripercorrere, per quanto succintamente, i tentativi di recupero avviati dal Cinquecento in poi alla luce dei quali, come si è già detto, può e deve essere corretto anche il giudizio iniziale di Panciroli. Per un'inversione di tendenza l'età moderna sembra voler riesumare l'«eloquenza del corpo» secondo il modello ciceroniano e quintiliano, il modello che anche Ber-

³⁴ *Ibidem*, p. 44. Berger fa dunque eco a due ragioni, quella religiosa e quella relativa alle invasioni barbariche, quest'ultima già addotta a suo tempo da Panciroli, ma già presente nella storiografia umanistica, come si può ricavare da *De causis corruptarum artium* di Juan Luis Vives (1532 - Cap. IV: «De Bellis cum Septentrionalibus: quantam hæc cladem artibus intulerunt»). Su questo tema cfr. W. Rehm, *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem* (1930), Darmstadt 1966, pp. 67 ss. Circa la tradizione antiteatrale del Cristianesimo cfr. H. Jürgens, *Pompa diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972 e W. Weismann, *Kirche und Schauspiel. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg 1972.

³⁵ Corre questo rischio H. Schanze, *Problems of Trends in the History of German Rhetoric to 1500*, in *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. by James J. Murphy, Berkeley-Los Angeles-London 1983, pp. 105-125 (qui a p. 117).

ger ripropone nella parte centrale della sua dissertazione (pp. 17-42) con frequenti richiami all'*Institutio Oratoria* e delimita rigorosamente rispetto al solo gesto sostitutivo della parola, ovvero al gesto simbolico e alla pantomima.

Si torna così al primo dei due punti da cui parte questa dissertazione. Nella sua impostazione essa è molto chiara al riguardo e fin dalla prima battuta tutela il primato dell'«uso della ragione e del discorso» (*rationis et sermonis usus*, p. 3). Lo fa contro il pur tanto apprezzato Isaac Vossius il quale, con un crescendo che parte dalle prerogative del ritmo, era giunto a esaltarne l'efficacia nell'arte del pantomimo, poi ad affermarne la superiorità sulla parola, infine a difendere i vantaggi che deriverebbero all'umanità intera dall'uso di una lingua soltanto, quella universale dei gesti, al posto delle lingue particolari:

Nec quidquam felicitati humani generis decederet, si pulsa tot linguarum peste & confusione unam hanc artem omnes callerent mortales, & signis, nutibus, gestibusque licitum foret quidvis explicare. Nunc vero ita comparatum est, ut animalium quæ vulgo bruta creduntur, melior longe quam nostra hac in parte videatur conditio, utpote quæ promptius, & forsitan felicius, sensus & cogitationes suas sine interprete significant, quam ulli queant mortales, præsertim si peregrino utantur sermone.³⁶

Dinnanzi al sogno di una comunicazione universale che non passi più attraverso la parola bensì attraverso i gesti Berger continua a credere in un «dono divino» quale è la lingua nella pluralità degli idiomi; e per estensione egli crede anche nell'alleanza di parola e di gesto come unico atto oratorio valido ed efficace. Di qui l'estrema cura da lui rivolta a distinguere l'*actio* retorica da quella «scenica» e «tragica» e a separare la figura dell'oratore dalla variopinta famiglia di *histriones*, *scenici*, *ludiones*, *pantomimi*, insomma da tutti coloro che in una commedia e in una tragedia interpretano un'altra persona. Un conto è *significare* con l'alleanza di parola e di gesto, e un altro conto è voler *exprimere* fino al punto d'abbandonare la lingua³⁷. È facile comprendere come nel rifiuto di questa seconda manifestazione rispunti l'inveterata diffidenza dell'uomo di scuola per il teatro che non sia rappresentazione scolastico-oratoria (la stessa di cui, da una prospettiva un pò diversa, si fa portavoce anche Werenfels nella sua *Oratio de Comoediis*), ma al di là di questa costante più o meno forte Berger prende le distanze anche da contributi eruditi molto differenti l'uno dall'altro i quali, stando alle sue premesse, partecipano della sfera

³⁶ *De Poematum cantu et Viribus Rythmi* [...] Oxonii [...] M DC LXXIII, pp. 65-6.

³⁷ *Diatrabe Historica de Hypocrisi Oratoria sev Eloqventia Corporis*, op. cit., pp. 8. Lo stesso principio viene espresso da Berger in un'altra tesi da lui patrocinata: *Oratorem ex Animi Corporisque Notitia Informatvm*. Praeside Io. Gvilielmo Bergero [...] Vittembergae, Literis Gerdesiae, Vidvae [1728], p. 23: *Voci subseruit gestus. Illa enim rem edicit, hic significat. Ergo sequetur illam, non antecedit.*

della *muta loquela* ovvero si riconoscono nella pantomima o nel gesto come atto simbolico: un libro intero come l'*Arte de' Cenni* di Giovanni Bonifacio (Vicenza, 1616) e l'elenco di gesti invalsi presso l'ordine cistercense al posto della parola e inclusi da Leibniz nei suoi *Collectanea Etymologica*³⁸. Non solo questo secondo documento, che è di ampiezza limitata, anche *peculiaris liber Italicus* - un circostanziatissimo indice di gesti di ogni singola parte del corpo tratti da fonti letterarie e dalla Bibbia e spiegati per mezzo di esse - resta escluso dalla storia recente dell'*actio*, da quella sua ripresa che Berger colloca a partire dal Cinquecento e che egli ritrae in un altro punto della sua dissertazione.

5. Si è detto che l'ideale di Berger è un altro: è la figura dell'oratore che sa trasmettere le parole con la giusta modulazione della voce e con l'efficacia del gesto appropriato. Per questo il personaggio a cui va il maggior risalto nella sua storia della rinascita dell'*actio* è l'olandese Petrus Francius (Franz, 1645-1704), professore di eloquenza e di storia, poi di lingua greca al Ginnasio di Amsterdam. Dal 1672 fino alla morte Francius difende la causa dell'«eloquenza del corpo» in senso pratico, insegnando fattivamente il modo di gestire durante il discorso codificato più tardi in *Specimen eloquentiæ exterioris, ad Orationem M. T. Ciceronis Pro A. Licin. Archia accommodatum* (Amsterdam, 1697), ma dibattendo anche la questione da un punto di vista teorico dopo aver premesso l'assunto fondamentale che l'eloquenza è doppia: è *eloquentia interna*, ovvero stile e scrittura, ed è *eloquentia externa*, ovvero elocuzione e gesto. Se quella «insegna, ha presa, muove» (*docet, afficit, movet*), questa «guida, attrae, trascina e accarezza quasi per un certo dolcissimo incantamento» (*ducit, trahit, abripit, & suavissimo quodam quasi incantamento demulcet*³⁹). All'inizio dei «Beyträge», nel 1749, Lessing l'avrebbe chiamata *äusserliche Anständigkeit*, né avrebbe gradito vederla confusa con le «vanità del

³⁸ «Signa secundum Ordinem Cisterciensem, per quæ unusquisque Monachus valet signare alii sine Loquela», in: Illustris Viri Godofr. Gvilielmi Leibnitii *Collectanea Etymologica, Illustrationi Lingvarum Veteris Celticæ, Germanicæ, Gallicæ, Aliarumque Inservientia*. [...], Hannoveræ, Sumptibus Nicolai Foersteri, M DCCXVII., pp. 384-404. Circa il libro di Giovanni Bonifacio è degno di nota il fatto che ne parli anche Du Bos e che tramite la traduzione entri nel raggio di Lessing, il quale però sembra non essersene mai servito. Cfr. G. E. Lessing, *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, op. cit., Dreizehnter Teil, p. 376.

³⁹ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, Amstelodami, Apud Henr. Wetstenium, 1692, pp. 116-119: *Oratio VI. Preparatio ad recitationes publicas*. Habita IX. Junii, MDC LXXXVII (qui a p. 118). Dene Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, with the assistance of Jeanette Massy-Westropp, Heidelberg 1987, adduce i gesti che Francius propone nello *Specimen eloquentiæ exterioris* del 1697 e in quello del 1699, ma non entra nel merito delle *Orationes*.

mondo»⁴⁰. In virtù di un forte senso del teatro e della rappresentazione Francius giudica un'orazione scritta corpo morto, privo di spirito, che tale resta finché non venga animato dall'*actio*. Il ricorso all'immagine mitologica - *Opus Prometheo, qui eam infundat*⁴¹ - sottolinea l'importanza che ha ravvivare un testo scritto. Per analogia con questo argomento Lessing preferisce che un testo teatrale venga rappresentato anziché essere solo letto.

L'attuazione dell'una e dell'altra eloquenza è naturalmente cosa rara, un dono prezioso, «molto bello» e insieme «molto utile». Ma affinché un dono così raro si realizzi, Francius giudica l'eloquenza esterna non solo irrinunciabile bensì anche prioritaria nel processo di apprendimento: *posteriorem vero discendam prius, ut unà cum aetate crescat, atque adolescat*⁴². Da questa convinzione risulta chiaro come il suo atteggiamento verso l'*actio* vari a seconda che egli la consideri in stretto senso storico oppure in senso assoluto. Circa l'*actio* degli antichi, la sua codificazione e quanto ne resta oggi, il retore olandese non si discosta molto da Panciroli, sebbene non lo citi mai; perciò anche dalle sue orazioni s'alza un lamento continuo sulla diversa sorte dell'una e dell'altra eloquenza, di quella «interna» e di quella «esterna», con un lessico che a prima vista ricorda i *Rerum Memorabilium Libri Duo*. Se infatti l'eloquenza «interna» di Demostene e di Cicerone si può ancora valutare sui testi che ci sono stati tramandati, quella «esterna» non esiste più o è al massimo parvenza. *Artem [...] clarissimam ac nobilissimam, perditam diu & obliteratam; alteram plane amisimus; umbram & speciem retinemus; rem ipsam amisimus; prolapsa ea atque deperdita*⁴³: ecco alcune tra le amare constatazioni che salgono dai discorsi pubblici tenuti da Francius al Ginnasio di Amsterdam dal 1672 in poi. Senonché il dato di fatto che scaturisce dall'idea di una doppia eloquenza e dal divaricarsi della sua sorte, per quanto triste e disarmante, non è ancora nulla di definitivo; in altri termini Francius, dinnanzi alla perdita dell'*actio* antica, non trasforma il lamento, che pure s'alza dalle sue pagine, in qualcosa di definitivo. Perché l'eloquenza esterna dipende in ultima analisi da una legge di natura che non può mai morire:

⁴⁰ «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.», *op. cit.*, Erstes Stück., Vorrede; *LM*, 4, 54. Pochi anni dopo Löwen parlerà di *äusserlicher Anstand: Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes.*, *op. cit.*, p. 7 ss.

⁴¹ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, *op. cit.*, pp. 156-207: *Oratio XV. De perfecto & Consummato Oratore* (Ottobre 1689), qui a p. 194.

⁴² Petri Francii *Orationes in unum collectae*, *op. cit.*, pp. 120-127: *Oratio VII. Cum Orationes Ciceronis pro Archia & Marcello recitentur*. Habita X. Julii M D C LXXXVII (qui a p. 122).

⁴³ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, *op. cit.*, pp. 117, 203, 204. Cfr. anche p. 50. Ma si potrebbero addurre altri passi.

Est enim hæc lex non ex ullis petenda libris, non ab ullo dicendi artifice, sed ab ipsa nobis Natura insculpta, data, incisa, insita; ad quam non ficti, sed geniti; non informati, sed procreati sumus; [...]⁴⁴

Francius non accusa la natura di essere rimasta poco fedele a se stessa e di essere meno generosa con i moderni di quanto sia stata con gli antichi, né attribuisce un'importanza decisiva a ragioni storiche di decadenza, come Panciroli prima di lui e dopo di lui Berger; semplicemente incolpa l'uomo di essersi preso poca cura in certe epoche di una dote naturale inestinguibile. Sostenendo il principio dell'immutabilità della natura - *die Natur wirkt sich stets selber gleich* - nel quale più tardi Lessing si riconosce per un altro tipo di argomentazione (cfr. sopra, p. 36), Francius la vede sempre quella

quæ fuit, nondum effæta, ac sui semper simillima. Nostra est culpa: nos in caussa sumus: nos artem pulcherrimam præstantissimamque negligimus. Scio alias hujus rei rationes & esse & adduci posse, sed nostra præcipua culpa est.⁴⁵

Colui che nello stretto ambito della *querelle* ha difeso i poeti antichi contro Perrault ritiene un grave errore pensare che la natura abbia cessato d'essere madre benigna per i moderni: *Aequalis est omnium mater, eodem nos amore prosequitur, eadem in nos dona distribuit, quæ quondam dedit*⁴⁶. Ma se la disponibilità della natura non viene mai meno, lo stesso concetto di arte «perduta» si ridimensiona, dal momento che esistono sempre risorse primarie pronte a essere messe a frutto per mezzo dell'esercizio. Con l'enfasi dell'allocazione Francius capovolge il punto di vista di chi sostiene che non ha senso affaticarsi intorno a un bene andato definitivamente perduto:

Videtis, fieri posse, quod erudituli nostri posse fieri negant? Superesse videlicet artem istam, quam illi perditam putant, & addisci etiamnum posse, vel aliquo, vel nullo magistro, si mentis oculos aperiamus, si naturam magistræ sequamur.⁴⁷

⁴⁴ Petri Francii *Orationes in unum collectæ*, op. cit., pp. 29-52: *Oratio III. De conjungendo Litterarum & Eloquentiæ Studio*. Habita IX. Jun. M D CLXXVII (qui a p. 51).

⁴⁵ Petri Francii *Orationes in unum collectæ*, op. cit., pp. 120-127: *Oratio VII*. cit. (qui a p. 125).

⁴⁶ Petri Francii *Posthuma. Quibus accedunt Illustrium Eruditorum ad eundem Epistolæ*, Amstelædami, Ex Officina Wetsteniana, M D CC VI, pp. 3-89: *Oratio I. Pro Eloquentia* (non datata), (qui a p. 58). Su Francius contrario a Perrault cfr. P. K. Kapitzka, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt.*, op. cit., pp. 180, 190, 204.

⁴⁷ Petri Francii *Posthuma. Quibus accedunt Illustrium Eruditorum ad eundem Epistolæ*, op. cit., *Oratio I. Pro Eloquentia*, cit., pp. 59-60.

Al seguito di questo dato, che Francius ritiene certo come ha ben visto Berger (*negavit, ipsam hanc artem, ex se spectatam, deperdi potuisse*⁴⁸), il lamento si trasforma in accusa rivolta contro la negligenza umana o il pregiudizio:

quod præcipuum in oratione æstimabat Vetustas, negligere omnino, aut, quia ipsi non possumus, in aliis ridere soleamus, & scenæ potius relinquendum, quam Oratori honestum ac decorum putemus.⁴⁹

Tra le pieghe dell'argomentazione spunta il tema del teatro, come è inevitabile quando si discute di *actio* oppure di «eloquenza esterna», e Francius, coerentemente, vi si dichiara del tutto a favore. Se si recitano orazioni di un autore antico, suo è il testo, mentre la responsabilità della recitazione ricade tutta sull'interprete moderno: *Ejus est Dictio, ejus Oratio: nostra est Actio, nostra Elocutio*⁵⁰. Egli è tanto consapevole della divisione delle competenze e delle prerogative tra testo scritto (autore) e testo recitato (oratore-attore) da cogliere la transitorietà e quindi l'unicità di quest'ultimo, però anche il senso di nuovo che ogni volta può procurarci:

Quid? quod non idem vobis repræsentamus? quanquam enim eadem est oratio, non eadem tamen est Actio. Nihil autem nostrum est, nisi hoc unum.⁵¹

Prerogativa limitata ma essenziale, che l'oratore ha in comune con l'attore pur nella diversità delle competenze, perché il primo è posto al servizio del vero, mentre il secondo s'arresta solo a ciò che è fittizio, alla sfera del *mendacium*. Tuttavia anche la superiorità che Francius ascrive all'oratore come colui che tratterebbe e rappresenterebbe il vero è cosa molto diversa dal giudizio negativo che gli uomini di scuola danno solitamente dell'attore, perché anzi il potenziamento del vero grazie a un'arte condivisa con l'attore finisce per nobilitare quest'ultimo, ossia per liberarlo da quella condanna di illegittimità che alla fine del Seicento si continua a emettere contro di lui. Specie nel discorso dal titolo *Pro Eloquentia*, non datato e pubblicato postumo, Francius scrive pagine memorabili sulla figura dell'attore distanziandosi audacemente dal suo stesso mondo scolastico quando sostiene ad es. che la recitazione teatrale, la *histrionia*, non è vile se non nella misura in cui la si vuol considerare tale, oppure quando ammette apertamente di avere imparato anch'egli il proprio mestiere a

⁴⁸ *Diatribe Historica de Hypocrisi Oratoria sev Eloquentia Corporis*, op. cit., p. 47.

⁴⁹ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, op. cit., pp. 1-20: *Oratio I. De Studio Eloquentiæ*. Habita in Illustr. Amstelod. Athenæo, die XIV Martii, M D C LXXII. (qui a p. 18).

⁵⁰ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, op. cit., pp. 120-127: *Oratio VII*. cit. (qui a p. 126).

⁵¹ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, op. cit., pp. 128-132: *Oratio VIII. Cum eadem Orationes, sed vice versa, recitarentur*. Habita XVIII. Septemb. M D C LXXXVII (qui a p. 130).

contatto con un attore. È forse disonorevole ripetere l'esperienza che fu di Demostene e di Cicerone? In nome del modello antico Francius esalta la sua formazione derivata dalla sintesi di due influenze che hanno esercitato su di lui rispettivamente un uomo di scuola e un attore: due personaggi molto diversi e però accomunati dalle stesse doti di eloquenza. Il primo - Adrianus Junius, un tempo rettore dello stesso Ginnasio di Amsterdam, di splendido aspetto e di non comuni doti interiori - appartiene al mondo ufficiale degli studi; il secondo invece è stato attore presso il teatro della metropoli olandese:

homo erat privatus, plebejus, indoctus, qui artem, [...] exercebat, Historioniam scilicet, [...] tanta cum eloquentia, tam suavi vocis inflexu, tam decente corporis motu, ut nihil supra.⁵²

Segno di contraddizione tra stato sociale e straordinarie doti di eloquenza, l'attore di Amsterdam acquista nelle pagine di Francius il profilo prepotente di chi sa insegnare la voce, il gesto, il modo d'incedere e il movimento di tutto il corpo all'uomo di scuola che non disdegna di assistere ai suoi spettacoli: spettacoli seri e vigorosi, tragedie e non commedie (*virilem ac seriam actionem, Tragicam nempe, non Comicam*⁵³). Ma anche questo fenomeno così eccezionale e così lontano dai parametri del mondo dotto non si spiega come spontanea emanazione della natura; il suo fascino è piuttosto la sublimazione di una scuola dura ed è la migliore conferma del fatto che l'arte del gesto, per quanto caduca, può essere sempre riconquistata:

Unde ille haec hauserat? Rerum ac verborum naturam observaverat; ad hanc se normam formaverat, & longa exercitatione, longo usu, hoc divinum atque incredibile dicendi sibi genus paraverat. Surgebat juvenis summo mane, & superiorem domus partem conscendens declamabat per aliquot horas, ad sudorem usque. Ita corpus molle ac lene, & ad omnes motus idoneum reddidit: ita vocem, ita gestus composuit, ita se formavit ac finxit, ut deinde, quicquid vellet, exprimeret, & in omnes sese formas converteret.⁵⁴

⁵² Petri Francii Posthuma. *Quibus accedunt Illustrium Eruditorum ad eundem Epistolae*, op. cit., *Oratio I. Pro Eloquentia*, cit., pp. 67-8. Il passo è stato tradotto in olandese in Ben Albach, *Langs Kermissen en Hoven. Onstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*, De Walburg Pers Zutphen, C. F. J. Schriks 1977, pp. 147-8; è stato ulteriormente tradotto in inglese in *German and Dutch theatre, 1600-1848*, compiled by George W. Brandt and W. Hogendoorn, Ed. by George W. Brandt, Cambridge 1992, pp. 387. Secondo Zedler Francius sarebbe stato influenzato così fortemente dall'attore Adamus Caroli. Cfr. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, vol. 9, 1734, col. 1669.

⁵³ Petri Francii Posthuma. *Quibus accedunt Illustrium Eruditorum ad eundem Epistolae*, op. cit., *Oratio I. Pro Eloquentia*, cit., p. 69.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

L'attore di Amsterdam è insomma l'esempio probante che la sua è un'arte - un'«arte liberale», avrebbe sostenuto più tardi Mylius - e che, come quella «oratoria», essa si può esercitare e apprendere col supporto della natura. Francius scorge nel suo maestro extrascolastico la realizzazione più piena di un principio che fa da perno a tutti i suoi discorsi: la complementarità di natura e di arte. L'affermazione secondo cui *Omne quod naturale, artificiosum; omne quod artificiosum, esse naturale*⁵⁵ è un paradosso solo in apparenza giacché, a ben vedere, la natura costituisce solo un primo grado, la materia iniziale sulla quale l'arte può e deve intervenire per perfezionarla e rendere esplicito ciò che alla natura manca ancora. La necessaria compensazione dell'una con l'altra induce al seguente riepilogo:

Natura dirigit, Ars perficit: id est, illud addit, quod Natura addere supersedit. Facit autem nihil aliud, quam fecisset Natura, si ulterius procedere voluisset.⁵⁶

Oppure, secondo altre immagini, è auspicabile che natura e arte si confondano *suavissimo quodam* [...] *consortio*; o, ancora, sull'albero della natura l'arte innesta per così dire un suo proprio ramo⁵⁷. La dovizia di metafore e di similitudini con le quali Francius tenta di far luce sull'inseparabilità di natura e di arte è davvero considerevole, né la si deve intendere solo come pratica di sofismi o esercizio virtuosistico; tra le pieghe di un'argomentazione sempre molto paziente e sottile, che ha la sua origine in Quintiliano (*nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura iuvetur* [*Inst. Orat.*, XI, 3, 11]), si nasconde piuttosto una preoccupazione concreta, quella di definire la voce e il gesto non un prodotto di natura bensì un'«arte» che deve essere appresa e che anzi nell'insegnamento precede ogni altra parte della retorica, come si è visto sopra (cfr. p. 45), perché già in giovane età l'allievo elabori e assimili un'*actio* consona alla parola. Pertanto questa discussione sul compenetrarsi di natura e di arte si differenzia un pò rispetto al grande dibattito del Cinque- e Seicento sulla *sprezzatura*, ossia sulla capacità di occultare la forma tanto da farla apparire spontanea e naturale. Va da sé che anche l'oratore di Francius aspira a questo stadio, aspira cioè a rendere i propri gesti eleganti, spontanei e in definitiva naturali, tuttavia la sua riflessione sull'incontro di «natura» e di «arte» serve propriamente a definire la priorità della seconda sulla prima, a ritenere più importante il processo di apprendimento rispetto a ogni atto di fiducia nelle sole doti naturali. Senza l'intervento dell'arte la natura non esce da uno stato di pura

⁵⁵ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, op. cit., pp. 156-207: *Oratio XV. De perfecto & Consummato Oratore* (Ottobre 1689), qui a p. 194.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Petri Francii *Orationes in unum collectae*, op. cit., pp. 120-127: *Oratio VII.*, cit., qui a p. 122; pp. 116-119: *Oratio VI. Præparatio ad recitationes publicas.*, cit., p. 118.

potenzialità. Non si sa se per diretta influenza oppure per effetto del comune presupposto antico (Quintiliano), sorprendenti affinità riaffiorano tra il modo in cui Francius mette a fuoco il rapporto indissolubile di «natura» e di «arte» e alcune formulazioni di un teorico sensualista ed emozionalista come Du Bos sia nell'originale, sia nella traduzione di Lessing. Si può citare a mò di esempio questo passo:

L'attention à se conformer aux regles qu'on apprend dès l'enfance, cesse bientôt d'être une contrainte. Il semble que les regles qu'on a étudié alors deviennent en nous une portion de la lumiere naturelle.⁵⁸

Per un recensore di spettacoli teatrali al servizio dei «Beyträge» di Lessing e di Mylius non ci sono dubbi: *Alles Natürliche auf dem Theater, was gefallen soll, muß durch Kunst hervorgebracht werden*⁵⁹.

Ai nemici dell'*actio* Francius reagisce forse nel modo più energico quando porta le loro e le sue ragioni alle conseguenze estreme: se è vero che l'arte «migra» nella natura e di conseguenza la natura «assorbe» l'arte, chi «muove colpe» all'arte giunge a «biasimare» la stessa natura⁶⁰. Trasponendo questo tipo di deduzione nel campo dell'oratoria sacra Francius obietta a chi condanna l'arte che in tal modo egli rimprovera Dio stesso, elargitore di un simile dono, e si oppone alla sua volontà. Si può comprendere allora come sia risolto anche il secolare e spinoso dibattito su contenuto e forma della predica: compito del predicatore sacro è d'insegnare e di persuadere allo stesso tempo; se insegnando egli è teologo, l'atto del persuadere lo rende oratore non meno di chi tiene discorsi civili, e pertanto anche per lui vale il rispetto della doppia eloquenza, «interna» ed «esterna», e calato in quest'ultima egli dovrà sentirsi parimenti in debito con la «natura» e con l'«arte». Dovrà cioè sottoporsi all'esercizio duro e assiduo che è proprio dell'attore e dell'oratore civile⁶¹.

6. Francius, Werenfels, Berger, tre personalità del mondo della scuola tra Sei- e Settecento, affrontano il problema dell'«eloquenza del corpo» partendo da presupposti comuni, ma con esiti che si differenziano l'uno dall'altro.

⁵⁸ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., p. 348. Nella traduzione di Lessing: *Die Aufmerksamkeit, sich nach gewissen Regeln zu richten, die man von Jugend auf gelernt hat, hört gar bald auf, ein Zwang zu sein. Es scheint, als würden die Regeln, die man nunmehr studieret hat, in uns ein Teil des natürlichen Lichts* (G. E. Lessing, *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, op. cit., Dreizehnter Teil, p. 393).

⁵⁹ «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.», op. cit., Erstes Stück., VI. *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin*. pp. 123-136 (qui a p. 128).

⁶⁰ Petri Francii Posthuma. *Quibus accedunt Illustrum Eruditorum ad eundem Epistolae*, op. cit., pp. 153-223: *Oratio III. De Usu Eloquentiae in Sacris.*, qui a p. 202.

⁶¹ *Ibidem*, p. 157 ss.

Aperto alla dimensione del teatro non necessariamente scolastico, Francius non si nasconde la grave perdita dell'*actio* antica senza però trarne le conseguenze che allora, stando così le cose, di *actio* non abbia più senso parlare. La causa che egli per ora è quella di un'eloquenza scolastica la quale, anziché essere solo «interna» e risolversi nella scrittura e nella lettura, si rigeneri anche in eloquenza «esterna» tramite l'imitazione di un palcoscenico extrascolastico di attori professionisti. Per questo ritorno a un'osmosi tra «interno» ed «esterno», tra mondo della scuola e mondo del teatro e per la fiducia riposta nella diligenza e nello sforzo, quindi nell'«arte» e nelle «regole» come antidoto alla dispersione dell'*actio* nel tempo, le pagine di Francius diffondono un ottimismo non molto diverso da quello che anima i propositi del giovane Lessing agli esordi dei «Beyträge». Dobbiamo immaginare Francius tra i non meglio specificati «scrittori moderni» a cui Lessing nel 1749 si ripropone di attingere? È pressoché impossibile rispondere a questa domanda che peraltro passa in second'ordine rispetto al peso che acquistano alcuni filoni di grande durata con epicentro a cavallo tra i due secoli. L'olandese non sembra aver lasciato tracce direttamente documentabili nell'opera di Lessing, anche se di lui si continua a parlare in Germania nel corso del Settecento e Johann Jakob Engel lo annovera tra i «molti scrittori» i quali «in età antica e recente» hanno elaborato una propria teoria del gesto e della declamazione⁶². In verità era stato molto meno neutro il giudizio espresso su di lui da Johann Burckhard Mencke che nel suo celebre *De Charlataneria Eruditorum* (1715) aveva addossato a Francius parte della responsabilità degli eccessi raggiunti negli ultimi tempi da *saltatio rhetorica* e da *rhetorismus histrionicus*. Infatti

[...] artificium jam pridem deperditum quasi postliminio revocare coepit, & novam quodammodo *eloquentiam* commentus est, quam *externam* vocavit. Itaque adulescentes (sic!) continuo duxit ad speculum, ut, quomodo & ora & oculos ipsasque manus ad singulas voces componerent, hoc veluti magistro discerent; tum vero novos Roscios prodire in theatrum ac declamare jussit orationem quandam Romanæ eloquentiæ patris Ciceronis, ingenti utique Auditorum plausu, qui ad rem novam, ut solet fieri, non leviter commovebantur. Verum tantum abest, ut eloquentiam ut potius affectationis turpissimum vitium cum Thrasonismo isto discipulis suis instillaverit Franzius, Vir alioquin laude sua nequaquam fraudandus.⁶³

Mencke deve ammettere che Francius ha avuto successo, ma questo non lo trattiene dal muovergli la grave accusa di affettazione mitigata alla fine da un

⁶² *Jdeen zu einer Mimik* von J. J. Engel. Zweyter Theil. [...] Berlin 1786., p. 78.

⁶³ *De Charlataneria Eruditorum Declamationes Duæ*; Autore J. B. Menckenio. Lipsiæ, Apud Jo. Frid. Gleditsch & Filium, M.DCC XV., p. 83.

apprezzamento generale che forse influenza i più cauti giudizi sul retore olandese aggiunti in calce all'edizione tedesca di *De Charlataneria Eruditorum*. In fondo il merito di avere riaperta la strada all'*actio* sarebbe stato proprio suo: *zu wünschen ist es, daß andere mit besserm Nachdruck folgen mögen*⁶⁴. Lo stesso Berger contesta che gli allievi di Francius possano essere accusati di affettazione ed è certo che i suoi principi, se applicati razionalmente (*duce quidem et iudice ratione*), daranno solo lustro all'oratore. Tuttavia anche questo elogio non è bastato a evitare a Francius, due anni dopo (1725), una stroncatura completa per opera del singolare trattato di retorica di Friedrich Andreas Hallbauer (1692-1750) che da una parte invoca a ogni pagina «naturalezza» ed «esercizio» al posto di «regole», dall'altra non abbandona l'ambito del «decorum» (*Anstand*) e in pratica ricade nel tono prescrittivo nello stesso tempo in cui lo contesta radicalmente. Hallbauer è così poco in linea con Francius (ma anche con quanto affermerà più tardi Lessing) da scrivere:

die Materie und der Affekt des Herzens muß vor sich, und ohne daß man darauf denckt, die Stimme verändern, wie man ja auch in dem gemeinen Leben an den einfältigsten Leuten gewahr wird: so wird es natürlich lassen, sich allemahl wohl schicken, und den Zuhörern gefallen.⁶⁵

«Naturalezza», «convenienza» e «piacere» possono essere raggiunti solo se non si distingue affatto tra lo spazio pubblico e lo spazio dell'agire quotidiano. Se al contrario non si lascia libero corso alla natura e si esegue il gesto ad arte (*mit Fleiß*), si cade nell'affettazione caratteristica di Francius che per le sue tante idee strampalate non avrebbe saputo di preciso nemmeno che cosa stesse scrivendo. Il suo saggio di «eloquenza esteriore» sarebbe semplicemente «una cosa insulsa» (*ein abgeschmackt Ding*⁶⁶). Il fatto è che secondo Hallbauer la molla che produce un discorso deve essere sempre e soltanto un autentico moto dell'animo, senza il quale la fredda simulazione dell'attore prende il sopravvento:

⁶⁴ *Herrn Joh. Burckhardt Menckens Zwey Reden von der Charlatanerie oder Marcktschreyerey der Gelehrten* [...], Leipzig, Bey Joh. Friedrich Gleditschens seel. Sohn., s. d., p. 175, nota. Nella nota che precede, sempre a p. 175, viene ricordato il giudizio di Jean Le Clerc secondo cui l'eloquenza esterna applicata alla predica, in un'epoca che non è più quella apostolica originaria e nella quale non avvengono più miracoli, non dovrebbe appagarsi di se stessa bensì far parte di *tout ce qui peut servir à éclairer & à toucher des gens raisonnables, & même souvent un peu trop délicats*. (*Parrhasiana ou Pensées diverses sur des Matières de Critique, d'Histoire, de Morale et de Politique*. Avec la Défense de divers Ouvrages de Mr. L. C. Par Theodore Parrhase. 2 Amsterdam, Chez les Héritiers d'Antoine Schelte. M DC XCIX., p. 129).

⁶⁵ *Anweisung Zur Verbesserten Teutschen Oratorie. Nebst einer Vorrede von Den Mängeln der Schul=Oratorie* [...], JENA, Verlegts Johann Bernhard Hartung, 1725., p. 558.

⁶⁶ *Ibidem*.

Wer [...] ohne Affekt redet, spielet die Person eines Comödiantens. Das Herze lacht, und er will andere zur Traurigkeit bewegen. O wie kaltsinnig kommt da alles heraus: es rauschet alles vorbei, wie eine Fluth.⁶⁷

Nella misura in cui esige dall'oratore piena coincidenza tra quello che dice e quello che sente Hallbauer sembra escludere ogni sorta di scuola e di preparazione, pena la caduta nella falsità del teatro. Tutto ciò sta agli antipodi del mondo di Francius, ma ci si può anche chiedere se apra direttamente una porta sul capitolo successivo dell'arte della recitazione, quello illuministico⁶⁸. Hallbauer ha senz'altro contribuito ad abbattere il formalismo barocco in nome della naturalezza; d'altra parte - sia pure su nuova base filosofica e antropologica - di regole si parla abbondantemente a metà Settecento, e nei suoi abbozzi teorici Lessing continua a richiamarsi alla necessità di «regole immutabili» contro l'uso indiscriminato che si fa di termini come «fuoco», «sensazione», «viscere», «verità», «natura», «grazia» (LM, 6, 152). Lessing ripropone insomma il problema dei rapporti tra natura ed arte che erano stati tanto a cuore a Francius per quanto solo nella diversa dimensione dell'*actio* scolastica.

È comunque certo che Francius, pur con il suo potenziale anticipatore, non entra direttamente nell'orizzonte di Lessing come vi entrano invece Werenfels e Du Bos, coloro che verosimilmente gli hanno suggerito il tema dell'arte «perduta». Di Werenfels si parla molto durante il primo Illuminismo tedesco anche per le critiche da lui mosse allo stile ampolloso nella sua *Dissertatio de Meteoris Orationis* (1694), lo scritto che Gottsched agita contro le intemperanze barocche e che s'affretta a far tradurre e a riprodurre in appendice alla sua *Akademische Redekunst* (1759)⁶⁹. Lessing, dal canto suo, continua a richiamarsi al professore di Basilea nella sua seconda rivista, la «Theatralische Bibliothek», per giustificare con lui l'esistenza di una commedia non più ridanciana bensì costumata (LM, 6, 38 e 44). E se si vuol dar credito a Friedrich Nicolai, sarebbe sua anche la traduzione di un epigramma di Werenfels sulla Bibbia libro per tutti (*Hic liber est, in quo sua quaerit dogmata quisque; | In-*

⁶⁷ *Ibidem*, p. 323. Per la posizione talvolta estrema che Hallbauer ha nel primo Illuminismo tedesco e per la sua interpretazione dell'oraziano *Si vis me flere*, cfr. M. Beetz, *Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*, Tübingen 1980.

⁶⁸ U. Geitner (*Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, p. 177) vede nella retorica di Hallbauer un «indicatore» significativo della nuova determinazione di «uomo» e di «natura» agli inizi del Settecento e insieme un «evento carico di conseguenze» per le successive concezioni dell'*actio*. Sta di fatto però che in ambito gottschediano e lessinghiano le «regole» riacquistano una loro funzione pregnante pur nella diversa concezione dell'uomo e dell'atto comunicativo.

⁶⁹ L'originale latino si può leggere anche in Samuelis Werenfelsi Basileensis *Dissertationum Volumina Duo*, op. cit., I, pp. 269-328. Per l'importanza di Werenfels nella Germania gottschediana cfr. M. Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stillhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1966, pp. 317 e 401 ss.

venit et pariter dogmata quisque sua) entrato nel *Sebaldus Nothanker*⁷⁰. La stima per il «famoso Werenfels» non lo esime tuttavia dal rilevare un limite oggettivo della *Oratio de Comoediis* che non consiste in questa o in quella debolezza, in questa o in quella idea discutibile, bensì in qualcosa di fondamentale, nella sua mancata conversione a difesa del teatro in genere al di là e al di fuori della scuola:

Wenn wir über diese Rede hätten Anmerkungen machen sollen, so würden wir vornehmlich darauf gesehen haben, daß wir alle die Gründe, die der Verfasser nur insbesondere für die Schauspiele in Schulen anbringt, auf die Schauspiele überhaupt angewendet hätten. (*LM*, 4, 179)

Lessing riconosce che Werenfels con la sua difesa degli «spettacoli scolastici» resta nel solco della tradizione illustre di personalità come Johann Sturm e Johann Amos Comenius, oltre che di quella gesuitica, e forse grazie a questo merito passa sotto silenzio la pagina durissima che il teologo scrive contro *Comoedos, Histriones, Mimos*⁷¹ senza lasciare spazio alla prospettiva di una riforma del palcoscenico. Al tempo dei «Beyträge» invece la dimensione pubblica del teatro è, almeno in sede teorica, qualcosa di ormai accettato, e ciò attesta il profondo mutamento che subentra in Germania per effetto di Gottsched, della sua scuola e della dialettica instaurata con essa dai suoi antagonisti Mylius e Lessing. Se a mò di confronto si prende la *Diatribè Historica* di Berger (1723), colpisce l'assenza del teatro dalla sfera d'interessi di un personaggio che nonostante tutto sa individuare nella crisi prodotta dall'affermarsi del cristianesimo la crisi della gestualità in genere:

Mansit igitur Hypocrisis Oratoria, sed multis cohibita partibus, et immutata. Interea creuit Religio Christiana, quae, ad seueritatem composita, sicut ludos et spectacula scenica, sic histrionum consuetudinem repudiabat.⁷²

Inoltre Berger ammira Francius, ne accetta il programma e lo difende dagli attacchi di affettazione, ma è ben lontano dal condividere il suo entusiasmo per il palcoscenico. Pur dopo aver delineato una storia delle teorizzazioni per noi

⁷⁰ *Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker*. Dritter und letzter Band., Vierte verbesserte Auflage., [...], Berlin und Stettin, bey Friedrich Nicolai. 1799, p. 68. Nella nota: S. Sam. Werenfelsii *Opuscula theologica philosophica et philologica*. Lausannae 1739 4to. Tom. II. p. 509. Lessing hat diese Verse folgendermaßen übersetzt: Von Gott gemacht ist dieses Buch, | Daß jeder seine Lehr' drin such' | Und so gemacht, daß jedermann | Auch seine Lehr' drin finden kann. Per la figura di Samuel Werenfels, molto tollerante in campo teologico a parte un solo episodio, cfr. «Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche», Bd. 21 (1908), pp. 106-110 (Eberhard Vischer).

⁷¹ S. Werenfels, *Oratio de Comoediis*, op. cit., p. 362-3.

⁷² *Diatribè Historica de Hypocrisi Oratoria sev Eloquentia Corporis*, op. cit., p. 44.

molto importante e dopo aver caldeggiato la ripresa dell'*actio*, egli si arresta all'ideale di buon oratore e di un'eloquenza misurata e «razionale», in ugual misura civile e religiosa, che però non definisce ancora la destinazione sociale di *Orator civilis*:

Quam utilitatem ipse D. Augustinus cum exploratam haberet, non dubitavit, hanc Oratoris partem, in suis de Doctrina Christiana libris commendare. Viderint igitur, quid sibi uelint, ii, qui Hypocrisin Oratoriam ab usu hodierno seiungunt, tantis Veterum studiis cultam. Adhibeatur modo cautio et studium id euitandi, quod indecorum est, et affectatione molestum. Teneatur modus, quem ipsa ratio praescribit, ex qua ipsum Eloquentiae huius iudicium pendet. Sic dubium non erit, quin multae magnaeque commoditates ab hac Oratoria facultate, non solum in Ciuilem, sed Sacrum etiam, Oratorem proficiscantur.⁷³

Malgrado i suoi limiti, l'atteggiamento di Berger è di grande apertura se si considera la sua appartenenza a una scuola protestante che nel passaggio all'Illuminismo, magari in nome di un'idea di naturalezza contrapposta al formalismo barocco, non sempre guarda in senso positivo a tutto ciò che sia eloquenza esteriore, e anche per suo tramite l'idea di *actio* sopravvive fino a convertirsi nel Settecento pieno in quella di *Schauspielkunst*. Qualche anno fa Hannelore Heckmann-French ha richiamato l'attenzione sull'importanza della critica teatrale contenuta nelle riviste morali come precedente immediato di quella lessinghiana e come suo lievito⁷⁴; un'attenzione analoga è auspicabile anche per le teorizzazioni latine relative all'oratoria maturate intorno al 1700 nello spirito dell'antiquaria e del riacceso dibattito su antico e moderno, sui rapporti tra natura e arte, su ciò che sia definitivamente «perduto» e ciò che sia recuperabile, e che alcuni volenterosi hanno effettivamente tentato di recuperare.

Certo, la ricerca di sopravvivenze, di continuità o di anticipazioni anche nascoste in una materia come la teoria del gesto, che dà adito a una riflessione «oscillante e poliseno» e per la quale - a parte le fonti antiche - è necessario risalire spesso e volentieri fino al Cinquecento, a sua volta è irta di difficoltà e presuppone una notevole libertà di movimento. Soprattutto presuppone che non si prenda troppo alla lettera lo stesso giudizio stroncante che Lessing esprime alla fine della *Hamburgische Dramaturgie* (LM, 10, 212), quando, mosso dalla delusione di un bilancio amaro, d'un tratto solo e con pochissime eccezioni, licenzia come inutilizzabile la «chiacchiera generica» sul gesto spesa fino ad allora in questa o in quella lingua.

⁷³ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁴ Hannelore Heckmann-French, *Zur Theaterkritik der Frühaufklärung*, in «Weimarer Beiträge», 31, 1985, pp. 1980-1995.

Gerhard Bauer

*Die nüchterne Freundschaft
Lessings Modifikationen eines Jahrtausendideals*

Wenn wir von den großen «Rettungen» und «Fehden» ausgehen, dann war die Freundschaft keins der zentralen Themen des Aufklärers, Polemikers und Dramenautors Lessing. Die Reichweite der Freundschaft, das rechte Verständnis für sie hat ihn nicht zu so prinzipiell kritischen Neubesinnungen veranlaßt wie etwa die klassische Bildung, die dramatische Rührung, die Eigenart des poetischen Ausdrucks, der Glaube und immer wieder das Verhältnis zu «den Großen». Aber Freundschaften, Koalitionen, Suche nach Gemeinsamkeiten und Bestehen auf Differenzierungen verknüpfen sich mit den meisten großen und vielen der kleinen kritischen «Geschäfte», die dieser «freiester Geist seiner Zeit» auf die Tagesordnung setzte. Für seine Arbeitsweise ebenso wie für seine Grundannahmen und Empfindungen, ja für das Zentrum seiner Produktivität war der Austausch mit anderen oder eine gewisse Idee von einem solchen Austausch von ausschlaggebendem Gewicht. Wie in vielem, so war Lessing auch in seinem Freundschaftsbegriff seiner Zeit und einem jahrtausendalten Bildungskanon verpflichtet. Wie er aber das überkommene Ideal entheorisiert, es pragmatisch macht, es an die Person und ihre Kräfte knüpft und es zugleich von Aufgaben jenseits aller zufälligen Personenkonstellationen bestimmt sieht, das ist nicht nur eine andere Akzentuierung, sondern eine Neuentdeckung im angeblich längst Vertrauten und Anerkannten. Es bildet einen wesentlichen Bereich seiner Aufklärungs- und Selbstaufklärungsarbeit; es ist der Untersuchung wert.

Freundschaft galt im 18. Jahrhundert, wie schon seit der griechisch-römischen Antike, als eine der obersten Tugenden oder schlechterdings eine Pflicht für jedermann. Sie verlangte vollständiges, unverbrüchliches Vertrauen. Die Idee der Freundschaft schloß Trug ebenso wie Wandelbarkeit oder Erkalten aus - in den häufigen Gegenüberstellungen von Freundschaft und Liebe wird diese Zuverlässigkeit und Enthobenheit über die Aufregungen vieler Liebesgeschichten in der Regel als eindeutiges Plus der Freundschaft verbucht. Am markantesten beglaubigt sich die Freundschaft in der Aufopferung. Für den

Freund wird schlechterdings alles in die Schanze geschlagen: alle irdischen Güter sowieso, in zugespitzten Fällen das eigene Leben, in heiklen Situationen auch die eigene Frau oder die Liebe zu einer bestimmten Frau. (Im immer noch beliebten Chanson de geste «Amis et Amiles» werden sogar die eigenen Kinder zum Zweck der Heilung des Freundes geschlachtet - zum Glück ist dieser Freundschaftsbeweis dann dermaßen überzeugend, daß Gott selbst ein Einsehen hat und die Kleinen wiederauferweckt.) Solche absoluten Bekräftigungen der Freundschaft sind zwar nicht die Regel, in der Antike so wenig wie im 18. Jahrhundert. Sie bestimmen aber den Begriff, die prinzipielle Haltung: Der Freund, d. h. sein Wohl, der Dienst am Freunde geht über alles. «Aufopfernd» wird selbst in alltäglichen Konstellationen, wenn es nur um die aufgewandte Zeit oder Mühe geht, das obligate Adverb, um den Umgang mit Freunden zu charakterisieren. Orest und Pylades müssen nicht wirklich miteinander oder füreinander sterben, aber mit welchen immer neuen Wendungen sie just danach verlangen, wie sie den anderen in seinem Selbst oder den gemeinsamen «Freundschaftstrieb» über die eigene Person setzen, das macht den für die damalige Zeit offenbar zwingenden Reiz von Johann Elias Schlegels Trauerspiel «Orest und Pylades» aus¹.

Freundschaft ist aber außerdem im 18. Jahrhundert eine *façon de parler*, und diese hat dem Wort eine wahre Inflation beschert, gegenläufig zu der Zuspitzung auf den idealen Musterfall, die Bewährung auf Leben oder Tod. «Mein Freund» ist bis zur Mitte des Jahrhunderts zur geläufigsten Anrede für auch nur halbwegs Bekannte geworden, so wie «Freund» schon seit dem ausgehenden Mittelalter eine der «allgemein höflichen» Anreden für «geringe Leute, wie Fuhrleute, Handwerker oder Fremde» ist, vor allem wenn man deren Namen nicht kennt². «Zu billigen Freundschaftsleistungen stets geflissen», schreibt Rabener³. Nicht viel anderes bedeutet es, wenn Lessing mindestens 28 Mitstreiter, Dichterkollegen, Gelehrte, Verleger, auch einen Kupferstecher darunter, in Briefanreden «liebster Freund» nennt und irgendeinen von ihnen, etwa den einstigen Kommilitonen Christian Felix Weiße, der als Dramatiker sehr andere Wege ging als er selbst, auch einmal ausdrücklich (nachdem er ihm lange Zeit nicht geschrieben hat) als «liebsten» seiner Freunde hervorheben kann⁴.

Konkurrierend und sich überlappend mit beiden Entwicklungen bildet die innige Freundschaft zu zweit oder noch lieber in einem nicht zu großen Kreis

¹ Entstanden 1737, neu gefaßt 1739 und 42, öffentlich aufgeführt (von der Neuberin) seit 1739. Warum Schlegel sein Drama trotz des mit Betrug und einer Bekehrung erlangten happy ends ein «Trauerspiel» nennt, ist nicht recht erfindlich.

² s. Grimms Wörterbuch, «Freund» 5.

³ ebd.

⁴ 6.5.1764 an C. F. Weiße; Bd. 9, S. 231 [Zitate auch im folgenden nach der Ausgabe von Rilla, Berlin und Weimar²1968].

die große Mode zur Zeit der Empfindsamkeit. Die Empfindsamkeit war bei Lessings Eintritt in die gebildete Gesellschaft nicht ganz neu, aber doch in einem weiteren Aufschwung begriffen. Anscheinend hat Lessing ihr sogar den deutschen Ausdruck für ihren Lieblingszustand geliefert, aus dem dann ihr Name wurde⁵. Im Freundschaftskult der Zeit, in der Empfindelei und Schwärmerei unter dem «großen» Namen Freund wird eine Elitevorstellung von den Richtigen oder «Edlen», die einander zu lieben wert sind, ausgebildet, konträr zu jener zeitgenössischen Inflation und doch nicht unbeeinflusst von ihrer Verallgemeinerung des allzu hohen, ein wenig starren antiken Ideals⁶. Klopstocks Ode «Auf meine Freunde» (1747) verrät mehr über die innere Veranstaltung der Assoziationen, über den Empfindungs- oder Bilderstrom als über die Freunde selbst, die nur der Reihe nach, ziemlich viele, mit Namen aufgerufen werden.

O Tugend, rief ich, Tugend, wie schön bist du!
Welch göttlich Meisterstück sind Seelen,
Die, dich in sich hervorzubringen, stark sind!

Der eigentliche Inhalt der Freundschaft läßt sich nicht ausdrücken. So werden die verbalen Aufbauschungen und Zurücknahmen der Ode dazu eingesetzt, emphatisch auf die Unsagbarkeit des nicht Sagbaren zu deuten:

Da lern' ich, Freund, wie sich die Edlen,
Wie sich die wenigen Edlen liebten!⁷

Lessing war von alledem beeindruckt und beeinflusst, aber er wäre nicht Lessing gewesen (geworden), wenn er auf die schönen Worte und reichlichen Schwüre allzuviel gegeben hätte. Von den idealen, ausschließlichen Freundschaften hat er anscheinend nie besonders viel gehalten, weder in ihrer heroischen noch ihrer rührenden Spielart, weder von Achill und Patroklos noch von David und Jonathan. Er hat sie nicht besungen, nicht analysiert, nicht in mo-

⁵ s. Grimms Wörterbuch unter «empfindsam»: Lessing schlug Bode für dessen Übersetzung von Sternes «Sentimental Journey» als neuen zu «wagenden» Terminus den deutschen Ausdruck «empfindsam» vor, s. Lessing an Bode Sommer 1768; Bd. 9, S. 282.

⁶ s. dazu das Kapitel über die «Tugendempfindsamkeit» in E. Meyer-Krentler, *Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Literatur*, München 1984, S. 33-47 u. passim.

⁷ Fr. G. Klopstock, *Ausgewählte Werke*, Darmstadt 1962, S. 12-21, s. die überschwenglich preisende Anerkennung für dieses Gedicht als den Höhepunkt des poetischen Freundschaftskults des 18. Jahrhunderts bei W. Rasch, *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Halle 1936, S. 246-50 («persönlichstes Bekenntnis von der Macht und dem Gefühlsreichtum dieser kräftesteigernden Freundschaft, und Stiftung neuer Seelenwirklichkeit kraft des schöpferischen Wortes ...»).

dernen Gestaltungen erprobt und ausgelotet⁸. Abgesehen von ein paar seiner leichtsinnigen oder besinnlichen Versen ist das einzige Werk Lessings, das die Freundschaft zum Hauptinhalt hat und im Titel führt, die gründlich mißlungene frühe Komödie «Damon oder die wahre Freundschaft» (1747). Muß man es schon als Affront gegen das herrschende Ideal der Freundschaft verstehen, daß von dem «klassischen» Freundschaftspaar Damon und Phintias, das zu Lessings Zeiten hoch im Kurs stand (Schiller widmete ihm später eine seiner berühmtesten Balladen), nur einer und auch der nur dem Namen nach auftaucht, während sein Gegenstück ein Filou, ein «Leander» ist? Soll die «große» Freundschaft schon von der Besetzung der Rollen her unterlaufen werden? Das Werk ist ansonsten ein dürftiges, ein Thesenstück. Man kann gut verstehen, warum es der Verfasser bald danach verworfen und nicht mehr in die Ausgabe seiner Werke aufgenommen hat⁹. Für den Zweck dieser Untersuchung ist es dennoch wie geschaffen, da es im Gewand der Hochachtung vor dem hehren Ideal der Freundschaft eine Kritik mindestens an der Instrumentalisierung dieser hohen Vorstellung und eigentlich an der Aufbauschung zu einem solchen Ideal überhaupt vorbringt.

Der «wahre» Freund erweist sich im Tun, nicht im Reden, das versteht sich. Damit er es kann, muß er mit einem falschen Freund kontrastiert werden, der vor einem hübschen kleinen Betrug nicht zurückschreckt und dem das Reden von selbstloser Freundschaft um so glatter von den Lippen geht. Den Anfangszustand der noch nicht von Interessen vergifteten Freundschaftsbeteuerungen bekommen wir pikanterweise nur, vier Auftritte lang, als Echo aus dem Munde der Lisette zu hören, der gewitzten intriganten Kammerzofe der von beiden Freunden begehrten Witwe. «Alle Wände» schallen inzwischen «von

⁸ Schon Voltaire hatte sich bei aller pflichtschuldigen Anerkennung ein wenig mokiert über die Heroik der «großen» Freundschaft. Sein «Tempelchen der Freundschaft» trug die Inschrift: «In alter Sprache sieht man an der Fassade die heiligen Namen eines Orest und Pylades prangen, das Bild des guten Perithous, des weisen Achates und des zärtlichen Nisus. Sie waren alle große Helden, wahre Freunde. Ihre Namen klingen schön, aber sie gehören ins Fabelland» (zit. bei Gleichen-Russwurm, Über die Freundschaft. Psychologie, Geschichte und Wandlungen eines Ideals [1912 unter dem Titel: Freundschaft. Eine psychologische Forschungsreise], 21961 Bern, S. 190f). Auch Goethes noch loyalere Bewunderung ist nicht frei vom Bewußtsein des Abstands von jenem Idealbild (Orest und Pylades): «Die leidenschaftliche Erfüllung liebevoller Pflichten, die Wonne der Unzertrennlichkeit, die Hingebung eines für den anderen, die ausgesprochene Bestimmung für das ganze Leben, die notwendige Begleitung in den Tod setzen uns bei der Verbindung zweier Jünglinge in Erstaunen, ja, man fühlt sich beschämt» (ebd.).

⁹ Als Christian Heinrich Schmid das Werk gegen Lessings Willen in seine «Anthologie der Deutschen» aufnahm (1. Teil, 1770), nannte Lessing ihn brieflich einen «Schurken von Anthologisten», 5.1.1770 an Voß; Bd. 9, S. 347. Jeder Herausgeber einer Gesamtausgabe macht sich nun, unvermeidlich, der gleichen Schurkerei schuldig und der Interpret, der es heranzieht, nicht minder - das muß die nachlaßgestützte Philologie als einen unentrinnbaren Fluch über ihr Metier hinnehmen.

dem Lobe der Freundschaft wider», doch all diese «süßen Träume» sind vor der ungläubigen Alltagsmaterialistin nichts als «angenehme Lügen und entzückende Gedanken», mit denen die Freunde einander und ihre Herrin erweichen oder wohl auch langweilen (Sz. 2). Daß ihre Herrin sich auf diese Redereien einläßt, goutiert Lisette gar nicht: Es fügt sich nicht ein in das gewöhnliche aufregende Handlungsmuster der Werbung, mit heftiger Konkurrenz zwischen den Nebenbuhlern. «Was, die Freundschaft? die Freundschaft reizender, als die Liebe? die trockne Freundschaft! Reden Sie mir nur nicht so philosophisch!» (Sz. 1). Sie lanciert den Plan, wie diesem allzu platonischen Pattzustand abgeholfen werden kann: Wer von beiden mit seinem Handelsschiff der erfolgreichste war, der soll die Hand der schönen Witwe bekommen. Da der eine der Freunde, der falsche, inzwischen Nachricht hat, sein Schiff sei untergegangen, da er gleichwohl auf die Geliebte nicht verzichten will und mit Lisette ein Komplott schmiedet, seine Glücksgüter rasch mit denen des Freundes zu «tauschen», ist vom ersten innigen Gespräch zwischen den Freunden an (Sz. 5) alles auf Schwindel und Umgarnung eingestellt. Die «süße Vereinigung der Gemüter» wird zur Lockspeise für einen Gimpel; das schon vorher als «ungestüm» aufgefallene Freundschaftswerben bekommt einen halsabschneiderischen Unterton. «Drum, liebster Damon, wenn mir auch durch Sie der größte Schimpf widerführe; wenn ich durch Sie um Ehre und Ansehen käme; wenn ich durch Sie Gut und Geld verlöre; wenn ich durch Sie ungesund, lahm, blind und taub würde; [der junge Lessing übt erst noch, ehe er sich auf die Ökonomie und Kraft der Perioden versteht] wenn Sie mich um Vater und Mutter brächten; wenn Sie mir selbst das Leben nähmen; glauben Sie, liebster Damon, daß Sie mich alsdenn beleidiget hätten? Nein. Soviel Unrecht Sie auch hätten, soviel Recht würden Sie bei mir haben».

Der so umgarnte Damon fällt nur deshalb nicht darauf herein, weil sein Schiff inzwischen wirklich untergegangen ist, das des erst falsch informierten Leander dagegen nicht. (Die «äußeren Glücksumstände» werden, so konstitutiv sie auch real für das aufstrebende Bürgertum waren, auf der moralverpflichteten Schaubühne als pure Akzidenzien behandelt, mit der Willkür von Argumenten und Gegenargumenten, allerdings auch mit der Beweglichkeit von Börsennachrichten.) Aber auch als angesprochener Freund findet sich Damon überfordert und zugleich irritiert. Er stellt nur fest, daß er sich «zu schwach dazu befindet», aber eigentlich möchte er sagen, daß ihm das ganze Ansinnen outriert, unnatürlich vorkommt. «Die Gedanken davon scheinen mir edel und wahr, die Erfüllung aber unmöglich». Auf die innere Zumutung (die äußere kann er rasch bejahen) antwortet er erst in einem anschließenden Monolog (Sz. 6). Er stottert und stockt ausgiebig, was Lessing den späteren Figuren aus seiner Feder nur noch ganz sparsam zugesteht. «Ja - - die Freundschaft - - - sie ist allerdings das, was uns das Leben erst angenehm machen muß - - - Soviel empfinde ich - - - Aber soviel empfinde ich doch nicht, als mein Freund

zu empfinden sagt. - - -» Beleidigungen eines solchen Umfangs zu vergeben, wie Leander sie eben aufgezählt hat, traut er nicht nur sich nicht zu, sondern würde es eigentlich auch dem Freund verargen, wenn dieser ihm bei einer solchen Gelegenheit verzeihen wollte. «Eine so vollkommene Freundschaft ist für diese Welt nicht». Er spielt kurz mit dem Gedanken, ihn an seinem Unglück (das er nur fingieren will) zu beteiligen, aber er verwirft diese Versuchung: «Seinen Freund auf die Probe setzen, heißt, seinen Freund gern verlieren wollen». Den Freund etwa in Wirklichkeit seinem eigenen Lebensglück aufopfern zu wollen ist er viel zu moralisch, und mit diesem Beweis seiner Tugendhaftigkeit gewinnt er dann leicht die genauso edelmütig denkende Witwe. Der Schluß ist so frappierend wie unbefriedigend: Damon verzeiht dem ausgemachten Schurken von einem Freund, er stuft dessen Betrug zu einer «Übereilung» herab¹⁰ und besteht auf seiner Freundschaft mit ihm, ausdrücklich auch vor der Witwe. Seine Selbstzweifel, seine Einsicht über die Grenzen einer vernünftigen Freundschaft scheinen vergessen zu sein. Am Ende dominiert die platte Ökonomie der in eine Freundschaft investierten Anstrengung: «Ich weiß, wie schwer es ist, einen Freund zu finden. Und will man ihn schon des ersten Fehlers wegen verlassen, so wird man Zeit Lebens suchen, und keinen erhalten». Nach soviel Utilitarismus muß denn auch der Autor noch eine klare Nutzenanwendung aus seinem Stück ziehen, wieder durch den Mund Damons: «daß es etwas schwerer sei, die Pflichten der Freundschaft auszuüben, als von ihr entzückt zu reden».

Ruhmredige, falsche Freunde bilden im späteren Werk Lessings kein wirkliches Problem. Sie kommen zwar weiterhin vor und können gefährlich werden, doch auf ihr Gerede von Freundschaft wissen die inzwischen erfahreneren, «welt»kundigen Angesprochenen mit Festigkeit, also mit Abweisung zu reagieren. Ein (französischer) Spieler und Schwindler kann sich als «Freund» des wackeren Tellheim ausgeben, doch dieser braucht nur barsch zu versichern, daß er seiner nicht ist, das reicht («Minna von Barnhelm» IV, 6). Die «Freundschaft», die der «Teufel» Marinelli dem edlen Appiani aufdrängen will, ist halsabschneiderisch nicht nur im übertragenen, auf das Finanzielle gerichteten Sinne, sondern im drastischsten Wortverstand; sie soll ihn das Leben kosten. Appiani ist ehrlich erleichtert, als er das vernebelnde Gerede von «Freundschaft und Freundschaft, um das dritte Wort» zurückgewiesen, wieder zum klaren Interessen- und Positionsgegensatz zwischen ihnen zurückgelenkt hat und das Duell in Worten mit der Aussicht auf ein wirkliches Duell krönen

¹⁰ Zur weiteren Relativierung von Leanders Vergehen wird ein noch reicherer Kaufmann und krasser Materialist eingeführt, der mit dem plumpen Angebot von zwei Tonnen Goldes statt einer die Witwe für sich zu ködern sucht. Soll das Publikum schließen, daß schöne, aber hohle Reden von Freundschaft immer noch besser seien als der Verzicht auf jedes feinere Gefühl und die Unfähigkeit, von Gefühlen zu reden?

kann («Emilia Galotti» II, 10). Freilich ist der falsche Freund auch ein unzuverlässiger Feind, der sich nicht stellt, sondern heimtückisch morden läßt. Merkwürdig ist nur, daß Marinellis Gefasel von «Freundschaft» auch nach dem Meuchelmord nicht aufhört. Claudia Galotti (III, 8) weiß ebenso wie Odoardo (V, 5), was sie davon zu halten haben; auf der Ebene der Handlungen und Täuschungen kann das Gerede nichts mehr bewirken. Es läuft leer - und entwickelt gerade im Leerlauf seine garstige, klebrige, strenggenommen obszöne Qualität. Wenn Marinelli phantasiert, ja schwärmt, «wie sehr ich den Grafen Appiani liebte; wie sehr unser beider Seelen ineinander verwebt schienen -» (V, 5), und das, nachdem nicht nur hinter den Kulissen, sondern unausgesprochen auch auf der Szene, zwischen ihm und seinen Gesprächspartnern klar ist, daß er diesen angehimmelten Freund eben hat umlegen lassen, bekommen seine Worte etwas Obsessives, Irres, so als ob er es sich schuldig wäre, noch den Toten mit seinen Beteuerungen zu ködern, die er bei dem Lebenden nicht plangemäß hat anbringen können. Der falsche Freund kann in der relativ übersichtlichen Welt Lessings keine effektive Verwirrung anrichten, aber er demonstriert eine Perversion dieser zugleich harten und verstellten Welt, von der die edlen gemischten Charaktere gut täten etwas mehr Kenntnis zu nehmen.

Die totale, bilderbuchartige Freundschaft mit ihrem alles überspülenden Ungestüm bildet im weiteren Werk Lessings ebenfalls keine Gefahr und keine Versuchung, ebenso wenig der schwärmerische, hinschmelzende Herzensbund oder auch die «Tyrannei der Freundschaft», mit der Goethe sich in seinem «Tasso» auseinandersetzt. Was aber Freundschaft «eigentlich» ist, worin die «Freundschaft mit Wahrheit» oder Freundschaft «aus Wahrheit» besteht, wie weit sie vernünftigerweise reichen darf und soll, das ist ein ernsthaftes Problem, mit dem sich Lessing sein Lebtag weiter beschäftigt. Die «trockne Freundschaft» bleibt nicht ganz so trocken, wie Lisette befürchtet hatte, d. h. so philosophisch ausgedacht, aus Prinzipien abgeleitet und in schönen Worten ausfabuliert. Sie muß nicht in jeder Hinsicht etwas anderes sein als die Liebe, die ihr traditionellerweise gegenübergestellt wird und mit der sie sich doch, wie die klügsten Köpfe der Tradition in immer neuen Wendungen festgestellt haben, eng berührt. Sehen wir erst einmal zu, wozu sie gut sein soll; das bringt uns vielleicht der Frage näher, was und wie sie - in Lessings Vorstellung - eigentlich ist.

Natürlich darf man sich keinem unzulässigen Utilitarismus ergeben und Lessing nicht rundweg zum Utilitaristen machen, wenn man zunächst nach dem Nutzen der Freundschaft fragt. Nicht um einen Nutzen zu erlangen, werden andere Menschen als Freunde auserkoren oder «ergibt sich» eine Freundschaft. Es sind andere, nicht zweckrationale und vielleicht überhaupt nicht rationale Gründe, die die Menschen zur Freundschaft geneigt machen. («Das Herz nimmt keine Gründe an», heißt es im «Freigeist» [V, 3], und das gilt von

der Freundschaft kaum weniger als von der Liebe). Ist eine Freundschaft aber zustande gekommen, so muß sie sich nicht zuletzt daran bewähren, was sie nützt. Nach Lessings Meinung und der nicht weniger Zeitgenossen und Vorläufer wird sie um so fester, je nützlicher sie sich zu machen Gelegenheit bekommt. Die dem Volksmund geläufige Kehrseite, daß die Freundschaft dadurch auch überfordert werden, ihre Schwäche erweisen und brechen kann, spielt bei Lessing nach der Inszenierung der einen negativ verlaufenen Probe im «Damon» kaum noch eine Rolle. Wenn sich eine Freundschaft gehörig auszahlt, macht sie das besser und nicht etwa fragwürdiger.

Die feinen und groben, heiklen, peinigenen, großmütigen, selbstverständlichen und hundertfach verwickelten Beziehungen zwischen Geld und Liebe bilden seit alters ein beliebtes Thema für Komödien, auch für die aus Lessings Feder, mit einem anerkannten Gipfel in seiner «Minna von Barnhelm». Geld und Freundschaft ist als Thema der dramatischen Präsentation und Untersuchung nicht weniger signifikant, nur um einige Grade weniger verwickelt. In den hochtönenden Dialogen des «Freigeist» gilt das materielle Gut, das einer der beiden werdenden Freunde und Schwäger besitzt und wovon der andere nur die Negativform, eben Schulden, akkumuliert hat, als etwas, was viel zu nichtswürdig ist, als daß ernsthafte, philosophierende, ihrer Moralität bewußte Menschen ihre Gedanken daran verschwenden sollten. Auf der Handlungsebene des Stückes jedoch macht sich das Geld peinlich bemerkbar, indem der Gläubiger den Schuldner in Person einholt und ihm die Wechsel präsentiert. Der Entschluß des Theophan, der vom ersten bis zum letzten Akt um die Freundschaft des Spötters und Theologieverächters wirbt, die Wechsel aufzukaufen und sie dem auserkorenen, aber permanent unwilligen und abweisenden Freund zu schenken oder, als er sie nicht annehmen will, zu zerreißen, ist ebenso zweckmäßig (in seinem Freundschaftswerben) wie irritierend: Natürlich läßt sich Freundschaft nicht kaufen. Dankes«schulden» können ebenso distanzierend zwischen zwei moralisch denkenden Menschen stehen wie die im Wechsel materialisierten Schulden. Immerhin bringt der (vollzogene oder angebotene) Zugriff auf die Existenz des anderen als eines bedürftigen Wesens mehr in Bewegung, schafft mehr Punkte der Reibung und Verhakelung miteinander als der anfängliche rein intellektuelle Schlagabtausch über die Eigenständigkeit des Verstands und die Gebote des christlichen «Gesetzgebers». Adrast wird von dem sich ihm aufdrängenden Theophan, als sich dieser sein Freundschaftswerben ohne Bedenken soviel kosten läßt, immerhin so weit aus der Fassung gebracht, daß er über dieses Verhalten und über den «Mann», der sich gegen all seine Erwartung so gibt, nachzudenken beginnt (III, 7). Den Ausschlag darf nicht das Geld geben, sondern der «Tausch» in einem anderen Reich, indem beide merken, daß sie nicht die eigene Verlobte, sondern die des anderen wirklich lieben. Erst als ihm Theophan auch in diesem Bereich (als der etwas fixere, weil sich selbst weniger verblendende) entgegentrifft, also

etwas "aufopfert", was ihn nichts kostet - während er den vorherigen kostspieligeren Handel mit den Wechsellagen als Beseitigung einer «Nichtswürdigkeit» herabgestuft hat -, begreift Adrast, daß dieser sein Widerpart wohl doch ein «ehrlicher Mann» sein mag (V, 3). Nur auf diese Anerkennung soll es in der hier besiegelten Freundschaft ankommen; die intellektuell und moralisch etwas aufwendigere Problemstellung mündet in einen schlichten Komödientenschluß. Die anfangs noch (aus Trotz?) festgehaltene Idealvorstellung von der Herzens- und Gesinnungsfreundschaft: «jene Übereinstimmung der Temperamente, jene angeborene Harmonie der Gemüte, jener heimliche Zug gegen einander, jene unsichtbare Kette, die zwei einerlei denkende, einerlei wollende Seelen verknüpft» (I, 1), wird stillschweigend kassiert und dementiert.

Tellheims Geldverlegenheiten sind existentiellerer Natur als die nur äußerliche Akzidenz, die in der Typenkomödie einem ansonsten edlen Charakter als Belastung angehängt wird. Tellheim leidet an mehr als der fehlenden Liquidität in einer Welt, die auf allen Seiten - bei der Nahrung und Unterkunft wie in Herzensangelegenheiten, und wenn es nur um das Behalten oder Wiedereinlösen eines kostbaren Verlobungsringes geht - zu verstehen gibt, daß ein Mensch bzw. ein Mann über Geld verfügen muß, wenn er ein anständiger Mensch bleiben will. Wäre Tellheim nur finanziell ruiniert, und zwar durch lauter Akte der Großmut, die die Exposition des Dramas reichlich exponiert, so wäre ihm leicht zu helfen, da er treue Freunde hat. Das Angebot seines Rittmeisters Werner steht und hat Gewicht: «Wir haben, so lange unser Freund hat» (III, 7). Der Satz wird untermauert mit der handfest-anschaulichen, aus der natürlichsten Güterabwägung herrührenden Moral der kleinen «ehrlichen Leute»: Wenn man als Krieger in der Härte des Gefechts weit wesentlichere Güter füreinander hergibt, den letzten Schluck Wasser wie den Einsatz des Lebens, wie sollte dann nicht «all der Quark», der in Beuteln auf der Szene präsente Reichtum, mit noch größerer Selbstverständlichkeit für den Freund zur Verfügung stehen? Dennoch ist das eine Logik und Moral des Bilderbuchs und nicht der realen kleinen Leute, für die dieser Wachtmeister stehen soll. Was im Krieg füreinander eingesetzt wird, ist ständig unmittelbar parat - vielleicht war es diese spezifische Existenzform der totalen Beweglichkeit und Präsenz, die den ansonsten entschieden zivilen und in Ansätzen kriegskritischen Lessing doch am Krieg gereizt hat. Der Reichtum dagegen, in dem sich der Wert einer bürgerlichen Existenz im Frieden kristallisiert, steht in der Regel nicht in verschenkbareren Säckchen mit Louisdor zur Verfügung. Werner hatte seine Kriegsbeute, denn daraus besteht im Kern sein außergewöhnlicher Reichtum, mit dem Ende des Krieges auch bereits in ein «schönes Freischulzengericht» angelegt, eine für damals ganz lukrative Verwertungsform. Doch er ist so sehr zum friedlichen Geldwerb verdorben - oder wird im Interesse der Dramenhandlung so sehr zum Supplement der Existenz seines Majors gemacht -, daß er dieses schon wieder verkauft hat. Bis zum nächsten militärischen Engage-

ment kann er frei «reisen» oder «schwärmen» und führt eben alles, was er besitzt, frei zum Verschenken (oder «Vorstrecken») bei sich. Als Freund in seiner materiell potentesten Form also wird er präsentiert, und trotzdem kommt er damit bei seinem vertrauten Freund nicht an.

Tellheim ist nicht durch diese Lebensart seines draufgängerischen Freundes, die er ablehnt, sondern aus inneren Gründen gehindert, den so freimütig angebotenen Freundschaftsdienst, den er reell gut gebrauchen könnte, anzunehmen. Er ist nicht sein eigener Herr, ist also nicht ganz er selbst, nicht autonom. Er steht unter einem üblen Verdacht, den seine großmütigste Handlung im Krieg auf sich gezogen hat, und er mußte sein Ehrenwort verpfänden, daß er sich den widerwärtigen Verhandlungen darüber nicht entzieht. Diese Lähmung seiner Handlungsfähigkeit hemmt ihn ebenso, auf das Heiratsangebot seiner geliebten Minna einzugehen wie von dem noch so schmackhaft gemachten Dienst seines besten Freundes Gebrauch zu machen. Erst als er sich selbst wieder hat - zur Ehre des Dramatikers: schon durch die Herausforderung seiner Hilfsbereitschaft, noch vor der Lossprechung von oben -, erwacht auch sein Mut zur Lebensplanung wieder und denkt er als erstes an den «ehrlichen Werner» (IV, 8), ja will gleich alles von ihm, was Werner nur «aufbringen» kann (V, 1). Werner behält nicht nur in bezug auf das Geld recht, wenn er feststellt, daß Tellheim erst dann zu borgen bereit ist, wenn er selber etwas zu verleihen hat. Mit der inneren Kraft, der Bereitschaft, Freund zu sein, mit Freunden etwas anzufangen, geht es genauso. Das wird aus der Sicht Werners als unpraktisch, ja als beleidigend kritisiert. Wer in der Not von seinem Freund nichts annehmen, ihm nichts «schuldig» werden oder bleiben mag, der ist eben nur ein ängstlicher, karger, enger Freund; er läßt es an Vertrauen ebenso wie an vernünftigem Gebrauch der Freundschaft fehlen. Trotzdem wird diese Abweichung vom patent-pragmatischen Ideal nicht so verlacht oder kritisiert wie andere menschliche (männliche) Eitelkeiten in Komödien. Sie verweist auf etwas Grundsätzliches, was die Freundschaft à la Lessing von dem Muster der Freundschaft seiner Zeit, sei es die empfindsame oder sei es die bieder-selbstverständliche, unterscheidet.

Lessing selbst war nicht schüchtern («blöde» sagte man damals), wenn er etwas brauchte und Freunde wußte, die stärker darüber verfügten als er oder denen es einfach näher lag. Seine Briefe an die Freunde sind voll von Aufträgen («Commissionen»), Anfragen, vielerlei Geschäftlichem und Literaturgeschäftlichem und unverlegenem Dank für manches, was ihm auch ohne seine Bitte zugeschanzt wurde. Den treuen Ebert in Braunschweig (dem er die Berufung nach Wolfenbüttel verdankt) nennt er wiederholt «mein lieber dienstwilliger Freund», und nennt ihn nicht nur so, sondern behandelt ihn auch ganz so¹¹. Trotzdem achtet er sehr darauf, daß er nichts erbittet, was er nicht auch

¹¹ z. B. 7.11.1769; Bd. 9, S. 334f.

anderen leisten kann (oder könnte). Den krämerhaften Grundsatz zwar, immer Gleiches mit Gleichem zu vergelten, verabschiedet er in vielen resoluten, galanten oder selbstironischen/selbstkritischen Wendungen (ohne daß er ihm jemals endgültig hätte entrinnen können). Doch mindestens die intellektuelle oder emotionale Kraft, die Bereitschaft, dem anderen oder manchmal auch einem dritten aus dem Kontinuum der Freunde mit etwas anderem, was ihm besonders gegeben ist, zu dienen, versichert er immer wieder. Wenn er mit sich nicht eins ist, zieht er sich eher von seinen Freunden zurück als daß er ihren Beistand sucht. In den vielerlei Verdrießlichkeiten nach einem Vierteljahr in Hamburg, hinter denen sich die große Enttäuschung über den Fehlschlag des so begrüßten und gehegten theatralischen Unternehmens schon deutlich abzeichnet, schreibt er an Nicolai, warum er ihm nicht eher habe schreiben können: «ich bin verdrüßlich, ärgerlich; mehr als ich es in meinem Leben gewesen bin; und bin es bloß und allein über mich; ich denke daher nicht gern an meine Freunde; denn ich müßte zugleich an mich denken, und ich mag an mich nicht denken»¹². Das wird womöglich sein Stillschweigen nicht entschuldigen, muß er zugeben, ja das macht es «vielleicht noch tadelhafter» - «ich bin aber nicht anders». Die alte wichtige Funktion des Freundes als Nothelfer, moderner und spiritueller: als Kompensation für einen Mangel der einsamen oder anderweitig unbefriedigenden Existenz, weist Lessing ab oder nimmt sie jedenfalls für sich nicht in Anspruch. Vauvenargues hatte in seiner ein wenig skeptischen Bestimmung der Freundschaft geschrieben: «Es ist die Unzulänglichkeit unserer inneren Verfassung, die die Freundschaft entstehen läßt, und es ist die Unzulänglichkeit dieser Freundschaft, die sie zugrunde richtet»¹³. Lessing war diese Begründung auf eine Lücke möglicherweise zu fragwürdig; sie hätte ihn ein Stück seiner Autonomie gekostet, die er ungern teilte. Daher wirken seine Freundschaften weniger existentiell, eher als ein Surplus seiner schon aus eigener Kraft sprühenden Existenz, Stützpunkte seiner rastlosen, weit verzweigten Tätigkeit. «Freundschaft als Arbeitsprogramm», setzt Dieter Hildebrandt über ein Kapitel seiner Lessing-Biographie - das könnte man, mit dem gleichen Recht, über Lessings ganzes Leben setzen¹⁴. Nicht als Bedürftiger mag er seinen Freunden unter die Augen treten, sondern als Geschenk, sei es

¹² 4.8.1767; Bd. 9, S. 259.

¹³ «C'est l'insuffisance de notre être qui fait naître l'amitié, et c'est l'insuffisance de l'amitié qui la fait périr» - thesenhafter Beginn des 35. Kapitels, «De l'amitié», seiner «Introduction à la connaissance de l'esprit humain» in: Vauvenargues, Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1968, S. 233f.

¹⁴ D. Hildebrandt, Lessing. Biographie einer Emanzipation, München 1979, S. 193-244. Die Überschrift steht über diesem Kapitel sogar ein wenig deplaziert, da in ihm als hervorstechende Freundschaft die mit dem Major von Kleist dargestellt wird, die sich weniger als die meisten anderen Freundschaften in gemeinsame Arbeiten oder Herausforderungen zu eigener Arbeit ummünzen ließ.

auch ein bewußt zweifelhaftes oder aufgeblasenes Geschenk. Einen Überraschungsbesuch aus Breslau kündigt er Nicolai mit einem "Sprung" auch in Worten an: «Da bin ich! sagt Schuch [der beliebte Harlekin der Zeit]; und leider weiß ich von mir auch nichts mehr zu sagen». So seien nämlich «die Narren», denen er sich hier absichtsvoll zuzählt: «Niemand an ihrem rechten Orte, immer ein Spiel des Zufalles; und wenn sie nicht die Gabe hätten, mit sich selbst zufrieden zu sein, so wäre es keine Seele der Welt»¹⁵.

Wenn Lessing also derart pragmatisch denkt und auch in der Freundschaft stets auf dem eigenen Kopf besteht, wie fest und dauerhaft, wie persönlich konkretisiert stellt sich ihm diese Bindung dar? Oder sind Freunde je nach dem Arbeitsprojekt austauschbar? Lessing selbst hatte das Glück, Freunde fürs Leben zu finden; der unverstimmbar treue, großzügige, bis ins Alter faszinierende Moses Mendelssohn war sicher der hervorragendste von ihnen. Lessing traf auf Menschen, die ihm nahegingen, deren Person und deren Lebensweg ihm unauflösbar viel zu denken gaben wie Ewald von Kleist, bei dessen Tod er sich zum ersten Mal untröstlich zeigte. «Freunde» im Plural dagegen, den Kreis von Freunden, in dem er seine Erholung suchte (und den er am angenehmsten fand, wenn er sich darin «satt essen, satt lachen und satt zanken» konnte)¹⁶, dachte er sich wirklich austauschbar und je nach seinem Tätigkeitsfeld zu wechseln. In Breslau findet er zwar «die Freunde nicht», die er in Berlin verlassen hat, doch seiner Erwartung nach hätte er sie finden müssen (und Ramler sucht er darüber hinaus seinen Weggang mit der wenig schmeichelhaften Begründung plausibel zu machen, er habe geglaubt, daß seine Freunde in Berlin seiner «satt sein müßten»)¹⁷. «Verschiedene Freunde» in Hamburg verläßt er «sehr ungern» und würde sie, schreibt er dem neuen Freund Ebert in Braunschweig, «noch ungerner verlassen, wenn ich nicht ihres gleichen [also doch: «ihres gleichen»] wieder zu finden hoffen dürfte»¹⁸. Freundschaft als reiner Willensakt also? «Wer Freunde sucht, ist sie zu finden wert: / Wer keinen hat, hat keinen noch begehrt?»¹⁹. Vielleicht nicht ganz, nicht so eindeutig von dem einen dirigierenden Ich aus bestimmt. Mir kommt es eher so vor, als ob Lessing hier ein moralisches Projekt beschreibt, das ihm am Herzen liegt, und um seiner Neuheit, seiner Dynamik willen stellt er die konkreten Verhältnisse und «Zufälle» hintan, in denen es sich «natürlicher»weise verwirklicht.

¹⁵ 20.7.1763; Bd. 9, S. 223.

¹⁶ 6.12.1760 an Ramler; Bd. 9, S. 205-8.

¹⁷ ebd.

¹⁸ 15.4.1770 an Ebert; Bd. 9, S. 357. Außer über die individuelle Bestimmtheit jeder Freundschaft setzt sich Lessing hier auch über die (oft eifersüchtig gehütete) lokalspezifische Färbung vieler Freundschaftsbünde hinweg, s. Meyer-Krentler unter Berufung auf Martens in: *Frauenfreundschaft - Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1991, S. 12.

¹⁹ «In ein Stammbuch»; Bd. 1, S. 173.

Die klassische Freundschaft, diese leuchtende Idee von der Antike bis ins 18. Jahrhundert, war exklusiv und elitär. Es wurde als selbstverständlich hingenommen, daß man nicht jedermanns Freund sein könne. Je karger jemand mit dem «Titel» Freund umging, umso größer die Auszeichnung, seiner Freundschaft gewürdigt zu werden. Auch Lessing gebrauchte manchen neu gewonnenen (oder etwas distanziert gehaltenen) Freunden gegenüber die Versicherung, daß er nur wenige zu seinen Freunde zähle, und legte diese konventionelle Auszeichnungsformel auch dem Theophan, dem Tellheim und einigen anderen Figuren auf die Zunge. Die absolute Sparsamkeit in Sachen Freundschaft aber war die Strategie des «Menschenfeinds». Molières Misanthrope verwahrt sich gleich in der ersten Szene der Komödie: «L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait», was Adrast in der ersten Szene von Lessings «Freigeist» aufnimmt: «Mein Freund muß kein Freund der ganzen Welt sein». Wie sah dagegen die Strategie der «Menschenfreunde» aus, die die führenden Intellektuellen des 18. Jahrhunderts so gern werden wollten²⁰? Richtete sich deren Freundschaft doch, ein wenig oder entschieden, auf das ganze Menschengeschlecht?

Die große Zahl und die denkbare Überforderung sollen uns nicht beirren: Wer ein «ehrlicher Mann» ist, d. h. tugendhaft, verdienstvoll, oder weshalb auch immer der Freundschaft wert, der verdient es, daß wir sein Freund werden. «[...] ein ehrlicher Mann mag stecken, in welchem Kleide er will [selbst wenn es die Uniform des früheren Kriegsgegners ist], man muß ihn lieben» («Minna von Barnhelm», V, 13). Siegt am Ende in diesem berühmten Jahrhundert, das es mit vielem nicht so genau nahm, oder siegt in der Vorstellung des großzügigen, dynamisch-progredierenden Lessing die Menschenliebe über die Freundschaft? «Mit Unterschied, doch hoffentlich?», fragt mit leisem Widerstand gegen die Überwältigung der Tempelherr, «Auch hier bald mehr, bald weniger, als dort» («Nathan der Weise», II, 5). Die Verbrüderung mit der ganzen Menschheit war bestenfalls eine regulative Idee. So hymnisch wie in Schillers Endzeitprogramm «Seid umschlungen, Millionen!» hätte Lessing seine Idealvorstellung nicht formuliert, geschweige hinausposaunt. Aber über die Grenzen dessen, was in einer realen Existenz mit einem enormen Quantum Arbeit tatsächlich an freundschaftlichem Austausch unterzubringen war, läßt er sich gern hinaustragen. Was laut Kant ein Hauptmerkmal der Urteilskraft bildet, welche sich insbesondere an ästhetischen Gegenständen übt und für die Ästhetik überhaupt konstitutiv ist: «erweitert denken», das ist auch in Lessings Vernunftgebrauch ein ständiges, niemals völlig einholbares Ziel. Er wendet sich mit allem, was er denkt, schreibt, untersucht, «rettet» und erfindet, an

²⁰ Mindestens drei Zeitschriften, allerdings meist kurzlebige, tragen den Titel «Der Menschenfreund»: Hamburg 1737-39, 2. Aufl. 1749, Jena 1747-48, Aachen 1772; daneben gab es die Wochenschrift «Die Freunde», Göttingen 1752-53, und weitere ähnliche.

mitdenkende, mitfühlende Menschen, an ein Publikum, das er sich, ob er es nun erreicht oder nicht, ob er es in einzelnen Personen oder gar nicht kennt, ein wenig wie Freunde denkt. In der Reflexion über Wielands schief gestellte Alternative zwischen «kaltblütigen Philosophen» und «Enthusiasmus und Schwärmerei» umschreibt er einmal sein Ideal einer leidenschaftlichen, menschenfreundlichen Schreibart, das auf eine Freundschaftserklärung an den lesenden, mitdiskutierenden Teil der Menschheit hinausläuft: «Wärme und Sinnlichkeit des Ausdrucks, inbrünstige Liebe der Wahrheit, Anhänglichkeit an eigne besondere Meinungen, Dreistigkeit, zu sagen, was man denkt, und wie man es denkt, stille Verbrüderung mit sympathisierenden Geistern»²¹. Er trifft sich in diesem Ideal mit Herder, für den «Geselligkeit, Freundschaft, wirksame Teilnehmung» schon «beinahe der Hauptzweck» ist, «worauf die Humanität in ihrer ganzen Geschichte der Menschheit angelegt ist»²², und er unterscheidet sich von Herder gerade so weit, wie es sein Akzent auf Aktion und Anstrengung, auch im Reden und Schreiben, in den meisten seiner Äußerungen und auch in dieser erkennen läßt. «Aperto pectore», mit diesem Motto (aus Symmachus) eröffnet er seine «Briefe» von 1753 (die er selbst «Freundschaftliche Briefe eines Pedanten» nennt) und stimmt die fiktiven «Briefe» ganz auf diese Geste der Eröffnung: andere Anteil nehmen lassen (an den Rührungen wie an den gedanklichen Digressionen), mit ihnen rasonieren, sie zur Erwidern einladen. Manchmal, jedenfalls nicht allzu oft, erreicht ihn ein Echo von einzelnen treuen Freunden und Lesern, das ihm bestätigt, daß eben diese wärmende und zündende, ja funkenschlagende Schreibart in der Tat eingeschlagen hat. So schreibt ihm Elise Reimarus über seine «Erziehung des Menschengeschlechts», Lessing sei der einzige Philosoph, «der Wahrheiten auf diese Art, wie einen elektrischen Schlag, fühlbar zu machen und durch Mark und Bein zu führen weiß»²³.

Die Enge, Härte und Kargheit der realen Welt kann gerade Lessing bei diesem Ausgriff auf bessere Zeiten, in denen die «inbrünstige Liebe zur Wahrheit» Gemeingut der Menschen werden würde, überhaupt nicht übersehen. Deshalb erscheint die Freundschaft in seinem Werk nicht nur als Vorwegnahme eines solchen freien Austauschs der Geister, sondern auch als Rarität, als Notanker - oder im Spannungsfeld widerstreitender Intentionen, in denen eben leider «Ein Mensch doch einen Menschen so verlegen / Soll machen können» («Nathan der Weise», II, 5). Ein Aufstand mag so berechtigt sein wie der gegen den korrupten Berner Magistrat im Jahre 1749 - die für den Aufstand erforderliche Disziplin, «Verschwörung» und strategische Machtkon-

²¹ «Über eine zeitige Aufgabe»; Bd. 7, S. 554f.

²² «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 5, V; Suphan-Ausgabe Bd. 13, S. 197.

²³ E. Reimarus an Lessing, 25.4.1770, Edition Lachmann-Muncker Bd. 21, S. 293.

zentration bei einem führenden Kopf, sei es auch der selbstloseste Menschenfreund, vertragen sich nicht mit dem ruhigen Austausch unter Freunden. Sie vereiteln das, was die Zuverlässigkeit und Humanität des Aufstands garantieren würde: die besonnene Auswahl der besten Freunde und Verbündeten. Diese schwer behebbareren Schwierigkeiten im eigenen Lager der Verschwörer, die Lessing in seinem Dramenentwurf einige Szenen lang in schwerfälligen Alexandrinern ausmalt, behindern ihn vermutlich mehr als die Furcht vor der Obrigkeit in seinem Versuch, aus dem mißglückten Aufstandsversuch des Samuel Henzi eine ästhetisch befriedigende Tragödie zu machen²⁴. Eine Bestimmung des Menschengeschlechts aus all seinen Untugenden leistet sich Lessing im Spiegelbild des Tierreichs, in seinen Fabeln (1759). Als «Natur», als Domäne von Naturgesetzen betrachtet, schließt der Verhaltensspielraum der Menschen Freundschaft schlechterdings aus. In der klassischen Fabel gab es jede Tierart fast ausnahmslos nur in je einem Exemplar, und zwischen den Tierarten herrscht der strengste Existenzkampf; der Wolf lebt davon, daß er das Schaf frißt. Lessing verdoppelt mitunter die Vertretung einer Tierart, aber dann konkurrieren diese zwei Esel oder Hunde nur miteinander; er schafft Kollektive, die aber nur die Feindseligkeit vervielfachen (oder in dem einen Fall, in dem sie sich zu einer gemeinsamen heroischen Aktion aufrufen²⁵, durch die unerbittliche Natur von vornherein zum Unterliegen verdammt sind), er zeichnet Herden, die nichts als die gemeinsame Ergebnis demonstrieren, und Schwärme, doch so «niedriger» Gattungen, daß aus ihnen kein Individuum hervorsticht, geschweige denn mehrere, irgendeiner Freundschaft fähige.

Im «politischsten» Werk Lessings, der «Emilia Galotti», gibt es außer der «falschen», schließlich mörderischen Freundschaft (s. o), außer der Kumpanei zwischen Spießgesellen auf der obersten wie der untersten Ebene (von denen die unter den primitiven «ehrlichen» Mördern immer noch besser wegkommt als die zwischen dem Fürsten und seinem «teuflischen» Freund) doch wenigstens auch den idealen Herzensbund aus gemeinsamen Gesinnungen, geschmückt mit den Reizworten «würdig», «männlich», «Tugend» und «edel». Daß dieser eigentlich auf Austausch angelegte Bund keinen Raum auf der Bühne findet (Odoardo und Appiani haben nicht eine Szene gemeinsam), macht ihn nur um so geballter: Freundschafts- oder fast Liebesbeteuerungen von beiden Seiten, die selbst bei Abwesenheit des anderen völlig konvergieren. Aber die gleiche innere und äußere Konstellation, die den Tugendbund so geballt macht, macht ihn auch eng in jedem Sinne. Auf der politischen Szene,

²⁴ s. Bd. 2, S. 517-52 und Bd. 3, S. 459-62. Insbesondere das Anliegen Henzis, «Daß ich Euch als Freund die Wahrheit sage» (II, 2; S. 548), scheint in der politischen Situation uneinlösbar zu sein - oder einen Bruch im Aufstandsplan zu verursachen.

²⁵ «Die Hunde», Buch 1, Nr. 20; Bd. 1, S. 267.

auf der Lessing sein Trauerspiel ablaufen läßt, sticht vor allem der negative Sinn dieser «engen» Freundschaft hervor. Die beiden klammern sich nur aneinander. Schon das Verhältnis dieses Bundes zu dem mit der Tochter und Braut (der anfangs beträchtlich dahinter zurücktritt) wird nicht geklärt. Die übrige «Welt» wird soweit möglich (aber es ist nicht möglich) gemieden oder auf Distanz gehalten. Gerade als bewahrende, kompensierende Freundschaft kann die bruchlose Übereinstimmung nichts bewahren. Sie bietet keine bessere Kompensation für die reale Ohnmacht des Bürgers in der Höhle des Hofes als fruchtlose Rachephantasien. Die ausgelieferte Emilia muß schließlich das Abenteuer und die Verirrung (in unübersehbare Konsequenzen ihres Verlangens nach Autonomie) als einzigen Ausweg akzeptieren, ja muß sie an die gleiche Stelle des Diskurses rücken, an der die Männer sich mit der tautologischen Wiederholung des längst Bekanntesten erschöpft haben: «Ein unbekannter Freund, [nämlich der Dolch, der sie töten soll] ist auch ein Freund» (V, 7).

Erst auf diesem Hintergrund der realen Bedrängnis, der Ausflucht und nicht selten der Ausweglosigkeit bekommt die gepriesene und begehrte «stille Verbrüderung mit sympathisierenden Geistern» ihr volles Gewicht. Das gilt erst recht für Lessings freiesten, schwebendsten, fast könnte man sagen: seinen platonischsten Dialog «Ernst und Falk». «Nichts geht über das *laut denken* mit einem Freunde», heißt es programmatisch in der dritten Replik des ersten Gesprächs²⁶. In der Tat wird der freundschaftliche Austausch, das klärende Hin und Her mit Vorgriffen, Mißverständnissen und ihren Auflösungen die plausibelste Beglaubigung für das, was zur Untersuchung ansteht, die Freimaurerei. Auch diese beruht letzten Endes, in Abgrenzung von allen (nationalen, religiösen und sonstigen) Einteilungen der Menschen, auf «dem gemeinschaftlichen Gefühl sympathisierender Geister»²⁷. Der Dialog verläuft demnach ähnlich wie Platos «Lysis», in dem zwar das Gesprächsziel: zu bestimmen, was Freundschaft sei, nicht erreicht werden kann, in dem aber Sokrates durch seine Gesprächsführung und ihr Scheitern der Freund derer wird, mit denen und an deren Beispiel er das Wesen der Freundschaft hatte herausfinden wollen²⁸. In seiner Intention gebe ich Peter Michelsen ganz recht, der den Zielpunkt von Lessings Dialog, das eigentliche Geheimnis der Freimaurerei, in nichts als dem «vertrauten Gespräch mit Freunden» findet²⁹. Nur daß nicht schon die bloße Veranstaltungsform Gespräch (und schon gar nicht bei Tische, wogegen ja gerade das ausgesparte abstoßende Tischgespräch zwischen dem 4. und 5.

²⁶ Bd. 8, S. 548.

²⁷ Fünftes Gespräch; Bd. 8, S. 581.

²⁸ s. den Schluß (223b, üs. Schleiermacher): «Wir bildeten uns ein, Freunde zu sein, nämlich ich rechne auch mich mit zu euch, aber hätten nicht herausgefunden, was ein Freund ist».

²⁹ P. Michelsen, *Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1990, S. 137-59.

Gespräch zeugt) diesen befreienden und vereinigenden Sinn verbürgt - genau so wenig wie es der bloße Zusammenhalt der Freimaurer tut, «denn das wäre nur die notwendige Eigenschaft einer jeden Bande»³⁰. Sondern erst die vertraute Auseinandersetzung mit allem, was in diesen fünf Gesprächen angegangen und kritisiert oder relativiert, in eine freie Denkart überführt wird. Das hat inhaltliche, politische Konsequenzen, die nahe an den Anarchismus heranreichen: «Ordnung muß also doch auch ohne Regierung bestehen können»³¹. In dieser freundschaftlichen Bewegung, die nicht pur genossen, sondern gegen die Widerwärtigkeiten der historischen Existenz ins Spiel gebracht wird, bildet Lessings freier Dialog in der Tat ein Labsal für mitgehende Leser (damals wie heute noch), von denen der «untertänigste Knecht» Lessing dem Logenmeister und Bruder seines Herzogs in der Widmung versichert: «Das Volk lechzet schon lange und vergehet vor Durst».

Vor Lessings Begriff der erweiterten, auf viele verteilten Freundschaft, der eng Vertraute ebenso wie weniger Vertraute einschließt, kommt es gar nicht mehr darauf an, ob der Denker, der Autor, der Mitmensch einen anderen aus diesem nicht mehr strikt begrenzten Kreis auch explizit seinen Freund nennt oder nicht. Wieland, der Lessing zu seiner «Emilia» offenbar ein mächtiges, «gefährlich» verlockendes Lob geschrieben hat (es ist nicht erhalten), ist für ihn an erster Stelle «der vollkommenste Leser». Auf Wielands vorsichtiges Freundschaftsangebot (er glaube, daß sie Freunde «werden könnten») antwortet Lessing stürmisch, aber mit vier Monaten Verspätung (und im Bewußtsein, wieviel ausgesprochen und unausgesprochen zwischen ihnen beiden stand)³²: «Ich habe nie anders gewußt, als daß wir es längst sind», es fehle nur die Kleinigkeit, «eine wahre Kleinigkeit», daß sie sich auch gesehen hätten. Nunmehr nennt er ihn offen, wie angeblich bisher «jederzeit in Gedanken», «mein liebster Wieland», aber dabei blieb es dann auch. Auf dem Papier blieb es stehen (im nächsten Brief, drei Jahre später): «Bleiben Sie mein Freund, liebster Wieland. Ich kann nie aufhören, der Ihrige zu sein»³³. Wenn jemand die Wahrheit schon erkannt hat und noch nicht wahrhaben will wie F. H. Jacobi die Wahrheit des Spinoza, dann hilft überhaupt nichts anderes als: «Werden Sie lieber ganz sein Freund»³⁴.

Doch nicht nur die Trennwand zwischen Freunden und gleichgültigeren Menschen wird durch das Schreibideal des zündenden, die Adressaten invol-

³⁰ Erstes Gespräch; Bd. 8, S. 552.

³¹ Zweites Gespräch; Bd. 8, S. 555.

³² Die heftige, aber vielleicht sogar erfolgreiche Fehde mit Wieland in den «Literaturbriefen» hat Wolfgang Albrecht neu gesichtet und gewertet: Zwiespältigkeiten Lessingscher Streitkultur, in: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen 1993, S. 103-112.

³³ 2.9.1772, vgl. an denselben 8.2.1775; Bd. 9, S. 543f., S. 629f.

³⁴ Lessing mündlich zu Jacobi laut dessen Bericht, Bd. 8, S. 619.

vierenden Stils durchbrochen. Mit durchaus ähnlichen einladenden Wendungen setzt der Polemiker Lessing auch denen zu, die er als seine «Feinde» be-greifen muß (sofern er sie nicht zugleich verachtet). Als die zentrale Beschäftigung Lessings macht Dieter Hildebrandt just in dem Zeitabschnitt, den er mit «Freundschaft als Arbeitsprogramm» überschreibt, das Sichten von «alten und neuen Feinden» und die hingebungsvolle Auseinandersetzung mit ihnen aus. «Polemik ist für ihn, in jedem Sinne und jeder Sinnlichkeit des Wortes: Lebenselixier»³⁵. In den «Anti-Goezes» ist es unübersehbar: Die Polemik ist ein unaufhörliches Gesprächsangebot, voll von gutem (obgleich gerade dadurch degradierendem) Zureden, voll Aufforderungen zum Einlenken und zum Gebrauch des eigenen Kopfes, sei der auch beschaffen wie er wolle. «Poltern Sie doch nicht so in den Tag hinein: Ich bitte Sie», damit eröffnet Lessing die lange Aussprache und sucht den «Herrn Nachbarn» zu stellen. Nicht an den ehemaligen Gastgeber und Gesprächspartner appelliert er und nicht zum Freund sucht er ihn zu gewinnen, sondern im Gegenüberstehen, das er mit allen Feinheiten und Grobheiten auskostet (wenn auch «notgedrungen», wie er darübersetzt), kommt er ihm näher, geht gewissermaßen inniger mit ihm um als mit der Fülle der sonstigen kleineren Sünder. Was er diesem «Rabulisten», der «theologischen Memme», die zugleich «theologischer Renommist» sei, auf den Kopf zusagt oder in der dritten Person zu verstehen gibt, ist das Gegenteil eines schonenden oder höflichen Umgangs. Aber es ist direkt, scharf persönlich, ohne Ausweichen und Verkläusulieren, an anderer Stelle sagt Lessing: sehr «deutsch». Wer ihn seines angeblichen Unglaubens wegen verdammt, dem «darf» und «will» er, «mit aller Freudigkeit zu Gott» (!), «die Larve vom Gesicht reißen»- und hier reißt offenbar der Schreibaffekt ihn hin: «- sollte auch die ganze Haut daran hängen bleiben!»³⁶. Den besonders gut gelaunten und besonders persönlich argumentierenden Zweiten «Anti-Goeze», in dem er die anwachsende Feindschaft üppig und ernst, locker und stringent zelebriert, in dem er sich am Schluß erlaubt, «Ihnen den Eimer faulen Wassers, in welchem Sie mich ersäufen wollen, tropfenweise auf den entblößten Scheitel fallen zu lassen», stellt er unter das Motto «Krieg, ohne einen Sieg zu erzwingen» (von Lucanus). Mitten im Kampf ruft er die Vernunftgrundlage, die Verständigungsgrundlage der Auseinandersetzung in immer neuen Wendungen herauf, möge er damit nun den Angesprochenen treffen oder über seinen Kopf weg das genauso lebhaft angesprochene Publikum: «Denn verstehen wir uns nur erst recht!»³⁷. «Freund»: das bietet nicht nur als Wort, im älteren Deutsch, eine Fülle von Untertönen der Mahnung oder Drohung, des gewaltfreien, aber moralisch zwingenden Einschwörens auf ein für alle oder minde-

³⁵ D. Hildebrandt, s. Anm. 13, S. 232.

³⁶ Dritter «Anti-Goeze»; Bd. 8, 218.

³⁷ Fünfter «Anti-Goeze»; Bd. 8, S. 233.

stens für den Angesprochenen verbindliches Maß (was Lessing noch bewußt war und was heute nur noch in dem pädagogisch gebrauchten «Freundchen!» nachlebt). Sondern vor allem als Haltung und Tätigkeit ist die Freundschaft für einen so aktiven und auf Austausch angewiesenen Kopf wie Lessing etwas weit Verzweigtes, Vielfältiges, was er nicht einmal seinen erklärten «Feinden» vorenthalten will.

Viele der dauerhaften Themen Lessings und so auch das der Freundschaft werden in seinem letzten Drama wieder aufgenommen: nicht zum Abschluß gebracht, sondern in einem konzentrierten Sinnbild aufgehoben, das zu fortwährendem Nachdenken herausfordert. Die Versöhnung der miteinander kämpfenden Gruppierungen der Menschheit, hier der Religionen, in der wiederentdeckten Zusammengehörigkeit in einer Familie ist zugleich der Lösungsvorschlag und das Problem des Stückes. Sollen wir diese Wunschvorstellung, dieses Gleichnis, in dem Lessing uns eine befriedete und befreundete Menschheit einer immer noch ausstehenden Zukunft zeichnet, als «Faktum» oder als «Hypothes'» verstehen? Oder soll das innerhalb des Dramas «eins» sein, da es dem Dramatiker nur darauf ankommen kann, das eben Denkbare auszuloten?

Die durch die Dramenhandlung aufgedeckte Verschwisterung der Jüdin und des Christen, die obendrein die «Kinder» (Geschwisterkinder) des Muselmanen, des regierenden Sultans, werden, nein: sind, soll die Mahnung zur «Verträglichkeit» sinnfällig unterstreichen, auf die die ganze Handlung und manche Reden hinauslaufen. Die Erkenntnis der neuen, seit alters angelegten Beziehung nimmt aber den Beteiligten (sowie ihren bisherigen Angehörigen, von denen vor allem Nathan leer ausgeht) ebenso viel, wie sie ihnen gibt. Zwischen Werden und Sein wird ein so vielfältiger, behender und bedeutungsbeladener Austausch inszeniert, daß man an dieser Stelle einmal, vor und trotz Hegel, von Dialektik sprechen sollte. Vor allem an dem von Nathan erzogenen «verzettelt Christenkind» Recha wird das Auf und Ab ihrer neuen, aber älteren Identität in einer Weise ausgetragen - «Wird wieder, was sie ist, ist wieder, was / Sie ward» (V, 6 und weitere viermal) - daß ihr nur angst werden kann. Der hitzköpfige Christ und Tempelherr, der sich gegenüber dem fanatischen Oberhaupt der Christen weigert, mehr zu «werden», als er schon ist (IV, 2), wird nicht wenig konsterniert von der Nachricht, er sei jemand anderes, als er zu sein glaubte, und ist regelrecht erschüttert, als er erfährt, daß er Rechas nächster Angehöriger nicht werden kann, weil er es schon ist. Die herkömmliche Beglaubigung für einen Friedensschluß und ein freundschaftliches Miteinander, das «happy end» schlechthin, die Hochzeit, wird plötzlich unmöglich, indem eine ältere vorrangige Beziehung ausgegraben wird. Die vorgegebenen Bande des Blutes aber sind dann doch nicht das Ausschlaggebende für die Bildung oder Prägung der Person inklusive ihren Appeal für andere. Nicht die Erzeugung, sondern die Erziehung macht den Menschen, muß der Tempelherr

konstatieren³⁸ (ebenso wie der Sultan, V, 3 und V, 7, während Nathan das längst weiß). Saladin fällt im Rausch der neuen Familienseligkeit zurück auf die «Natur»grundlage der Aussöhnung und Verträglichkeit. Er gründet rein auf die jetzt aufgedeckte Verwandtschaft seine Aufforderung oder schon Feststellung: «Nun mußt du doch wohl, Trotzkopf, mußt mich lieben» (V, 8). Doch gegen das so begründete und überhaupt das zu selbstverständlich genommene «Muß» hat das Drama an zwei markanten Stellen bereits Verwahrung eingelegt. «Kein Mensch muß müssen», sondern «Warum man ihn recht bittet, Und er für gut erkennt: das muß ein Derwisch» (I, 3, ähnlich mit der gleichen sprachlichen Verdoppelung über Nathan, III, 10). Die für die Bahnung einer besseren Zukunft erforderlichen Freundschaften, Koalitionen und Kooperationen gehen deutlich über den schließlich feststehenden Familienclan hinaus (und die Familie ist zu ihrer Rekonstitution auf Geburtshelfer außerhalb der Familie mit deren fast ins Vorbewußte zurückreichenden Erinnerungen und schriftlichen Zeugnissen angewiesen). Lessing läßt dabei mit Bedacht die «Geringen», die Außenseiter, dramentechnisch gesprochen: Episodenfiguren, ein wichtiges Wort mitreden. Das entscheidende, bezeichnendste Erlebnis seiner Vorgeschichte gibt Nathan nur dem angeblich fromm-einfältigen Klosterbruder, keinem aus der ihm so nahestehenden Familie preis (IV, 7). Die beiden tragenden Freundschaften: mit dem Tempelherrn und dem Sultan, muß er mit allen Künsten der Rede wie der Haltung und Erfindung erst knüpfen, um dann feststellen zu können, daß sie schon Freunde sind (und nicht erst «werden» müssen, II, 5) oder daß die Menschen schon durch ihre Vorgeschichte zu «Sanftmut», «herzlicher Verträglichkeit» und «Wohltun» bestimmt seien, diese Anlage aber erst in ihren Taten verwirklichen müssen (III, 7). Als Gleichnis dient das Bild von der Menschheits«familie» dazu, die gesuchte, für die Zukunft empfohlene Offenheit, Herzlichkeit und «Dreistigkeit» des Umgangs miteinander einprägsam und, durch die Wahl gerade dieses Bildes, verläßlich zu machen. Da die Familienmitglieder aber mit fast allen Unarten einer realen Familie, soweit sie im 18. Jahrhundert in Gebrauch waren, ausgestattet sind, verbürgt eben doch nicht schon dieser Kunstgriff die friedvolle Zukunft. Diese müssen vielmehr die Handelnden, ob verwandt oder «nur» befreundet, in der Auseinandersetzung mit Mißtrauen, Rücksichtslosigkeit, Übereilung, Herrschsucht (in ihrer mildesten Form als fürsorgliche Lenkung), aber auch Gefühlsüberschwang sowie Schwärmerei sorgfältig herausfinden und sich selbst sowie den anderen abringen.

³⁸ Er konstatiert es überdies an einem höchst anstößigen, kulturhistorisch bedeutsamen und in dieser Anfangsphase der jüdischen Emanzipation nur selten ausgesprochenen Sachverhalt: Die jüdische Frau wirkt auf den christlichen Mann anziehender, und zwar gerade kulturell-moralisch reizender als irgend eine «Christendirne».

70 Jahre später schreibt Gottfried Keller in einem Brief Klartext, was die Freundschaft in aufgeklärten Zeiten sinnvollerweise sein soll und was nicht³⁹. «Es versteht sich bei mir von selbst, daß alle tüchtigen und offenherzigen Leute sich gegenseitig gut sind, daß die Gleichgesinnten zusammenwirken, daß man sich hilft, wo man kann, sich duldet und seine Meinungen liebevoll austauscht». Daß dies aber mit den «tiefsten und innersten Herzensbedürfnissen» in Verbindung gesetzt wird, will ihm nicht einleuchten. Die Freunde wechseln, sie verteilen sich, es «entsteht ein großes Gewebe von guten und mannigfachen Charakteren, welche voneinander hören und oft *eine* gemeinschaftliche Sympathie haben». Die Zeit der «großen leidenschaftlichen und idealen Freundschaften» sei vorbei, ja sie seien jetzt nicht mehr «gerechtfertigt», wie sie es früher waren. Aber gerade durch die Beweglichkeit und Diversifikation «wird die Freundschaft mehr öffentlich, sozial und mich dünkt, das, was sie sein soll und am besten ist».

Lessing hätte das nicht so "strategisch", nicht mit solchem Vertrauen auf die «soziale» Sphäre im Ganzen ausgesprochen. In der Tendenz aber ist hier das, worauf er mit seinen Modifikationen an dem allzu feierlichen überkommenen Begriff der Freundschaft zielte, ziemlich genau erfaßt und weitergeführt. Der fortschreitenden Individualisierung der bürgerlich-modernen Zivilisation mit ihrer anwachsenden Mobilität, Konkurrenz und Isolation läßt sich nicht mit der idealen, sternbildhaften Freundschaft der Antike, auch nicht mit deren Variante für schwer bedrängte Zeiten, der «engen», ausschließenden Freundschaft und nicht energisch genug mit dem schwärmerischen Freundschaftskult der Zirkel und Bünde begegnen. Nur wenn die Freundschaft selbst hinreichend individualisiert, d. h. auch abgestuft, wenn sie beweglich, diversifiziert wird, elastisch statt starr und fest angespannt, kann sie der Zeit gerecht werden. Die tätige, suchende, erfindungsreiche Freundschaft ist ebenso ein Kind der bürgerlichen Moderne wie die erweiterte Geld- und Warenwirtschaft mit all ihren Begleiterscheinungen. Sie ist deshalb dem gleichen Verschleiß zur Oberflächlichkeit, zur puren Höflichkeit, zur Verkleidung des überall vordringenden Egoismus ausgesetzt. Aber gegen diesen Verschleiß hilft kein Festklammern an «festen» Tugenden und «ewigen» Werten. Nur wenn die Ansprüche, die die miteinander Lebenden und Denkenden, Fabulierenden, Räsionierenden aneinander erheben, so präzise und konkret (also auch immer neu) werden wie die Zeit, die in ihren Köpfen arbeitet und ihnen draußen feindlich

³⁹ Pikanterweise schreibt er es in einem Brief an eine Frau, der gegenüber er den rechten Ton sucht. Das «Geschick für einen unbefangenen anmutigen Verkehr» fehle ihm und es falle ihm schwer, «mich in einer schönen Freundschaft froh zurechtzufinden, statt gleich Liebe zu begehren und geben zu wollen», 11.12.1849 an Johanna Kapp, in: Gesammelte Briefe, hg. C. Helbing, Bern 1950-54, Bd. 2, S. 28-30.

oder überfordernd begegnet, entstehen Freundschaften, die dieser Zeit standhalten oder vielleicht sogar ihren Gang beeinflussen können.

In einem seiner Sinnsprüche drückt Lessing den Wunsch aus, er möge (bei seinen Freunden) als «ein beßrer Freund als Dichter» gelten⁴⁰. Für sein ganzes Lebenswerk dürfte er das kaum postuliert haben, das Gegenteil aber auch nicht. Die Alternative ist falsch gestellt. Zu dem einen braucht er größtenteils die gleichen Fähigkeiten und Tätigkeiten wie zu dem anderen, vor allem die Übung und Erweiterung seiner Urteilskraft mit allen Künsten der Verknüpfung, des Witzes, des Ernstes, der Konzentration auf sich selbst und des Ausgriffs auf andere oder auf die Gesellschaft im Größeren oder ganz Großen. Er war jedenfalls ein Dichter, in dessen Kunst das Befreunden, das Zureden wie einem persönlichen Freund, das Bauen auf freundschaftliche Echos und Widersprüche einen nicht herauszureißenden Faden bildet.

⁴⁰ «An Saal»; Bd. 1, S. 175.

Leonello Vincenti

*Il «Philotas» di Lessing**

Dinanzi a nessun'altra opera drammatica di Lessing la critica è rimasta forse così incerta come dinanzi al *Philotas*. Che lo fraintendessero gli avversari, primo fra tutti il bilioso Bodmer, si capisce da sé. Ma aveva cominciato il candido Gleim a non riconoscere la mano dell'amico nel dramma, che questi gli inviava anonimo, e s'era perciò lasciato andare - nella presunzione di renderlo più tragico - a quel travestimento in giambi largamente comici, che gli fruttò le maligne congratulazioni dell'autore e gli costò un barile di vino del Reno. Non mancarono le rappresentazioni e le lodi in quegli anni di guerra e poi, fino ai giorni nostri, per gli spiriti patriottici, prussiani, eroici, ch'era facile scorgervi e metterci dentro. Ma quando un critico, lasciando le considerazioni generiche preferite dai più, voleva guardare in fondo, a mente fredda, di solito rimaneva impacciato. Erich Schmidt non è riuscito a nascondere - sotto la copia dei riferimenti filologici e degli elementi storici, che dovrebbero servire ad illuminare l'aspetto e la struttura di quell'«epigramma drammatico» - la scarsa simpatia e forsanco il fastidio provato. Altri, meno cauti, hanno parlato d'ironia, o sentenziato che il poeta non aveva fatto sul serio, o l'han voluto scusare mostrandolo desideroso d'impadronirsi colla ragione e con una costruzione artificiosa di un sentimento, il sentimento patriottico, che nell'intimo non lo poteva commuovere. Insomma intorno al *Philotas* morto scuotono la testa mal convinti i critici, come intorno al vivo, nel dramma, la scuotono tutti gli altri personaggi.

Questo imbarazzo - e sospetto e dispetto - degli interpreti ha per vero motivi vari dalla sua. In quel medesimo tempo Lessing stendeva le sue favole in prosa, così asciutte e sottili e implacabili nella loro ricerca dei moventi reali delle azioni umane sotto le mille maschere dell'interesse, della vanità, della stoltezza. Il dramma ha una magrezza e spesso concettosità analoghe: non ci saranno parentele più profonde? Non fanno tutti gli altri interlocutori continuamente la lezione di saggezza allo smanioso d'eroismo? E in certe lettere di questi mesi, tra il 1758 e il '59, proprio al Gleim si leggono delle frasi strane in

* Pubblicato per la prima volta in «Studi Germanici» 2 (1937-38), pp. 505-520.

bocca ad un poeta, che allora abbozzava una tragedia dopo l'altra sul motivo del sacrificio per la patria. Nel dicembre del '58 diceva di non desiderare la lode d'acceso patriota, che gli facesse dimenticare di dover essere un cittadino del mondo. Nel febbraio successivo aggiungeva testualmente: «Mi spiace di dover confessare quella che forse è la mia vergogna, ma io non ho alcun concetto dell'amor di patria, che mi pare al più un'eroica debolezza, della quale faccio volentieri a meno». Si avrebbe torto di prendere alla lettera queste frasi, staccandole dal contesto e astraendo dalla persona del destinatario, il buon canonico di Halberstadt, che aveva posato la cetra anacreontica per imboccare la buccina di guerra, soffiandola non di rado troppo smodatamente per le fini orecchie del suo difficile amico. E bisogna tener conto del gusto di opposizione paradossale sempre vivo in Lessing, e del secolo cosmopolita. Ad ogni modo chi cerca nell'epistolario le confessioni spontanee dell'uomo Lessing, può ben essere indotto a pensare, che il drammaturgo seguisse semplicemente le suggestioni del tempo di guerra.

La domanda infatti, che espressa o taciuta rimane sempre inappagata in tutti, è: perché si suicida Philotas? Qual vantaggio reca a suo padre, se questi, come tutto induce a credere, è della medesima stoffa del re nemico, tenero cioè, pieno d'inquieto amore per il figlio e più stanco di lotta che desideroso di nuovo dominio. Non è assurdo il suo olocausto? Non è repugnante la serie degli inganni da lui compiuta, inganno dell'avversario, dell'amico, del padre? Non soddisfa quella morte soltanto a un vanitoso capriccio d'un ragazzo esaltato?

La passionalità, volentieri definita sofistica, di Philotas accende così la diffidenza dei critici, che s'impuntano poi a loro volta a cercar di cogliere in fallo il suo autore. Non si metteva Lessing in contraddizione con quanto aveva poco prima sostenuto in teoria e attuato in pratica? Nel vivace carteggio dell'inverno 1756-57 cogli amici berlinesi Mendelssohn e Nicolai, di fronte al Mendelssohn, grande estimatore dell'ammirazione («madre della virtù») come causa del magico, egli, pur difendendo con lui contro il Nicolai l'effetto morale della tragedia, aveva ostinatamente ricondotto l'essenza dell'emozione tragica alla pietà, escludendo l'effetto specifico dell'ammirazione e interpretando anche il *fobos* aristotelico come «l'improvvisa sorpresa della pietà» («[...] die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern»¹). Soddisfa a questa esigenza il *Philotas*, o non piuttosto deve il suo effetto drammatico all'ammirazione, allo stupore perfino destato dal carattere del protagonista? Fedele alla sua teoria era stato invece il poeta poco prima nel *Kleonnis*, almeno a giudicare dal frammento conservato. Ma in esso si aveva la situazione perfettamente opposta: di un padre, che cedendo alle insistenze del figlio giovinetto l'ha lasciato uscire in campo a far le sue prime prove di

¹ «Il fine della tragedia è questo: estendere la nostra capacità di sentir compassione».

valore, senza poterlo accompagnare perché ferito, e che ora si tortura immaginando i pericoli, nei quali quell'unico figlio rimastogli può cadere inseguendo la dubbia gloria delle armi. «Plasmato dalla natura più padre che re», non trova conforto nelle parole del suo consigliere; e proprio il sentirsi ricordare d'aver dato per compagno al giovine il più prode dei suoi capitani lo atterrisce: «sopra ogni altra cosa Aristodemo pone il valore guerriero [...] Che sa di quegli altri sensi più gentili, più buoni, più umani?». Ha ucciso freddamente di sua mano la figlia. Fu per obbedire al comandamento di un oracolo? «Il comandamento della natura era più antico!». Questo Euphaes potrebbe essere il padre di *Philotas*, al quale si attaglia perfettamente la caratteristica, ch'egli dà del figlio Damarato: e così ricompenserebbe il frenetico di gloria quelle pene paterne? I suoi discorsi sentenziosi, tanto lontani dall'umana angoscia di quelli di Euphaes, non portano il segno palese d'una manchevole convinzione, non suonano di falso in bocca a un Lessing?

Ché questo è il punto. Fosse il *Philotas* opera di un altro, si sarebbe stati assai più facilmente disposti ad accettarlo e a giudicarlo per quello che è. Essendo dell'autore del *Nathan*, si è continuato a fare a un dipresso come il Gleim, non vi si è riconosciuto Lessing, perché il giovinetto suicida non pareva degno di lui. Anche senza manifestarlo chiaramente, la perplessità degli interpreti era nutrita dalla convinzione, che il poeta del *Nathan* scrivendo il *Philotas* tradisse il proprio essere intimo, o almeno lo obliasse per far omaggio, ironico o non, alle commozioni del tempo di guerra.

È giusto ricordare, che non tutti gli interpreti hanno mostrata tanta incertezza. W. Dilthey ad esempio, nel suo saggio lessinghiano vecchio di settant'anni, ma ancor fresco e luminoso, scriveva: «[Nel *Kleonnis* e nel *Philotas*] è per la prima volta espresso il sentimento fondamentale di Lessing, l'indipendenza del volere. La scena è ingombra di armi, ma quel rumore guerresco serve alla manifestazione della grande personalità morale, che solo davanti alla morte rivela il proprio essere. E questo sentimento fondamentale trova la sua naturale espressione nella forma drammatica concisa, quale ritornerà poi nell'Alfieri». Parole così vibranti (e per noi italiani interessanti anche per l'accento alfieriano) paion esser rimaste senza seguito fecondo nella critica, forse perché il Dilthey non spiegava la sua energica affermazione e, ripetendo invece più volte una frase dell'antagonista di *Philotas*, il re Aridäus, («Io sono un uomo, e piango e rido volentieri») sembrava pur lui principalmente sottolineare gli amevoli rimproveri dal re rivolti al suo prigioniero. Così poteva vedersi confermata una discrepanza tra il concetto del dramma e la sua esecuzione anche dal giudizio positivo del Dilthey.

Volendo accingersi ad un nuovo esame del *Philotas* conviene quindi rifarsi da capo e, principiando, rievocare alcuni dati biografici. A Lipsia, è ben noto, nel 1757 Lessing si era stretto di fraterna amicizia col poeta soldato Ewald von Kleist, che due anni dopo doveva morire per ferite riportate combattendo eroi-

camente a Kunersdorf. Scrivendo desolato della sua perdita al Gleim esclamava: «[...] Aveva già tre, quattro ferite: perché non se n'è andato? Anche dei generali, con meno ferite e più lievi, si sono tirati in disparte senza disdoro. *Ma lui voleva morire*». E quasi irato parlava nella sua «selvaggia malinconia» dell'irragionevole eroico combattente; non perciò l'ammirava di meno, e dentro di sé comprendeva il suo sacrificio, e lo riveriva. Doveva comprenderlo, perché sapeva, che Kleist aveva sempre desiderato quella fine, invocandola nei suoi versi, nell'ode *An die preussische Armee* e nel poemetto *Cissides und Paches*. E Lessing stesso gliel'aveva vaticinata la morte «più nobile» nell'abbozzo in prosa dell'ode per il maresciallo di Schwerin. Più di un anno a Lipsia egli aveva vissuto nella stretta intimità di questo verace eroe, che era un idillio, non un ambizioso, che amava il mestiere delle armi solo - come il maggiore di Tellheim della *Minna*, in cui rivive eternato, - perché gli permetteva di rendersi familiare ogni pericolo e d'imparare freddezza e decisione, e amava la guerra non per la strage e la conquista, ma come l'occasione alla prova suprema della vita, l'offerta volontaria alla morte. Aveva bisogno Lessing di rinnegare le proprie fedi, o di obliare la propria razionalità, se a contatto con tal uomo faceva l'esperienza anche di questa umanità, gettava con simpatia uno sguardo in regioni inesplorate, per lui, dell'anima?

E conviene considerare, che ad aprirsi alle «suggestioni eroiche» Lessing era preparato da un decennio quasi di esperienza sentimentale. Non si era infatti limitato a pagare il suo tributo alla corrente predominante in Germania intorno alla metà del secolo colla *Miss Sara Sampson*. Quella fu piuttosto la manifestazione vistosa della tendenza già apparsa nei *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (1749-50), poi di mano in mano più insistente nell'attività critica del giornalista berlinese e nella direzione presa dal drammaturgo verso una commedia seria e una tragedia borghese, che secondava l'attenzione prestata da tempo al dramma inglese e preparava l'inclinazione per il teatro del Diderot. Il suo decidersi nella prima discussione sulla teoria della tragedia per una concezione emozionale dei suoi effetti e la riduzione delle loro cause all'unico movente della pietà si comprendono meglio vedendoli nascere da quell'*humus* sentimentale. È bensì vero, che la «virtù» sentimentale di Sara l'aveva condannata alla passività; ma, iniziatosi di lì a poco in Germania il mutamento del clima storico, incominciatosi a rompere, per naturale processo di sviluppo e sotto i colpi d'una realtà tanto diversa, l'idillio di quel mondo borghese, in cui la *Gelassenheit* (l'acquiescenza, la rassegnazione) sembrava suprema virtù, si ponevano le condizioni a che, nell'eroe di un dramma nuovo, la passività facesse luogo all'attivismo. Che non potesse trattarsi d'un mutamento rapido e subito definitivo, lo prova, a distanza di pochi anni, nell'opera lessinghiana, *l'Emilia Galotti*. Nella tensione volontaristica di un'epoca di guerra eran possibili gli anticipi, pagandoli però con quel tanto d'inverosimile, che han tutti gli sforzi improvvisi. Di qui l'aspetto stoico, che

dovevano avere tutti gli eroi del sacrificio per la patria ideati da Lessing tra il 1756 e il '59. Non si tratta infatti di un semplice ritorno della tradizione classicistica, perché sotto quel volto vecchio, stoico, c'è l'anima nuova, sentimentale. Par derogare dal novero Euphaes, il padre angosciato; ma proprio lui mostra un impeto, un'intensità passionale lontanissimi da ogni *Gelassenheit*, ed Euphaes è il padre di Demarato, fratello spirituale di Philotas.

Ma non rimaniamo più al di fuori; interroghiamo direttamente il dramma per conoscerlo meglio e veder poi che cosa ci possa dire sopra il suo autore. «Tragedia» si chiama, sebbene sia in prosa, in un atto solo, con pochissimi personaggi, nessuno dei quali femminili, e con un ragazzo a protagonista. Tutto ciò era audace nel 1758-59 in Germania, mentr'era ben vegeto ancora Gottsched. E il ragazzo protagonista, non avendo né confidenti né consiglieri, prende coi suoi monologhi tre delle otto scene. In compenso le tradizionali unità sono strettamente osservate: non solo unica, ma senza nemmeno un episodio l'azione; sempre medesimo il luogo, la tenda del prigioniero; e il tempo è appena quello necessario alle parlate, meno di un'ora. In meno di un'ora Philotas con una catena di riflessioni, che man mano, nei colloqui con gli altri personaggi, attuano i punti fermi raggiunti, corre alla morte.

Proprio quell'instancabile discettare tra sé e sé gli ha valso sempre i biasimi universali, come sofisticato che sarebbe, innaturale, in età sì giovane, pretenzioso, disumano. E a udir suonare solamente le sue parole, gravi e temerarie spesso, e a considerare astrattamente il suo caso, la sua fine, si comprende il corrucchio dei critici. Ma chi sappia evitare per intanto il falso osservatorio, dal quale i più si pongono coll'intento di far il processo, attraverso il *Philotas*, al suo autore, e procuri d'intendere l'opera per quello che è, guarderà all'eroe giovinetto con un'altra attenzione. Potrà riconoscere anzitutto: Philotas è la figura più nuova, sino a questo punto, uscita dalla fantasia di Lessing. La sua estrema, implacabile nella dialettica come nella decisione, il suo giuoco scenico ora infantile, ora solenne, la sua ostinazione all'eroismo non sono qualcosa di voluto e d'artificioso, come un costume teatrale gettato addosso ad un manichino, perché hanno vita dal centro di un'anima. Il lettore - più ancora dello spettatore - avrà non disprezzabili ragioni per pensare che il poeta abbia trattato con qualche eccesso razionalistico e arbitrio strutturale il caso immaginato; ma questo è da valutarsi in un secondo tempo, quando si dovrà studiare come potesse un Lessing ideare un siffatto personaggio e come gli avvenisse di trattarlo. Intanto basta constatare, che la sua intuizione è genuina e concretamente rappresentata. Philotas è il primo adolescente autentico della drammatica tedesca, così ardente e severo, lanciato dalla sua smania d'assoluto alle stelle e arrestato dal laccio della prima tagliuola. Perché parla tanto? Perché parlandosi si scruta, s'interroga, si chiama, si saggia, - e man mano s'indovina, si scopre, si plasma. Azione sono i discorsi di Philotas; e con essi egli prende coscienza dei propri contenuti, nei quali trova la propria legge. Il loro tono

spezzato, diverso, ora lento e cauto, ora celere e vittorioso, le esclamazioni, le invocazioni non sono retorica teatrale: sono i riflessi e gli echi di un mondo interiore.

Piena di moto è già la presentazione iniziale, un moto che rende evidente la direzione dello sviluppo futuro. «Sono dunque prigioniero?». La vergogna per l'umiliazione patita, il risentimento per il modo troppo riguardoso, con cui il nemico l'ha trattato, sono note secondarie di fronte al senso di stupore, di delusione, - delusione che la realtà sia differente dai lunghi sogni: «Dalla mia prima infanzia non ho sognato mai altro che armi e accampamenti e battaglie e assalti. Non poteva l'adolescente sognare anche di venir sconfitto e disarmato?». Così intensi sono questi sentimenti del giovinetto e così caratteristici del suo essere, da creare subito un'atmosfera d'immediatezza, assai nuova per il tempo. E quando viene ad interromperlo il generale nemico, Philotas rende ancor più efficace quell'aura vitale coi suoi gesti di dispettoso orgoglio e poi subito di remissività umiliata, d'irritazione di fronte alla presunta adulazione e infine d'ingenua gioia nel sapere d'esser davanti al valoroso Strato, «colui che ha sconfitto mio padre al Lico». A questo più degno fra tutti i nemici il giovine apre fiduciosamente il cuore («Tu solo puoi capirmi interamente»).

Non si può negare che la confessione di Philotas abbia l'ordine e la sapienza costruttiva di un autore avvezzo all'osservazione analitica; la irrigidisce altresì qua e là una lieve stilizzazione, come altrove minacciano di sovraccaricarla movenze oratorie: l'immagine che balza fuori, la voce che ne risuona, commuovono nondimeno come quelle del tipico, generoso adolescente, spinto dall'impeto e dal candore e dall'affanno della sua età. Non nasconde Philotas di vestire la toga virile da sette giorni soli: confida d'avere in quei sette giorni pregato, supplicato, scongiurato il padre di lasciarlo uscire a compiere le sue prime gesta; stabilisce dei rapidi rapporti di familiarità col suo interlocutore mediante ingenue analogie («Tu conosci Aristodemo: è lo Strato di mio padre»); si compiace nel rievocare le battute del colloquio decisivo, che gli ha procurato il consenso paterno; sorvola sulla tormentosa notte della vigilia per indugiare tanto più coloritamente sui preparativi del mattino: la levata prima dell'alba, la gioiosa toietta di guerra, il caracollare tutto solo su e giù per l'accampamento avanti la diana; poi gli affettuosi colloqui con ciascuno dei soldati, senza lasciarsi vedere dal padre nel timore d'esser trattenuto a casa. I particolari s'incalzano nel racconto colla stessa precisione febbrile, colla quale erano stati vissuti. Quindi l'ebbra cavalcata al fianco del più prode per monti e per valli coll'ansia di scoprire il nemico. «E quando finalmente li vidi precipitarsi su di noi; quando potei mostrarli ai miei compagni colla punta della spada, e giù dal pendio volai contro a loro [...]». Da questo vertice è caduto Philotas, preparato alla morte e alla gloria, e solo destinato ad una feritella insignificante e alla prigionia.

Dinanzi a tanta immediatezza di rappresentazione d'uno spirito giovanile, si direbbe di essere a decenni di distanza dal rugiadoso pathos di Sara Sampson, e sono appena trascorsi tre anni! E la data ufficiale del sorgere dello *Sturm und Drang* è ancora lontana di una dozzina. Non che una creatura di Lessing possa abbandonarsi indisturbata all'impulso immaginoso! Apre subito Strato la lunga serie dei rimproveri a Philotas. Ma che dice qui il severo Strato? «Non avresti dovuto commuovermi così. Io divento un fanciullo tuo pari». E anche dopo parla solo del difetto della gioventù, di ritenersi sempre più felice o infelice di quanto effettivamente sia. Col suo giudizio Strato ci indica la posizione, dalla quale metterci nell'osservare il protagonista del dramma, il cui valore e il cui destino sono determinati dalla sincerità e dall'ardore della sua giovinezza. Una tragedia dell'ardore di gioventù è questa, - tema inaudito nella Germania illuministica.

Proprio dal suo ardore Philotas è stato portato all'inattività dell'imminente prigionia. E deve temere, sapendo che il padre lo ama «più del regno», che la fine della sua disgrazia, il riscatto, venga pagato con gravissimo danno dello stato. Ma ecco Arideo, il re nemico, comunicargli l'altra metà della strana avventura toccata ai due principi reali e mostrargli quanto ridicolmente facile - con uno scambio di prigionieri - ne sia la soluzione. Lo strano scioglimento corrispondeva bene all'estremità del caso immaginato dal poeta, ma altresì alla natura del suo eroe: non se la raffigurano tutta colpi di destino, i giovani, la vita? Quando però incomincia a destarsi in loro la personalità, la guida del destino vorrebbero averla essi in pugno.

Congedato il re acconsentendo a spedire al padre un compagno di prigionia, che, garante della sua salvezza, svolga le trattative di scambio, Philotas medita sopra la singolarità della sua sorte. Di nuovo da principio è tutto stupore: in nulla si è risolta la sua disgrazia! Subito però la sua immaginazione si lancia in ben altro corso. Movendogli un amichevole rimprovero («L'attacco non è una gara di corsa» ecc.), Strato ha ribadito in lui la convinzione d'aver commesso in una prova decisiva un grave fallo. Or dunque si chiede: «Posso io perdonarmi il fallo, che la Provvidenza sembra volermi condonare?». Non c'è empietà in queste sue parole. Possiamo invece parlare di un soggettivismo già desto e che tende all'autonomia della volontà. Esso è la forza, che mette in moto la lunga riflessione, la quale porterà l'eroe alla decisione dell'olocausto. È la catena logica, perfino talvolta ribadita sillogisticamente, che ha fruttato tanti malumori a Lessing. Eppure Philotas non ismentisce quella sua natura di genuino rappresentante della gioventù eroica, che avrebbe già dovuto guadagnare l'animo dello spettatore, anzi ora la invera. La frase, colla quale egli apre il proprio giudizio, è il giusto squillo di battaglia: «Io son troppo corrivo verso di me». L'animo severo, perpetuamente insoddisfatto di sé, assetato di perfezione e di sacrificio - non è qui il lievito perenne della giovinezza? E se la sua scaturigine è religiosa, non lo si deve nel dramma di Lessing veder sorgere dal

fondo religioso del suo spirito, anziché da un sofisticato amor di gloria della sua creatura? Anche Sara, nel ricusare il perdono del padre recatole dal vecchio servitore, perché il male compiuto non sarebbe stato espiato abbastanza, aveva mostrato di provare sensi consimili; ma ve l'induceva la passività della sua natura «virtuosa», la voluttà del dolore propria dell'atteggiamento sentimentale. Philotas sdegnava il purgatorio di Sara per avviarsi alla decisione volontaristica.

Si è troppo insistito sulla sapienza di *régie* intellettualistica, che è nei monologhi del protagonista, e non si è scorto che il suo ragionare cela un nocciolo non razionale, è un abito vecchio che maschera un corpo nuovo. Philotas non sa abbandonarsi, come un vero *Stürmer*, all'onda del suo sentimento; ha bisogno di rendersi conto, di giustificare razionalmente il proprio impeto oscuro. Arriverà allo stesso porto di tanti eroi dello *Sturm und Drang* e alfieriani, il suicidio, ma percorrendo una strada tutta pavimentata di logica. L'importante è non perder di vista la forza che ve lo spinge, e che gli suggerisce gli spunti decisivi del suo argomentare. Gli si presentano questi invero come intuizioni improvvise, magari coll'aspetto di considerazioni utilitaristiche o di assiomi generici; e una sottile dialettica li svolge rapidamente. «Con quanta facilità mi lascio accecare! Non perde nulla mio padre per causa mia? La preponderanza, che la prigionia di Politimeto darebbe alla sua parte, se io non fossi stato preso, non è nulla? Per colpa mia è nulla! La sorte si sarebbe pronunziata per chi doveva pronunziarsi, il diritto di mio padre trionferebbe, se Politimeto solo fosse caduto prigioniero, e non Philotas e Politimeto».

Man mano la passione ha reso il ragionamento più celere, più agitato, e finalmente, come se dall'accostamento dei due nomi Philotas-Politimeto, fosse scoppiata una scintilla, ecco l'illuminazione. La vela da principio il solito procedere raziocinativo, di verità intraveduta da lontano, inseguita cautamente, dopo il primo soprassalto di gioia; poi i tempi si stringono, e da ultimo la luce si diffonde abbagliante. Ascoltiamolo: «E ora - com'è quel pensiero che avevo dianzi? No, che un Dio pensava in me! Devo andargli dietro. Lasciati cogliere pensiero fuggitivo! Ora lo riprendo ... Come si dilata, si distende sempre più; e adesso penetra di luce tutta l'anima mia!».

Quali entusiastiche parole sulla bocca di un eroe lessinghiano! E non suonano di falso. Ma a giustificare poi tanta ebbrezza, ecco di nuovo la meditazione logica. È stato Arideo a fornirne lo spunto colla sua insistenza d'inviare all'avversario un testimone fededeigno dell'incolumità di Philotas. Dunque le cose starebbero bene altrimenti, se il prigioniero fosse morto; che se ne farebbe Arideo d'un cadavere? Invece l'altro re, avendo nelle mani il principe nemico vivo, potrebbe imporre a suo piacere le condizioni della resa. Perché egli abbia questo vantaggio, non dipende che dalla vita di Philotas. «Da null'altro?» - Riacquistando la libertà della scelta volontaria, il giovine sente gonfiarsi il petto di orgoglio: «Oh, l'uomo è più potente di quanto creda, l'uomo

che sa morire!». Il giovinetto ha già trovato il suo piedestallo eroico, già si vede sopra a torreggiare. Lo trattiene un ultimo dubbio: è qualificato lui, un ragazzo, a quell'altezza? - Ancora si scruta, avanzando gravemente, assiependo gli ostacoli, tempestandosi d'interrogativi, rispondendo con sentenze concettose: tutta una retorica complicante, ritardante, che però corrobora solo la sua volontà di sacrificio. Compie Philotas attraverso questa meditazione la propria maturazione: «Io posso raggiungere lo scopo della mia vita, posso morire per il bene dello stato; dunque sono perfetto, sono un uomo».

È assurdo, che un breve ragionamento faccia d'un ragazzo un uomo? In tanta concentrazione di vicenda drammatica mal si ricorre al metro della verosimiglianza quotidiana. La brevità qui è lo spazio adeguato a quella «energia del pensiero e dell'esperienza vitale», di cui parlava il Dilthey. In fondo la grande personalità morale, nel Philotas, non aveva che da riconoscersi. La costruzione dialettica acquista la sua vera vita dalla fiamma dell'entusiasmo giovanile, che prorompe da ultimo nelle parole rivelatrici: «Qual fuoco infuria nelle mie vene! Qual entusiasmo mi assale! Il petto è troppo angusto al mio cuore! - Pazienza, cuor mio! Presto ti farò spazio! Presto ti libererò dal tuo monotono, noioso ufficio! Presto riposerai, e a lungo!». - È già una celebrazione lirica del sacrificio imminente.

Si può parlare di motivi lirici a proposito del Philotas affioranti nei momenti principali, a cui imprimono un'animazione musicale. Così la lunga scena seguente al gran monologo, nella quale, custodendo gelosamente il proprio segreto ma sempre fissandolo, Philotas impone al riluttante Parmenio d'indurre il padre ad attendere l'indomani prima di restituire il principe prigioniero, è col tono familiare e i tratti umoristici salienti sullo sfondo grave dell'ombra della morte vicina, come lo «Scherzo» d'una sonata «Eroica», un ultimo indugiare nel lieto mondo degli uomini prima del distacco supremo. Anche Parmenio parla la voce della ragione al «caro precoce eroe», lo ammonisce a non soffocare in sé il tenero fanciullo che è ancora, gli ripresenta amorevolmente, coll'esempio della propria famiglia, i doveri del figlio verso il padre. Ma Philotas, che è già al di là dei limiti umani, concedendo sfugge; sorprende l'onesto veterano con un volto improvvisamente solenne, poi lo riguadagna coll'affabilità e lo ammalia colla grazia della più spensierata giovinezza; e frammezzo fa risuonare quegli echi di un mondo, nel quale la ragione nulla più può. Lessing ha creato scene più sapienti, più robustamente drammatiche di questa: nessuna forse più cangevole, più ricca di affetti e di presagi, più percorsa da fremiti lirici.

Mascherare il suo animo ha dovuto Philotas per assicurare la riuscita del suo intento; per attuare la parte impostasi deve continuare a fingere. Adopera a ciò la maschera del fanciullo, in cui tutti lo vogliono costringere. Si procura così capricciosamente una spada, con essa s'abbandona, sotto gli occhi di Arideo e di Strato, ad una specie di fantasia guerresca menando gran colpi all'in-

torno come se fosse circondato in battaglia, e finalmente si trafigge. Sul suo cadavere i due nemici che si vedono defraudati, i due uomini maturi che disapprovano l'ateo insano, non riescono a trattenere lagrime d'ammirazione e di pietà.

Che cosa ricaviamo dall'analisi del *Philotas*? Anzitutto la convinzione che esso è degno di molto maggior considerazione, di quella che non si soglia concedergli. È un'opera d'arte, non perfetta certo, ma di singolare originalità nel suo tempo, e costituisce un anello importante nello svolgimento della drammatica di Lessing. Inoltre possiamo ritornare adesso meglio preparati al quesito del rapporto tra il poeta e la sua creatura.

Riconosciamo: è evidentissimo, che Lessing ha prestato tutto il suo «senno» agli antagonisti di *Philotas*. Le parole più severe glielie fa rivolgere da Arideo, per esempio contro il suo filosofare: «Principe, ci vuole un grande intelletto a negare così il proprio intelletto». E all'affermazione del giovine: «Gli Dei [...] pronunziano la loro sentenza mediante la spada dei più prodi», il re esclama: «Qual terribile avvenire mi si svela! Tu colmerai il tuo popolo di allori e di miseria. Conterai più vittorie che sudditi felici». E più avanti: «Che cos'è un re, se non è un padre? Che cos'è un eroe senza amore del prossimo?». Ma d'altra parte *Philotas* può rivendicare, senz'esserne contraddetto, la libertà di morire («che gli Dei ci hanno lasciata in ogni circostanza della vita»), e muore compianto, dando convegno ai suoi avversari nell'Eliso, «dove tutti coloro, che hanno amato la virtù, sono amici, e tutti i valorosi sono cittadini d'una medesima patria beata». Il «wunderbarer Jüngling», come lo chiama Strato, rinunciando a condannarlo, rimane pure «der grössere Sieger»², come ammette Arideo. Le due battute finali confermano la preminenza ideale di quella figura, che nel dramma era emersa per efficacia d'arte.

Come negare, allora, che il poeta abbia provato per lei una simpatia preliminare all'interesse estetico, un'inclinazione di natura psicologica? Non ci sono nella restante opera di Lessing altre figure, dinanzi alle quali, per quanto lontane ed eterogenee, venga fatto di pensare a *Philotas*? Adrasto nel *Freygeist*, Mellefont nella *Sara Sampson*, Tellheim nella *Minna*, il principe Gonzaga nell'*Emilia Galotti*, il Templario nel *Nathan* ..., tutti personaggi con cui certo Lessing non si identificava. Sempre in costoro predomina l'appassionato desiderio di vivere la legge del proprio cuore o del proprio istinto, e si presenti magari sotto il velame di un pregiudizio, d'una debolezza di carattere, d'un esagerato concetto dell'onore. Tanto inaudita dunque la figura di *Philotas* non è nell'opera lessinghiana: è piuttosto un segno del periodico riaffiorare in quella delle tendenze irrazionali, che fanno di Lessing il preparatore immediato, sul teatro tedesco, dello *Sturm und Drang*. Un personaggio già formato in tal senso si era avuto nel *Kleonnis*. Ma Euphaes faceva sentire la voce del-

² «Il sorprendente giovine [...] il maggior vincitore».

l'umanità che *Philotas* sembra spregiare! Non è un ostacolo questo. A parte il diverso ruolo dei due, le loro parole hanno meno importanza dell'impeto di sentimento che è in entrambi.

Soprattutto conviene, per giungere ad un giudizio adeguato, rifarsi al momento in cui il dramma nacque. Serve assai poco ripetere il solito confronto fra la Prussia impegnata nella guerra dei sette anni e Sparta antica, o sfruttare l'aneddoto di Federico II, che entrando in campagna, per il caso di prigionia, avrebbe portato con sé il veleno e lasciato ordine al suo successore e ai ministri di non riscattarlo con danno dello stato. Quello che conta è la storia interiore di Lessing, avanguardia solitaria in quel periodo della storia della letteratura tedesca.

Aveva lasciato Berlino nell'autunno del 1755, malgrado avesse il suo lavoro, il suo guadagno, amici fedeli che lo secondavano nella lotta iniziata, una fama già temuta di critico, una gloria nascente di drammaturgo dopo il gran successo della *Sara*, perché la sua legge era di non indugiare mai sulle strade aperte e di cercar sempre nuove tensioni e nuovi complici. Avvicinandosi alla maturità sentiva il bisogno di un'esperienza più vasta di quella consentitagli nel suo paese, e si era perciò acconciato a far da compagno di viaggio ad un ricco giovine signore, pur di respirare aria europea. È noto che lo scoppio della guerra interruppe prestissimo il viaggio, ad Amsterdam; ma il conseguente ritorno a Lipsia, il ripreso contatto col teatro, le nuove amicizie, i nuovi studi gli recarono pure, in quella temperie venturosa, un risultato equivalente in qualche modo a quello del viaggio fallito. Ne è prova l'energia delle posizioni assunte nel ricordato carteggio sulla tragedia, nel quale venivano già delibati alcuni dei problemi fondamentali della «*Hamburgische Dramaturgie*», e l'intensa attività drammatica che, se si arrestava quasi sempre alla fase dell'abbozzo o del frammento, produceva (in *Kleonnis*, *Fatime*, *Faust*) parecchie scene tra le più originali dell'opera lessinghiana e preparava la grande professione di fede dei *Literaturbriefe*.

In quel tempo, improvvisamente allontanatosi di tanto dal facile eudemonismo dell'*Aufklärung*, in quel punto di sosta e di vigilia per Lessing ecco presentarsi insistente, all'amico di Ewald von Kleist, il tema del sacrificio eroico. Suscitava esso nella sua natura combattiva e generosa sensi inusati; ed egli, come fosse in viaggio di scoperta in un mondo nuovo, ne prendeva coscienza con interesse e, con quella sua propensione al mestiere scenico, li impersonava in fantasmi drammatici. È assai visibile, dal *Befreites Rom* al *Codrus*, al *Kleonnis*, al *Philotas*, un continuo mutar di visuale e un progressivo concretarsi: i drammi della storia avventurosa e della predestinazione eroica cedevano il luogo al dramma della volontà eroica, un dramma cioè tutto morale. Maturazione caratteristicamente lessinghiana! - L'autore del *Christentum der Vernunft* e della *Erziehung des Menschengeschlechts* doveva concepire la vita morale come un ragionato, mai conchiuso *Streben* alla verità e al bene. Ma l'espe-

rienza del tempo di guerra gli suggeriva, che si può compiere anche in un istante, nella subitanea offerta al sacrificio, una vita morale. Le forze nuove, che si andavano liberando nell'animo di Lessing, gli facevano ora idoleggiare con predilezione proprio un tal caso. È un motivo classico, nella storia e nella poesia di tutti i popoli, quello dell'olocausto per la patria. Ma in quest'aria cruda di una guerra per la prima volta vissuta, e che per la prima volta gli rendeva reali tanti concetti e tante figurazioni libresche, in quest'ora storica di nascente soggettivismo acquistava un significato nuovo. Non era più il tema di un'esercitazione tradizionale più o meno retorica, e non era soltanto una suggestione esterna: appariva la formula d'una volontà impetuosa di compimento individuale, l'espressione di una sete di vita così intensa, che solo la morte poteva saziarla.

Vagheggiando i fantasmi nati da questi sensi, come poteva Lessing non giudicarli esorbitanti dai limiti razionali, a cui era avvezzo? Eppure lo attraevano e gli chiedevano vita. Come segnare allora il distacco del chiaro mondo, a cui egli credeva, in cui pensava e operava, da loro, come attuarli allontanandoli da sé? - Nella serie dei tentativi tragici iniziata in questi anni di Lipsia compare presto a protagonista la figura dell'adolescente. Ha diversi nomi, diverse vicende, ma la sostanza della sua anima la indoviniamo in tutti affine. Indoviniamo, perché chi ci assicura come sarebbe stato Kleonnis? E se sappiamo come decise la propria sorte, come avrebbe agito il Lukas Opalinski dello *Horoskop*? Un «denkender, einsamer Jüngling»³, tutto dedito al suo sogno di sapienza doveva essere, secondo la notizia dello Engel, Faust; e un adolescente puro e ardente era l'amico del fuggiasco Alcibiade. A un consimile eroe si poteva bene affidare l'espressione di quei sensi troppo nuovi per Lessing e troppo disformi dai conosciuti suoi. E così sarà nato, frutto di un'intuizione spontanea e di calcolata prudenza, Philotas. Facendo il suo caso estremo, la sua vicenda ancor più irrealistica colla straordinaria circostanza della contemporanea prigionia dei due principi e col vago scenario greco, opponendo costantemente alle sue parole ed ai suoi atti audaci, per mezzo degli altri personaggi, la saggezza della maturità illuminata dalla ragione, il poeta del *Nathan* poteva ben lasciar libero corso alla fantasia creatrice. La fantasia era che lo lasciava, non un'artificiosa immaginazione; era la qualità più nativa, che apriva la strada alle oscure forze d'avvenire chiuse nel suo petto. Anche lasciandosene trascinare, tuttavia, un Lessing non poteva precipitarsi come uno *Stürmer*. La sua situazione storica è appunto a tratti questa, di dover cominciare a dar voce ai contenuti irrazionali, che si affermeranno nell'età seguente, col linguaggio della razionalità. E il *Philotas* era un dramma della vita morale: doveva esser ricondotto alle categorie morali. Dunque Lessing prestò all'eroe giovinetto la propria dialettica scaltrita, la sua sottile incalzante dialettica, che rivela la na-

³ «Un giovine pensoso, solitario».

tura creativa nell'originalità dei punti di partenza, nella rapidità degli svolgimenti, nella felicità dei trapassi, che aprono sempre tempestivamente nuove vie. Lo schema del maestro si rivela qua e là? Era inevitabile; anche nell'*Emilia Galotti* si sente, anche troppo spesso, la composizione. Ma se, ascoltando dalle labbra di Philotas tanto virtuosismo di ragionamento, a qualcuno par di vedere l'autore sorridere, ebbene è un sorriso d'indulgenza, non d'ironia. Con indulgente simpatia egli infatti accompagna fino alla morte il suo fanciullo insano e sublime.

Ancora una decina d'anni dopo scrivendo al Gerstenberg il critico della «Hamburgische Dramaturgie» diceva di Philotas: «Quel povero ragazzo, se mai dovesse diventar maggiorenne ... Ma aspetta un fratello più anziano, che non sa ancora parlare». Perdurava cioè in lui l'affetto per l'eroe del suo dramma giovanile. E nelle sue parole si può leggere, che più maturo, ma non di diverso sangue avrebbe dovuto essere il perfetto eroe da lui vagheggiato.

Beatrice Wehrli

Strategien subversiver Parodie in Lessings «Minna von Barnhelm»

Vor dem Münchner Zensor
Herrn von der Heydte,
Macht nun auch Lessing
Moralisch pleite.

Jüngst ward durch einen
Grausamen roten
Zenzurstrich Minna
Von Barnhelm verboten.

Denn alles, um das sich
Dies Schandstück dreht,
Ist heillose, freche
Perversität.

Die Minna, längst ahnt es
Der Zensor schon,
Ist eine verkappte
Mannsperson.

Und in Tellheim witterte
Er schon immer
Ein schamlos verkleidetes
Frauenzimmer.

Damit sich der Zensor
Nun kann überzeugen,
Dass ihnen das richtige
Geschlecht zu eigen,

Ward von beiden um
Die Erlaubnis gebeten,
In ihren Rollen
Nackt aufzutreten.

Ja, die wollten des kurzsichtigen
Zensors wegen
Sogar ein kleines
Tänzchen einlegen.

Herr von der Heydte
Rast und tobt,
Und beim heiligen Ignatius
Hat er gelobt

Eher tilg' er die
Literatur von der Erde,
Als dass Minna von Barnhelm
Nackt getanzt werde.

Dies Schandstück, in dem
Die Verliebten verkehren
Mit gänzlich vertauschten
Geschlechtscharakteren. [...]

(Frank Wedekind,
Herr von der Heydte (1912).
Zur Gitarre gesungen)

«You make me feel a natural woman», singt Aretha Franklin, und ihr Lied handelt von jener institutionalisierten Heterosexualität, die Männlichkeit bzw. Weiblichkeit in einem gegensätzlichen binären System verortet, das den Inbe-

griff gesellschaftlicher Praxis darstellt: Ein Mann bzw. eine Frau ist in dem Masse eine Geschlechtsidentität, wie er/sie die andere nicht ist. Wenn alle Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens zu verstehen sind als Effekte eines generellen und universalen Diskurses von der Mehrwertproduktion und Akkumulation¹, dann gilt dies auch für die Geschlechtsidentitäten und ihre «naturalisierten Identifizierungen»². In ihrem Buch «Gender Trouble» insistiert Judith Butler auf der politischen Chance eines Feminismus, der darauf verzichtet, als Identitätspolitik aufzutreten. Aus dem diskurstheoretischen Verständnis der «Identität» als «Effekt» verspricht sich dieser Feminismus neue Handlungsmöglichkeiten. «Das "Reale" und das "sexuell Faktische" sind phantasmatische Konstruktionen - Illusionen von Substanz, denen sich der Körper annähern muss, ohne sie jemals zu erreichen. Was ermöglicht dann die Aufdeckung der Kluft zwischen dem Phantasmatischen und dem Realen, in der das Reale selbst seinen phantasmatischen Charakter eingesteht?». Butler denkt an Verfahren der Parodie, die Original, Authentisches und Reales als Effekt darstellen könnten³. Wo Körperoberflächen als das Natürliche eingespielt werden, lassen sich diese auch umgekehrt als unstimmig inszenieren, so dass sie den performativen Status des Natürlichen als Phantasma enthüllen. «Zu entwickeln wären Strategien der subversiven Wiederholung, die die kulturelle Konstruiertheit von Ontologien mit deren verstohlen wirksamen normativen Anweisungen sichtbar machen. Ein «Rollenspiel», das Lessings Minna auf den Leib geschrieben steht. Wenn Tellheim behauptet «Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen. Es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämt, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen blinde Zärtlichkeit -»⁴, parodiert Minna: «Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken!» (S. 257), und die Tellheims klagen: «Sophistin! So entehrt sich das schwächere Geschlecht durch alles, was dem Stärkeren nicht ansteht? So soll sich der Mann alles erlauben, was dem Weibe geziemet? Welches bestimmte die Natur zur Stütze des andern?» (S. 257).

Was dem einen Geschlecht geziemet, bemisst sich an dem, was dem andern nicht ansteht. «Ich weiss wohl - die Vernunft ist - die Vernunft»:

¹ Vg. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt a/Main 1983.

² Vg. dazu Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a/M 1991.

³ «Ein Effekt zu sein, bedeutet für eine Identität weder, dass sie schicksalhaft determiniert ist, noch dass sie völlig künstlich und arbiträr ist», betont Butler. S. 215.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Werke. Hrsg. von K. Lachmann und F. Muncker. 2. Band. Unveränderter photomechanischer Abdruck. Berlin. New York. 1979. S. 242. (Im folgenden zitiert mit Seitenzahl).

Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein. - Aber Sie meinen, ich sei der Tellheim, den Sie in Ihrem Vaterlande gekannt haben; der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde; der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war, vor dem die Schranken der Ehre und des Glücks eröffnet standen, der Ihres Herzens und ihrer Hand, wenn er schon Ihrer nicht würdig war, täglich würdiger zu werden hoffen durfte. - Dieser Tellheim bin ich ebensowenig, als ich mein Vater bin. Beide sind gewesen. - Ich bin Tellheim, der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler. - Jenem, mein Fräulein, versprochen sie sich: Wollen Sie diesem Wort halten? - (S. 205)

Tellheim, dieses Muster «Mann», will sein ganzes Glück der gesellschaftlichen Repräsentation schulden, deren juristische Machtregime die Subjekte produzieren, die sie repräsentieren. Er, der nicht weiss, «für welche politische Grundsätze», wurde Soldat «aus Parteilichkeit» und aus der Grille, «dass es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit allem, was Gefahr heisst, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen» (S. 254). Weil aber der König (der «ein grosser Mann ist, auch ein guter Mann sein mag»), nicht «alle verdiente Männer» kennen kann (S. 196), wird Tellheim über Nacht zum Opfer der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse, denen er eben noch seinen ganzen Ruhm verdankte. Grund genug, seine Liebe zu dem Fräulein von Barnhelm, dem er Herz und Hand versprochen, zurückzunehmen. Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren erscheinen in ursächlicher Kontinuität und besetzen den Platz eines naturalistischen Paradigmas in Tellheims gesellschaftlicher Repräsentation.

Während Tellheim und seine Interpreten verbissen an diesem Männlichkeitsmuster festhalten, tut Minna alles, um die geltenden Geschlechtsidentitäten zu destabilisieren. Er kann eine Frau nicht lieben, wenn die kulturellen Bedingungen nicht stimmen, die die Gesellschaft für die Geschlechter vorgesehen hat. Sie jedoch will sich den Anblick seines «ganzen Herzen» verschaffen, (260) um ihn aus den Verstrickungen seines gesellschaftlich sanktionierten Identitätsdenkens zu befreien. Minna, «zur Komödiantin verdorben», erweist sich ganz als Lessings Geschöpf (S. 261). «In den Runzeln des feierlichen Ernstes» will sie das Lächerliche aufspüren, denn «jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich». Und wie der Zerstreute Molières leidet auch Lessings Tellheim am Kontrast von Körper und Seele, die es versäumt «bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein»⁵. Er, der aus Mitleid den sächsischen Ständen die Kriegskontributionen

⁵ Lessing: Sämtliche Werke. Band 9. S. 302.

erlässt, erwirbt sich damit die Liebe einer Frau, mit der er unter den geltenden gesellschaftlichen Bedingungen nichts anzufangen weiss, genauso wie die Gesellschaft mit Tellheims Mitleid mit den ausgebeuteten Verlierern nichts anfangen kann (S. 239). Er fällt beim König in Ungnade, verliert die 2000 Pistolen, die er den verarmten Sachsen vorgestreckt hat, und obendrein seine Offiziersehre, die an den Auftrag gebunden war «die Kontribution mit äusserster Strenge bar beizutreiben» (S. 239). Minna rät ihm, den König zu vergessen und sich an sie zu halten. «Bilden Sie sich ein, Tellheim, Sie hätten die 2000 Pistolen an einem wilden Abende verloren. Der König war eine unglückliche Karte für Sie: die Dame (auf sichweisend) wird Ihnen desto günstiger sein. - [...] Oh, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! für alles andere Gefühl sich verhärten! - hierher Ihr Auge! auf mich, Tellheim!» (S. 240). Aber Tellheim will und kann sein ganzes Glück nicht einem Frauenzimmer verdanken. Die Liebe, «eine geschichtlich spezifische Organisation von Macht, Diskurs, Körpern und Affektivität» bestimmt sein «Begehren»:

Ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre -
Das Fräulein. Die Ehre eines Mannes wie Sie -
 v. *Tellheim* (hitzig). Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissen, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffnen --
Das Fräulein. Nein, nein, ich weiss wohl. - Die Ehre ist - die Ehre.
 (S. 242)

Für Tellheim, diesen eingefleischten Substanzdenker, gehört die «Ehre» zum Mann wie die «blinde Zärtlichkeit» zur Frau. Foucault hat gezeigt, «wie die Machtverhältnisse in die Tiefe der Körper materiell eindringen können, ohne von der Vorstellung der Subjekte übernommen zu werden. Wenn die Macht den Körper angreift, dann nicht deshalb, weil sie zunächst im Bewusstsein der Leute verinnerlicht worden ist. Es gibt ein Netz von Bio-Macht, von somatischer Macht, die selbst ein Netz ist, von dem aus die Sexualität entsteht als historisches und kulturelles Phänomen, innerhalb dessen wir uns gleichzeitig wiedererkennen und verlieren»⁶. Tellheims Männerstandpunkt markiert den gesellschaftlichen Ort eines Logozentrismus, der alle Plätze des menschlichen Lebens besetzt hält. «Vernunft und Notwendigkeit befahlen [ihm], Minna von Barnhelm zu vergessen» (S. 203). Lieber will er sterben, als in seiner Ehre, jenem staaterhaltenden Prinzip monarchischer Politik, nicht wiederhergestellt zu werden. Minna, «die Komödiantin», subvertiert diese Männerlogik mit deren eigenen Versatzstücken. In "Sexualität und Wahrheit" beschreibt

⁶ Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978. S. 104.

Foucault, wie die Kategorie des Geschlechts als «fiktive Einheit [...] [und] ursächliches Prinzip»⁷ eine Umkehrung des Verhältnisses von Geschlecht und Begehren bewirkt:

Einmal hat es der Begriff «Sex» möglich gemacht, anatomische Elemente, biologische Funktionen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Lüste in einer künstlichen Einheit zusammenzufassen und diese fiktive Einheit als ursächliches Prinzip, als allgegenwärtigen Sinn und allerorts zu entschlüsselndes Geheimnis funktionieren zu lassen: der Sex, als einziger Signifikant und als universales Signifikat.⁸

Während Foucault davon ausgeht, dass der Sex im Dienst eines regulierenden Systems der reproduktiven Sexualität hervorgebracht wurde, beschreibt Butler die Kategorie des Geschlechts im Dienst einer phallogozentrischen Zwangsheterosexualität, «Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden (das wäre eine juristische Konzeption). Vielmehr muss dieser Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (Sexes) selbst gestiftet werden. Demnach gehört die Geschlechtsidentität (Gender) nicht zur Kultur wie das Geschlecht (Sex) zur Natur»⁹. Offenbar gehört das Geschlecht anders zur Natur als die Geschlechtsidentität zur Kultur. Weil die Geschlechtsidentität auch jene «diskursiven/kulturellen Mittel» umfasse, durch die eine geschlechtliche Natur oder ein natürliches Geschlecht als vordiskursiv erzeugt und zur Geltung gebracht wird, spricht Butler von der Konstruktion des Geschlechts als dem «radikal Nicht-konstruierten». Woher aber bezieht dieses Konstrukt seine Radikalität? Vielleicht doch aus der uneingestandenem Vorstellung, dass das Geschlecht quasi die Funktion einer (ersten) Ursächlichkeit übernimmt? Die Produktion des Geschlechts als vordiskursive Gegebenheit ist zwar Effekt (der Geschlechtsidentität), sichert aber gleichzeitig den binären Rahmen und die innere Stabilität der Geschlechtsidentität.

Nacktheit soll Minna, der verkappten Mannsperson und Tellheim, dem schamlos verkleideten Frauenzimmer, ihr angestammtes Geschlecht wieder zurückgeben. Solange die beiden Verliebten aber verkehren mit gänzlich verkehrten Geschlechtscharakteren, wird ihnen das wenig helfen. Heillos frech bleibt die Perversität, um die sich Lessings Schandstück dreht. Denn: Was ist eigentlich so «natürlich» an der sexuellen Oberfläche des Körpers, wenn diese nicht in Kohärenz mit den Markierungen des gesellschaftlichen Systems in-

⁷ Foucault: *Sexualität und Wahrheit* 1. S. 184.

⁸ Foucault: *Sexualität und Wahrheit* 1. S. 184.

⁹ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 24.

szeniert wird¹⁰? Um die Entrüstung des Zuschauerkritikers über Lessings Parodie des gesellschaftlich sanktionieren Identitätsdenkens in Sachen «Sex» auf die Spitze zu treiben, lässt Wedekind die Nackten noch ein Tänzchen einlegen. «Das Geschlecht wird als "unmittelbar Gegebenes", als "sinnlich Gegebenes", als "physikalische Merkmale" aufgefasst, die zu einer natürlichen Ordnung gehören. Aber was wir für eine physische, unmittelbare Wahrnehmung halten, ist nur eine kulturell erzeugte, raffinierte und mythische Konstruktion, eine "imaginäre Formation", die die physikalischen Merkmale (die an sich ebenso neutral sind wie andere, aber durch ein Gesellschaftssystem markiert werden) durch das Netz der Beziehungen reinterpretiert, indem sie wahrgenommen werden», schreibt Monique Wittig¹¹.

Wedekinds Parodie kommt ins Gleiten: Nicht nur, dass er die Rezeption der verkehrten Geschlechtsidentität dem parodistischen Gelächter preisgibt, gleichzeitig subvertiert er auch die Vorstellung von einem natürlichen Geschlecht, dessen Anschauung den Zuschauer wieder ins Lot bringen soll. Was die Körperteile anbelangt, die in ihrer Fragmentiertheit für den Körper als Ganzen eintreten müssen, so gelten diese zwar als letzte Garantie für den Sexus, aber bitte im Verborgenen. «Als sowohl *diskursive* wie *perzeptuelle* Kategorie steht der Begriff "Geschlecht" für ein geschichtlich kontingentes epistemisches Regime, für eine Sprache, die die Wahrnehmung formt, indem sie das Beziehungsgeschlecht prägt, durch das die physikalischen Körper wahrgenommen werden»¹². Ob vor dem perzeptuell wahrgenommenen Körper überhaupt so etwas wie ein "physikalischer Körper" existiert, lässt sich - jedenfalls innerhalb der Diskurstheorie - nicht entscheiden. In der gesellschaftlich produzierten Geschlechterdifferenz ist das Geschlecht das Moment, das die substantiellen binären Signifikate über ihre geschichtlich-gesellschaftliche Gestalt hinaustreibt, weil das, was "Geschlecht" heisst, nicht ein für alle Mal festgelegt werden kann - es unterliegt den kulturellen Veränderungen, die sich im Rahmen des Signifikationsprozesses abspielen - aber anders als andere Begriffe (wie z.B. "Vernunft") einer besonders radikalen Naturalisierung unterliegt, erscheint das Geschlecht als eine Art "Différance"¹³, als Moment der Unruhe, das in den endlosen Binaritäten anwesend ist.

Wenn der Sexus der Ort ist, der die gesellschaftlich produzierte Geschlechterdifferenz über ihre Binarität hinaustreibt, dann muss die Frage nach männlich/weiblich zurückgegeben werden an das System: An den Signifikationsprozess oder besser an dessen Theoretikerinnen. Sie beschreiben, wie Bedeutung entsteht durch die vorläufige Erstellung eines Signifikats in Abgren-

¹⁰ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 170.

¹¹ Monique Wittig: One is not born a woman, zit. in Butler, S. 170.

¹² Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 170, 172.

¹³ Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a/M. 1972.

zung von und unter Einbezug aller anderen Sprachzeichen und Kon-Texte. In der Derridaschen *Différance* hebt sich der Widerspruch «buchstäblich» auf, indem der Differenzpunkt zum Verschwinden gebracht wird. Wer glaubt, in dieser Theorie das Paradigma für die Unhintergebarkeit des Widerspruchs und das hiesse eben auch für eine Ethik der Geschlechterdifferenz gefunden zu haben, die sich für eine gerechtere Verteilung der anfallenden gesellschaftlichen Arbeiten zwischen Mann und Frau stark macht, sieht sich getäuscht. In dieser Differenz gibt es keinen Unterschied. Die Psychoanalyse denkt sich das Unbewusste wie eine Signifikantenkette und macht dieses zum universalen Steuerungsorgan der Triebökonomie. Die psychosexuelle Vereinnahmung des humanistischen Konzepts (Individuierung im Spiegelstadium, Vergesellschaftung in der Oedipusphase) gewährleistet dann die Ausarbeitung einer Super-Theorie gleichsam als Geschlechtstheorie, die (einmal mehr) die monologische Ausarbeitung des Männlichen verschleiert. Mag sein, dass die Dekonstruktionstechniken der *Différance* das binäre Substanzendenken quasi parodistisch unterlaufen - es inszeniert, subvertiert, zelebriert, substituiert, universalisiert, supplementiert, totalisiert und perfektioniert die Vorlage, bis diese an ihren eigenen Versatzstücken zerbricht. Was bleibt sind die dekonstruktivistischen SpielerInnen und ein immer raffinierter werdender Ueberlebenskampf des souveränen autonomen patriarchalen Ich. Eine Welt unendlicher Differentiation, unterschiedslos ohne Gleichheit, geschlechtslos voller Geschlechterhass, angekettet an ein System, das sich erschöpft in der Selbstreferenz eines paternalistischen Logos, der bei sich bleiben will? Eine Diskursethik der Geschlechter könnte andere Wege weisen. Gewiss: «Das feministische "Wir" ist stets nur eine phantasmatische Konstruktion»¹⁴, wie Butler schreibt. Aber die «radikale Instabilität» dieser Kategorie eröffnet auch Voraussetzungen für eine neue Politik. Wenn es «keinen Täter hinter der Tat» gibt, wie Butler provokativ formuliert, dann könnte aus dieser Freisetzung des Subjekts eine neue «Freiheit» entstehen, eine Freiheit, für die es unter den ausgegrenzten «Vernunft»-Paradigmen der Moderne durchaus Vorbilder gibt, Identifikationsorte für Frauen, die für die weibliche Theoriearbeit und für die Geschichte der «Frau» fruchtbar gemacht werden müssen. Lessings «Minna von Barnhelm», das Spiel vom «Soldatenglück», eröffnet den Blick auf eine alternative Ethik mit einer andern Psychologie der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Nur - die Wirkungsgeschichte tut sich schwer mit Lessings Destabilisierung der vertrauten Rollenmuster.

Minna, die Bewegliche, treibt ihr Spiel mit Tellheims Starrsinn. Während sie ihn liebt für seine Möglichkeit mitleidigen Handelns - einer Möglichkeit, die sich durch ihre Präsenz und das heisst gegebenenfalls immer wieder durch ihren Anstoss an ihre Repräsentation verwirklicht -, bindet er seine Liebe an

¹⁴ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 209.

das Convenu im Interesse einer Gesellschaft, die sich ihrer Mitglieder bedient (statt umgekehrt, wie in den Freimaurer-Gesprächen gefordert) nach Massgabe ihrer Verfügbarkeit. In seinem Abschiedsbrief, den Minna nicht gelesen haben will, steht «nichts, als was [Tellheim] die Ehre befiehlt» (S. 237). Aber: «Es ist gekommen, wie es kommen müssen. Die Grossen haben sich überzeugt, dass ein Soldat aus Neigung für sie ganz wenig, aus Pflicht nicht viel mehr, aber alles seiner eigenen Ehre wegen tut. Was können sie ihm also schuldig zu sein glauben? Der Friede hat ihnen mehrere meinesgleichen entbehrlich gemacht, und am Ende ist ihnen niemand unentbehrlich» (S. 237).

Was sich wie eine Kritik an den «Grossen» anhört, liest sich gleichzeitig als deren Rechtfertigung: Was sollen die einem Soldaten schulden, der weder aus Pflicht noch aus Neigung handelt, der alles seiner eigenen Ehre wegen tut. Lessings Sprache insistiert auf der Ambivalenz einer Logik, deren hierarchisch organisierte Binaritäten die Verfügbarkeit des andern sicherstellen. Wo der Begriff der Ehre die Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens generell und universal regelt, bleibt dem Kleinen keine Chance: Seine Verfügbarkeit macht ihn zum Spielball eines Systems, wo Vernunft und Unvernunft austauschbar werden. Das königliche Handschreiben, das Tellheims Glück, seine Ehre, alles wieder herstellen soll (was diesen in «lebhafteste Rührung» versetzt), lässt Minna unbeeindruckt. Nichts will sie dazu sagen?

Doch ja: Dass Ihr König, der ein grosser Mann ist, auch wohl ein guter Mann sein mag. Aber was geht das mich an? Er ist nicht mein König.
von Tellheim. Und sonst sagen Sie nichts? Nichts in Rücksicht auf uns selbst?

Das Fräulein. Sie treten wieder in seine Dienste; der Herr Major wird Oberstleutnant, Oberster vielleicht. Ich gratuliere von Herzen. (S. 254)

Tellheims Verstrickung in das Netz gesellschaftlicher Konstruktionen ist «hartnäckig», um mit Minna zu reden. Immer wieder entzündet sich seine Leidenschaft an einzelnen Begriffen und Vorstellungen im Dienst eines Diskursensembles, dessen Schwerkraft ihn widerstandslos in den Abgrund zieht. Auf Minnas Vergleich mit dem Mohren von Venedig antwortet er «zerstreut»: «Oh ja! Aber sagen Sie mir doch, mein Fräulein: wie kam der Mohr in venezianische Dienste? Hatte der Mohr kein Vaterland? Warum vermietete er seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate? -» (S. 240). Der Begriff «Vaterland» mobilisiert in ihm den letzten Rest seines «gesunden Verstandes» (!): «Mein Fräulein [...] beurlauben Sie mich. Sie sind auf dem besten Wege, mich darum zu bringen. Ich stemme mich, so viel ich kann. - Aber weil ich noch bei Verstande bin: so hören Sie, mein Fräulein, was ich fest beschlossen habe, wovon mich nichts in der Welt abbringen soll. - Wenn nicht noch ein glücklicher Wurf für mich mit im Spiele ist, wenn sich das Blatt nicht völlig wendet, wenn -» (S. 241). Und die Aussicht auf eine bevorstehende Begnadigung

durch den König bringt all das in Betrieb, was er als seine «Natur» missversteht.

Man wird mich wohl laufen lassen. Allein man irrt sich; ich werde nicht laufen. Eher soll mich hier das äusserste Elend vor den Augen meiner Verleumder verzehren -

Das Fräulein. Hartnäckiger Mann!

v. Tellheim. Ich brauche keine Gnade, ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre -. (S. 242)

Was die Ehre ist, kann Tellheim zwar nicht sagen, er weiss aber was sie «nicht ist». Die Ehre lässt sich nur negativ fassen, weil sie in der hegemonialen Sprache, der sich Tellheim verpflichtet weiss, gleichsam als Substanz - oder metaphysisch gesprochen - als selbstidentisches Seiendes erscheint, das das männliche Geschlecht ausmacht und von Minna auf den Punkt gebracht wird: «Nein, nein, ich weiss wohl. - Die Ehre ist - die Ehre». Die Textstelle lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Das männliche Subjekt konstituiert sich über die «Ehre», während die «Liebe» dem Frauenzimmer zufällt. Wenn hingegen Männer lieben, dann ist ihre Liebe einer Reihe gesellschaftlicher Regulierungen unterworfen, «bzw. dem diese Regulierungen anleitenden Gesetz sowohl als Formationsprinzip des eigenen Sexus, der eigenen Geschlechtsidentität, Lüste und Begehren wie auch als hermeneutisches Prinzip der Selbstinterpretation»¹⁵.

Während Tellheim die Ehre verbietet, das Fräulein von Barnhelm zu lieben, gebietet Minna ihrer Liebe, sich «den Anblick seines ganzen Herzens zu verschaffen», was ihr Tellheim nicht leicht macht und ihr die Nachwelt besonders übel genommen hat. Tellheims Rhetorik verfängt sich im Diskursnetz moderner Vernunft, die sich über die Verfügbarkeit des andern konstituiert. Dass er sie als «Gegenstand» seiner Liebe betrachtet, kann ihr solange recht sein, als dieser Zugriff wechselweise gilt - macht doch schliesslich auch sie ihn zum Objekt, etwa indem sie ihm nachreist, um ihn zu heiraten, ein sächsisches Fräulein einen preussischen Offizier (!). Die Realitäten sehen vorerst anders aus. Zwar besteht Tellheim auf der *Rhetorik* der Gleichheit beider Geschlechter («Gleichheit ist immer das festeste Band der Liebe» (S. 249, 256f.), seine gesellschaftliche Praxis jedoch richtet er ein nach dem Grundsatz: «Es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämet, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken» (S. 242). Hier, am Tiefpunkt ihrer aufklärerischen Vernunft-Strategie angelangt, greift Minna zu den Mitteln, wie sie nur einer Lessingschen Figur einfallen können: «(indem sie den Ring langsam vom Finger zieht) Vielleicht würde mir Ihr Mitleid gewähret haben, was mir ihre Liebe versagt -» (S. 243). Bekanntlich traut Lessings Ethik dem Mitleid

¹⁵ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 145.

sehr viel zu: «Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Grossmut der aufgelegteste», eine Wahrheit, die der Figur auf den Leib geschrieben ist, hat Tellheim doch schon einmal unter Beweis gestellt, wozu ihn sein Mitleid befähigen kann. Gegen die obrigkeitliche Order, aber auch gegen die geltende gesellschaftliche «Moral», handelte er damals nach Massgabe einer Vernunft, die aus der situativen Notwendigkeit und unter Einbezug von Affekt und Verstand «praktisch» wurde.

Nicht von ungefähr hat Lessing soviel Energie und Scharfsinn verwendet, eine Theorie des Mitleids zu entwerfen. Ganz gegen die Ansichten seiner Zeit nimmt er Partei für einen Affekt, dem die aufklärerischen Denker Deutschlands wenig zutrauen. Seine unzweideutige Parteinahme im Streit um das Mitleid richtet sich sowohl gegen den absolutistischen (das stoische Heroismusideal) als auch gegen den ökonomischen Rationalismus seiner Zeit («the best man has the least pity»). Im «Briefwechsel über das Trauerspiel» - der übrigens nicht für die Öffentlichkeit gedacht war - führt Lessing den Diskurs, der sich für die Begründung einer Kunsttheorie herausstellen sollte mit den ihm eigenen Mitteln. Er schliesst an das Resultat von Mendelssohns Beweisgang an, um dieses mit dessen eigenen Versatzstücken zu unterlaufen. «Aufpfropfen», ist der Begriff, den die Dekonstruktivisten für diese Technik bereithalten¹⁶. Am Begriff der «Bewunderung» bringt Lessing die Argumentation seines Freundes zum Stillstand, um ihr eine andere Richtung zu geben. «Wer die Empfindlichkeit eines Menschen vermehrt, hat ihn dadurch noch nicht tugendhaft gemacht, wenn er nicht gleich seine Urteilskraft gebessert hat», schreibt Mendelssohn¹⁷ und führt seine Argumentation gegen Rousseau und dessen Einschätzung des Mitleids als wichtigstes «principe antérieure à la raison» neben dem Selbsterhaltungstrieb. Die Absage der rationalistischen deutschen Schulphilosophie an Rousseau wird gleichzeitig eine Absage an das Mitleid. Nicht nur, dass es Mendelssohn nicht gelingt, Lessing auf seine Position hinüberzuziehen, vielmehr bezieht dieser, gleichsam mit der Rückendeckung Rousseaus, Position gegen die Kritiker des Mitleids: «Die Bewunderung in dem allgemeinen Verstande, in welchem es nichts ist, als das sonderliche Wohlgefallen an einer seltenen Vollkommenheit, bessert vermittelt der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntniß der Vollkommenheit, welcher ich nacheifern will, voraus. Wie viele haben diese Erkenntniß? Und wo diese nicht ist, bleibt die Bewunderung nicht unfruchtbar? Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne dass wir selbst dazu etwas beytragen dürfen; bessert den Mann von Verstande sowohl als den

¹⁶ Vg. dazu auch Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek b/Hamburg 1988.

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel. Hrsg. u. komm. v. J. Schulte-Sasse. München 1972. S. 98.

Dummkopf». Mendelssohn gibt sich nur scheinbar versöhnlich, wenn er resümiert: «Das Mitleid rührt unser Herz, die Bewunderung erhebt unsere Seele [...] Jenes lehrt uns fühlen, diese erhaben denken»¹⁸. Damit trennen sich die Wege der beiden Freunde in einer Sache, die weit über den poetologischen Diskurs der Zeit hinausreicht. Nicht nur, dass um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Kunst zu einem eigenständigen «Erlebnis- und Ausdrucksmedium» aufgewertet wird, Kunst und Kunsttheorie werden im 18. Jahrhundert schliesslich zu dem bevorzugten Ort intellektueller Auseinandersetzung, wo auf die Entfremdungserfahrungen einer aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft reagiert wird. Mendelssohns Position, auf direktem Weg zu Schiller, lässt sich aber niemals versöhnen mit Lessings Kulturkonzept, das in der Mitleidsfähigkeit Ursprung und Ziel einer humanen Gesellschaft sehen will. Während für Mendelssohn das Mitleid - bestensfalls «Ausläufer und defizienter Modus der Moralität» - geradezu zwangsläufig über sich hinausweist, erhebt es Lessing zum Ursprung und zum Ziel der Moralität. Anders aber als Rousseau verlässt sich Lessing nicht auf dessen vorreflexive Spontaneität, vielmehr macht er es durch Zuschaltung der Furcht zu einer Art «reflexiven Affekts»: Mitleid als die auf sich selbst bezogene Furcht, die sich am Anblick fremden Leids entzündet und eine affektiv-reflexive Energie erzeugt, die zu gesellschaftlichem Handeln mobilisiert. Tellheim bringt es auf den Begriff, wenn ihn Lessing gegen den Schluss der Komödie sagen lässt: «Aber sie [die Liebe] sendet ihre Tochter, das Mitleid, die, mit dem finstern Schmerze vertrauter, die Nebel zerstreuet und alle Zugänge meiner Seele den Eindrücken der Zärtlichkeit wiederum öffnet. Der Trieb der Selbsterhaltung erwacht, da ich etwas Kostbarers zu erhalten habe, als mich und es durch mich zu erhalten habe. Lassen Sie mich, mein Fräulein, das Wort Mitleid nicht beleidigen. Von der unschuldigen Ursache unseres Unglücks können wir es ohne Erniedrigung hören».

Aber vorerst steht das Resultat von Minnas Erziehungsversuch noch aus, und Lessing verfolgt sein Thema weiter: Seine Option für das Mitleid und gegen die Liebe als primäre humane Antriebskraft will den Tellheims nicht einleuchten.

Vielleicht würde mir Ihr Mitleid gewähret haben, was mir Ihre Liebe versagt. [...] Was meinen Sie damit, Fräulein?

Das Fräulein. Nein, keines muss das andere weder glücklicher noch unglücklicher machen. So will es die wahre Liebe! Ich glaube Ihnen Herr Major; und Sie haben zuviel Ehre, als dass Sie die Liebe verkennen sollten. (S. 243)

¹⁸ Briefwechsel: S. 66.

In subversiver Absicht parodiert Minna Tellheims Liebesbegriff, bis dieser an den eigenen Versatzstücken zusammenbricht. Unter den geltenden Diskursbedingungen konstruieren sich die Widersprüche synthetisch. Gleichheit, «das festeste Band der Liebe» (S. 249), macht den Begriff gegenstandslos: Wenn in der wahren Liebe keiner den anderen weder glücklicher noch unglücklicher macht, sie also gar nichts bewirkt, so weiss Minna nicht, was sie damit soll. Bereits bei ihrer ersten Begegnung in II/9 provoziert sie den Eheunwilligen mit dem gleichen Denkmuster:

Das Fräulein. So lieben Sie mich nicht mehr? - Und lieben eine andere?
von Tellheim. Ah! der hat Sie nie geliebt, mein Fräulein, der eine andere nach Ihnen lieben kann.

Das Fräulein. Sie reißen nur einen Stachel aus meiner Seele. - Wenn ich Ihr Herz verloren habe, was liegt daran, ob mich Gleichgültigkeit oder mächtigere Reize darum gebracht? - Sie lieben mich nicht mehr: und lieben auch keine andere? - unglücklicher Mann, wenn Sie gar nichts lieben! -. (S. 203)

«Abgezogene Begriffe», die nicht «praktisch» werden wollen¹⁹, kümmern Minna wenig: unglücklicher Liebhaber, der ausser der Liebe gar nichts liebt! Ihr dekonstruktives Spiel mit Tellheim treibt sie so lange, bis dieser, zwischen «ruhmvollem» Krieger und «tändelndem Schäfer», die Lektion begreift angesichts jener vermeintlichen Gefahr, die Minna als Köder für sein Mitleid ausgelegt hat. Die zufällige Ankunft des fiktiven Bösewichts bringt die Lösung, für die Minna alles investiert hat: ihr Herz, ihren Verstand, ihre Unerschrockenheit, ihre Phantasie und ihren guten Ruf - ein Happy-end in der Gestalt der Parodie, die nicht aufhört, über sich hinauszudeuten.

¹⁹ Vg. dazu Beatrice Wehrli: Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen. Tübingen 1983. (Vor allem das Kapitel: «Wortgrübeleien» als Methode. S. 34ff.).

Luigi Quattrocchi

*Il «Laokoon» e la poetica lessinghiana**

Il dibattito epistolare tra Lessing e Mendelssohn, sospeso e non concluso nei primi mesi del 1757, si svolse durante quella che fu senz'altro la stagione più fertile per il pensiero estetico dell'amico filosofo. Nel '55 erano già state pubblicate le lettere *Ueber die Empfindungen*, nel '57 fu pubblicato in prima stesura, rivista nel '61, il saggio *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*; nel '58 apparve il saggio *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*; nel '61 infine seguì la *Rhapsodie*, complemento delle lettere *Ueber die Empfindungen*, da cui il sottotitolo *Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*. Relegata in sede quasi esclusivamente accademica l'efficacia della *Aesthetica* di Baumgarten, non ancora apparso il capolavoro di Winckelmann e ancor più lontani nel tempo gli scritti fondamentali di Lessing, quella di Mendelssohn fu in quegli anni la concezione estetica più significativa e più originale, ricca di spunti piuttosto inconsueti o del tutto nuovi sulla scena culturale tedesca, esposti poi in forma garbata e concisamente chiara, che già nello stile qualificava il pensatore.

Mendelssohn fu tra i primi in Germania a proporre il tema del genio artistico, trattandone soprattutto in *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*¹. La tesi di Mendelssohn è che «nelle regole della bellezza, che il genio dell'artista avverte e il critico d'arte risolve in deduzioni razionali, stanno nascosti i segreti più profondi della nostra anima»; onde la rilevanza spirituale del compito affidato al genio e a colui che, qui denominato «critico», teorizza sui principi per cui il bello si estrinseca².

* Ripreso e adattato da L. Quattrocchi, *La poetica di Lessing*, Messina e Firenze, 1963. Citazioni da G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Lachmann e F. Muncker, Berlino, 1886-1924 (abbr.: Lachmann-Muncker).

¹ H. Wolf (*Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, I, Heidelberg, 1923, p. 140) si stupisce che Mendelssohn, il quale pure, a suo giudizio, è stato il primo in Germania a parlare del genio poetico sorgivo e spontaneo, non vi abbia poi dedicato espressamente alcuno scritto.

² *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, in *Philosophische Schriften*, II, Berlin, 1771, p. 97.

Essendo unica la matrice della bellezza naturale e della bellezza artistica, unico è anche il dominio esercitato sull'animo umano. «La bellezza è la dispotica sovrana di tutti i nostri sentimenti, la base di tutte le nostre naturali inclinazioni, lo spirito vivificatore che converte la conoscenza speculativa della verità in sentimenti, incitando a pratiche risoluzioni. Ci incanta nella natura, dove la incontriamo originaria ma dispersa; e lo spirito degli uomini ha saputo riprodurla e moltiplicarla nelle opere dell'arte»³. La bellezza è sempre perfezione sensibile, il godimento che l'animo prova deriva dalla sua attitudine a formarsi rappresentazioni sensibilmente perfette; il bello d'arte si specifica, in quanto «l'essenza delle arti belle e delle belle lettere consiste in una rappresentazione artistica sensibilmente perfetta, cioè in una perfezione sensibile rappresentata per mezzo dell'arte»⁴.

Necessario canone di ogni arte è l'imitazione, ché sempre esiste un modello nella natura cui l'artista deve rimanere fedele; e tuttavia la rappresentazione artistica può essere sensibilmente perfetta, e quindi bella, anche se l'oggetto colto a esemplare nella natura non è né bello né buono. Cioè, nella rappresentazione artistica è già una certa perfezione in rispondenza a quella propria dell'oggetto che funge da modello, ma vi si aggiunge un'altra perfezione, quella che scaturisce solo dallo spirito dell'artista, il quale lascia nelle sue opere l'impronta evidente del suo animo. È proprio di qui che nasce il godimento più grande, per quanto un essere razionale si solleva al di sopra di una cosa inanimata. E si vede allora perché «nelle opere d'arte il genio ci diletta più della più solerte diligenza. Il genio esige la perfezione di tutte le facoltà dell'anima e la concordanza delle stesse verso un unico scopo finale. Perciò gli attributi del genio, sparsi da una mano maestra sulle opere d'arte, ci devono dilettere ben più degli attributi della pazienza e della pratica, richieste per un diligente operare»⁵. Il genio artistico oltretutto imitare abbellisce la natura, cioè mira a riprodurre gli oggetti come Dio li avrebbe creati nel caso che la bellezza fisica fosse stata sua meta finale; l'artista si eleva sulla natura, in quanto ciò che in questa è disperso lo concentra in un sol punto, risultando su di noi sommatamente più efficace⁶.

Altro tema trattato da Mendelssohn nello stesso saggio è quello dei segni e, in conseguenza, della classificazione delle diverse arti. I segni, cioè i mezzi espressivi, possono essere naturali o artificiali. Sono naturali quando la unione del segno con l'oggetto si basa sulle caratteristiche di questo. Secondo la loro natura, i sentimenti si collegano con alcuni moti del nostro corpo, con alcune espressioni o con alcuni gesti; sicché, colui che mira ad esprimere un senti-

³ *Ivi*, pp. 98-99.

⁴ *Ivi*, pp. 106-107.

⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶ *Ivi*, pp. 114-116.

mento interiore servendosi di quei moti o espressioni o gesti, si serve di segni naturali. Sono invece arbitrari quei segni che, per loro natura, non hanno nulla in comune con la cosa cui si riferiscono, eppure convenzionalmente vengono accolti in loro significanza: così, ad esempio, i suoni articolati di ogni lingua, le lettere dell'alfabeto, i geroglifici, alcune immagini allegoriche. Ne deriva la distinzione fra belle arti (*schöne Künste*) e belle lettere (*schöne Wissenschaften*). «Le belle lettere, nelle quali di solito si comprendono la poesia e la retorica, esprimono gli oggetti con segni arbitrari, con suoni e con lettere percettibili. Ora, poiché una ragionevole combinazione di molte parole viene chiamata discorso, giungiamo così del tutto naturalmente alla nota affermazione di Baumgarten, essere la poesia un discorso sensibilmente perfetto, così come questa affermazione ci ha dato occasione di porre l'essenza delle arti belle in generale nella rappresentazione artistica sensibilmente perfetta»⁷. Con segni arbitrari il poeta può esprimere tutto ciò di cui la nostra anima sia in grado di farsi un chiaro concetto: le bellezze della natura, le meraviglie del creato, l'armonia dello sconfinato universo, i decreti di Dio e i suoi infiniti attributi, tutte le passioni e tendenze della nostra anima, i pensieri e le deliberazioni del nostro spirito⁸.

Le arti in genere si servono invece di segni naturali, differenziandosi l'una dall'altra a seconda delle varie specie di segni emergenti dal genere comune. Interessati sono i due organi dell'udito e della vista, per cui da un lato sta sola la musica, dall'altro danza, pittura, scultura e architettura. La musica può rappresentare a suo modo le varie parti della bellezza o in successione o in contemporaneità, producendo nell'un caso melodia, nell'altro armonia. Fra le arti della vista, la sola danza può rappresentare la bellezza in movimento, e quindi in successione temporale; le altre rimangono nella contemporaneità, la pittura come arte delle superfici, la scultura e l'architettura come arte dei corpi solidi. Ulteriore distinzione deriva dall'esigenza di solidità e di durata, che solo l'architettura deve rispettare, e dallo svincolo riguardo a ogni costrizione di cui fruiscono la scultura e, tanto più, la pittura. È qui soprattutto che si esprime il genio dell'artista, nell'inventiva e nella composizione, cioè nel cogliere quel solo punto, al massimo grado significativo, in cui tutta l'azione deve essere concentrata, e nello sfruttare al fine proposto la concordanza in seno all'ordine dato, l'imitazione della natura, la varietà di linee e di figure, la vitalità dei colori, l'accorta distribuzione di luci e di ombre, il tutto per la più felice espressione della esteriore bellezza e dei moti interni dell'animo⁹.

⁷ *Ivi*, pp. 119-120. In realtà Baumgarten non aveva parlato di «discorso sensibilmente perfetto», ma di «discorso sensibile perfetto» (v. L. Quattrocchi, *La poetica di Lessing* cit., p. 54); l'errore interpretativo di Mendelssohn era e restò a lungo comune.

⁸ *Ivi*, p. 121.

⁹ *Ivi*, pp. 122-127.

La distinzione fra le varie arti, tracciata lungo il confine che corre fra segni naturali e segni arbitrari, è chiara ma, del resto, non rigida: il poeta spesso si serve di tali parole e di tali metri, che il loro suono è diretta imitazione di quanto egli intende rappresentare, e l'artista non di rado usa immagini allegoriche, il cui significato può essere solo arbitrario. Si può arrivare, su tale strada, anche a una felice contaminazione di due o più arti, quasi ad aggredire da più parti il nostro animo; ma una, in tal caso, deve essere l'intenzione fondamentale, cioè una deve essere l'arte guida, mentre l'altra o le altre devono coordinarsi come mezzi in vista di quella, ch  altrimenti l'interesse si farebbe frammentario, e l'effetto invece di potenziarsi si dissolverebbe¹⁰. L'unione pi  difficile, e quasi impossibile,   quella che si vuole tentare accostando un'arte in grado di fornire rappresentazioni solo in successione temporale con un'arte che lo pu  solo in giustapposizione spaziale.   un segreto che la natura ha riservato a s , unendo suoni, colori, movimenti e figure in tempi infiniti e in spazi illimitati, per crearne le armonie pi  perfette. L'arte umana vi resta invece molto lontana, perch  inadeguati sono i suoi mezzi e impropri, infine, i risultati¹¹.

L'artista, quindi il genio artistico,   l'individuo privilegiato che avverte le regole della bellezza, sopravvanzando la natura nella sua virt  sintetizzatrice; e tuttavia non si inserisce nel processo creativo della natura stessa, che gli lascia precluso conclusivamente il segreto suo ultimo. Il presupposto   sempre che la bellezza   perfezione sensibile ma non assoluta, «Venere terrena» e non «Venere celeste», e l'arte si origina e si specifica nei confini invalicabili delle facolt  percettive dell'animo umano. Di qui mosse Mendelssohn nel trattare di un altro tema che fu tra i primi a enucleare, precedendo, non solo in progressione cronologica, figure eminenti del periodo denominato dal criticismo filosofico e dal romanticismo letterario, il tema cio  del sublime, concepito in diretto legame con quello dello spontaneo (*naiv*)¹². Il bello cessa di essere tale se impone al soggetto percipiente un troppo faticoso impegno per una coordinata e non atomistica acquisizione sensibile, cio  se le sue dimensioni sono tali da provocare piuttosto vertigine che godimento immediato. Un recupero l'arte pu  operarlo in nome non pi  del bello ma del sublime, categoria sotto la quale deve raccogliersi «ogni cosa che, secondo il grado della sua perfezione,   e appare smisurata»¹³. Sublime   Dio, sublime una verit  concernente esseri

¹⁰ *Ivi*, pp. 127-128 e 135-136.

¹¹ *Ivi*, p. 150.

¹²   vecchia consuetudine rendere "*naiv*" con "ingenuo", ove per  in troppo forte evidenza il dato di sprovvedutezza pre-razionale cui il "*naiv*" per intero di certo non si riduce. Per questo, specie considerando la mentalit  di cui anche Mendelssohn   esponente, si   preferito qui tradurre con "spontaneo", forse pi  incolore ma in questa sede pi  pertinente.

¹³ *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, in *Philosophische Schriften* cit., II, p. 161.

dotati di particolare perfezione, cioè ancora Dio, l'universo, l'anima umana, oppure anche una verità capace di arrecare decisivi vantaggi al genere umano, o tale che, per rinvenirla, è necessaria l'opera di un genio. Nelle arti e nelle lettere non ogni rappresentazione dell'immenso attinge anche il sublime, ma solo quella che, nella vastità della sua estensione, include anche una grande forza espressiva, o attinge veramente uno dei gradi della perfezione. Il sentimento che se ne suscita nell'animo umano è dei più compositi, attenzione, compiacimento, dolce eccitazione, insoddisfazione continua, elevata fantasia, il tutto insieme, in una confluenza che è proprio definire meraviglia. Sicché, «qualora dunque si volesse descrivere il sublime secondo i suoi risultati, si potrebbe dire che è il sensibilmente perfetto nell'arte, in grado di suscitare meraviglia»¹⁴.

Il sublime è come il sole, brilla sempre da solo, e tutte le altre luci scompaiono quando esso risplende. Per tutto quello che di inatteso e di insospettato in sé comporta, alla forte impressione suscitata nel nostro animo non di rado si associa lo stupore, o una specie di stordimento, una mancanza di consapevolezza. E proprio perché esclude ogni accessorio adornamento, il sublime deve apparire di colpo, senza nulla che ad esso predisponga e sottragga quindi parte della sorpresa. Ne deriva che nella rappresentazione del sublime l'espressione deve essere in alto grado spontanea¹⁵.

Tanto stretta è l'unione fra sublimità obiettiva e spontaneità espressiva, che il discorso si sposta con tutta naturalezza dall'uno all'altro polo, ravvisando le caratteristiche salienti di quest'ultimo in semplicità di immagini, bellezza di concetti, eminenza di verità, nobiltà di sentimenti, per cui «se un oggetto è nobile, bello, o pensato con le sue più importanti conseguenze, o caratterizzato con semplicità di tratti, la caratterizzazione si chiama spontanea»¹⁶.

Sul sentimento che l'arte in genere, e il teatro in particolare, suscita e vivifica nell'animo umano Mendelssohn tornò nella *Rhapsodie*, ove egli, senza allontanarsi dalla concezione enunciata nelle lettere *Ueber die Empfindungen* e difesa nello scambio epistolare con Lessing, arrecava degli schiarimenti di cui la concezione stessa integralmente si arricchiva. La definizione già accolta di sentimento gradevole, che è quello che preferiamo avere piuttosto che esserne privi, e quella opposta di sentimento sgradevole, che preferiamo invece ci resti lontano, sono esatte ma incomplete e quindi parzialmente scorrette. Se così lineare, infatti, fosse la distinzione fra l'una e l'altra classe di sentimenti, dovremmo odiare tutti quelli sgradevoli, desiderare di vederli annientati; invece talora ne siamo attratti, per l'insorgere in noi di sentimenti più complessi, misti fra quelli gradevoli e quelli contrari ad essi. Ogni rappresentazione di un

¹⁴ *Ivi*, p. 162.

¹⁵ *Ivi*, p. 173.

¹⁶ *Ivi*, p. 220.

qualunque oggetto si trova in un doppio rapporto, con l'oggetto stesso percepito e con il soggetto percipiente. In rapporto oggettivo tutti gli elementi di perfezione, cioè le annotazioni che affermano una qualche concretezza, suscitano compiacimento, mentre gli elementi di imperfezione, cioè gli attributi negativi, vengono accolti con dispiacere. In rapporto soggettivo, invece, possiamo compiacerci anche di questi secondi elementi. Pertanto, gli attributi di perfezione piacciono doppiamente, sia in rapporto oggettivo sia in rapporto soggettivo, mentre gli attributi di imperfezione dispiacciono da un lato e possono piacere dall'altro, suscitando in genere un sentimento misto che assume poi molte sfumature a seconda dell'interesse che poniamo nell'oggetto¹⁷.

Il teatro si basa appunto su questo sentimento misto, aggiungendo al terrore e alla compassione il gaudio della fruizione delle immagini. Lo stesso ogni imitazione artistica, in cui l'interna consapevolezza di non avere davanti l'oggetto vero e proprio diminuisce il vigore dell'orrore oggettivo e in pari tempo corrobora il dato soggettivo della rappresentazione. Nell'arte sia la conoscenza allo stadio della sensibilità sia le facoltà appetitive dell'anima vengono ingannate, e la fantasia trascinata a tal punto che siamo indotti a dimenticare che si tratta pur sempre di imitazioni, e immaginiamo di vedere la realtà stessa. Per nostro maggior diletto, siamo abituati a distogliere l'attenzione da tutto ciò che potrebbe disturbare l'incantevole inganno; ma non appena il rapporto con l'oggetto comincia a divenire sgradevole, allora mille cose ci ricordano che si tratta di semplici imitazioni. Per sua essenza, la rappresentazione artistica tende a irrobustire il sentimento gradevole di radice soggettiva e a indebolire ciò che di sgradevole comporta la relazione con l'oggetto¹⁸.

Quanto alla natura dei sentimenti misti, tutti ugualmente composti di gioia e di avversione ma diversi lungo una vasta scala a seconda del grado in cui l'uno dei due componenti prevale sull'altro, principe fra essi è quello della compassione, composta dall'amore per un individuo e dal dolore per la sua sventura. Variando il rapporto fra le due concause, la compassione che ne deriva si presenta in modi diversi, colorando di sé l'orrore, il timore, il terrore. Anzi, anche altri sentimenti composti, quali ira, gelosia, desiderio di vendetta, invidia, possono essere visti come scaturiti dalla compassione. Si constata allora come maldestramente la maggior parte dei critici distingua le passioni tragiche in terrore e compassione; ché infatti, o il terrore è ridotto anch'esso, alla sua fonte, alla compassione, oppure, in caso se ne vogliano rinvenire gli elementi di alterità, non solo esso, ma tutte le altre passioni che non mancano di un immediato riferimento oggettivo devono ugualmente diversificarsi dalla compassione¹⁹.

¹⁷ *Rhapsodie*, in *Philosophische Schriften* cit., II, pp. 3-4, 6-8 e 10-11.

¹⁸ *Ivi*, pp. 17-21.

¹⁹ *Ivi*, pp. 31-32.

È comunque certo che, in generale, i sentimenti misti hanno la particolare proprietà di non essere tanto gradevoli quanto il puro godimento, ma di penetrare nell'animo più profondamente, per insinuarvisi più a lungo. Ciò che è solo gradevole porta subito all'appagamento ed è incline alla nausea. Invece, quanto di sgradevole è costitutivo di un sentimento misto vincola la nostra attenzione, e impedisce che troppo presto ci si senta appagati²⁰.

La *Rhapsodie* chiudeva un periodo nell'attività di Mendelssohn; la concezione estetica che ne emergeva, asistemica nello sviluppo e incompleta nella tematica, risultava tuttavia esaurientemente delineata nelle direttive, all'indirizzo di un riconoscimento aperto dell'autonomia dell'estetico e della sua inalienabile funzione in seno alla vicenda psicologica umana. L'estetico veniva chiaramente ricondotto al mondo del sentimento, della soggettiva reattività. Il suo posto non era subordinato, la sua efficacia non accessoria; significative, al riguardo, soprattutto le affermazioni circa la possibilità, assegnata solo al bello, di mediare fra conoscenza speculativa e risoluzione pratica, fra vero e buono, e di introdurre ai valori della spiritualità: «Ogni regola della bellezza è in pari tempo una scoperta nella scienza dell'anima»²¹.

L'estetica di Mendelssohn ricevette successivamente delle sostanziali integrazioni, specie in seno alla distesa ampiezza delle *Morgenstunden* (1785), opera tarda e conclusiva eminentemente teologica ma aperta anche agli altri interessi dell'ormai anziano pensatore; ma l'impronta ad essa era già venuta dalla serie di brevi scritti maturati in quegli anni ancora giovanili. Quando Mendelssohn morì, un anno dopo la pubblicazione delle *Morgenstunden*, il pensiero tedesco, specie in sede estetica, aveva già preso ad evolversi in nome di grandi parole radicalmente rivoluzionarie, e fu quello il filone che, per congenialità psicologica originaria, per favore di circostanze ambientali, per dedizione e alta qualifica degli uomini che lo rappresentarono, fu tra gli altri il trionfante. Mendelssohn era estraneo a tutto ciò; ma l'aver egli accolto e in parte assecondato certe esigenze, come lo portò su posizioni di attutita ma certa rottura nei riguardi dei teorici più rigorosi della seconda generazione illuministica cui anche egli appartenne, così in immediata prospettiva storica lo fece apparire un anticipatore, a tal titolo incluso in un processo di pensiero avviato a grandiosi sviluppi.

Negli anni in cui Mendelssohn formulava in maniera quasi risolutiva la sua concezione estetica, il coetaneo Lessing portava avanti la sua complessa attività pubblicistica, senza però mai giungere a una precisazione dottrinarica meno condizionata dalla immediata preoccupazione critica. Anche Lessing, al pari e più anzi di Mendelssohn, era scrittore precoce; già fra il 1753 e il 1755, cioè fra i 24 e i 26 anni, poté concretizzare il piano di una edizione completa dei

²⁰ Ivi, pp. 32-33.

²¹ *Ueber die Hauptgrundsätze* cit., p. 97.

suoi scritti, 6 volumi comprendenti canti, odi, favole, epigrammi, frammenti vari, lettere di carattere critico, saggi, drammi, i primi della serie, da *Der junge Gelehrte* a *Miss Sara Sampson*. E dopo il '55, per altri 5 anni, la sua produttività continuò a essere costante e varia, specie in sede critica, ove il suo nome godeva ormai di un notevole e crescente prestigio. E tuttavia mai in quegli anni egli risalì, fuori di un estrinseco rigore scolastico ma pur concedendosi l'indispensabile distensione discorsiva, a quei principi espressi che erano norma della sua attività di critico e ispirazione della sua attività di poeta. Anche l'epistolario con Nicolai e con Mendelssohn, unica deroga di apprezzabile consistenza, fu solo uno squarcio estemporaneo, significativo per quanto faceva vedere e anche intravedere, ma privo di un seguito nell'immediato. Così, nel saggio *Von dem Wesen der Fabel*, pubblicato nel '53, la trattazione soffrì della troppo ristretta tematica, sostanzialmente bloccata in una ricerca di distinzioni fra generi letterari eminentemente classificatoria²². D'altro lato, nei *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, pubblicati a partire dallo stesso 1759, Lessing raggiunse i migliori risultati in veste di critico, con un equilibrio raro fra vastità di riferimenti culturali, acutezza di esame e pura stringatezza d'espressione, che lo poneva definitivamente al primo posto nella repubblica delle lettere tedesche²³. Ma la natura dei suoi vari interventi era polemica e non teorica, aperture verso la concettualizzazione non erano previste e in realtà non ci furono²⁴.

Poi, tra la fine del 1760 e la metà del '65, l'arresto di ogni attività pubblicitica, che rimandò ancora l'eventualità di un impegno intenzionale in sede di teorizzazione. Fu dunque assai lungo, nonostante le sollecitazioni direttamente o indirettamente subite, il processo di maturazione del pensiero di Lessing; ma quando poi egli giunse ad esprimersi, attraverso il *Laokoon* e la *Hamburgische Dramaturgie*, quel processo si era davvero concluso. Con la sua mentalità, con le sue aspirazioni, con la sua sensibilità poetica e con la sua disposizione etica, nel tempo che egli illuminò essendone in pari tempo in pieno condizionato, Lessing avrebbe potuto certo ampliare la sua tematica; ma non ne avrebbe potuto modificare la sua posizione, che risultò nettamente definita.

Sia il *Laokoon* sia la *Hamburgische Dramaturgie* sono opere che presuppongono, testimoniandone a ogni passo, una vasta cultura filosofica e letteraria. La varietà degli interessi nutriti, l'orientamento alla disputa mai smentito,

²² Sulla *Fabeltheorie* di Lessing v. in particolare A. Grebel, *Darstellung und Kritik von Lessings Fabeltheorie*, Jena, 1876, p. 26, dove si legge che la definizione fornita di *Fabel* la esclude dal campo della poesia.

²³ Il solo F. Mehring, fra i più noti studiosi di Lessing, ritiene che i *Briefe* denuncino invece un regresso rispetto agli scritti critici del 1752 (*Die Lessing-Legende*, trad. di E. Cetrangolo, Roma, 1952, p. 260).

²⁴ Non fa eccezione, e anzi tanto meno contrasta col quadro generale, la famosa 17^a lettera, pure programmaticamente molto importante (Lachmann-Muncker, VIII, pp. 41-44).

tanto più il compito prefissato di non lasciare zone d'ombra sfuggenti all'indagine rigorosamente intrapresa, erano fattori concomitanti nell'esigere un sottofondo culturale di resistente consistenza. Lessing vantava ormai una conoscenza altamente inconsueta delle letterature classiche e moderne, e furono chiari sia i punti di riferimento della sua polemica sia i punti d'aggancio del tentativo da lui operato di una edificazione dottrinarica. L'originalità tematica di Lessing fu quindi scarsa, talora anche in rapporto ai soli predecessori immediati in seno alla cultura tedesca. Eppure, come l'originalità più individualizzante del suo pensiero non fu per questo sminuita, così anche non ne fu ridotto il suo ruolo nella vicenda culturale dell'illuminismo intero: il molto sapere rimase nella funzione strumentale che ad esso si addiceva.

Il *Laokoon* fu pubblicato nel 1766. Due anni prima Johann Joachim Winckelmann aveva presentato la sua *Geschichte der Kunst des Altertums*, che consacrava a una celebrità non passeggera il suo nome già molto noto fra gli studiosi di cose d'arte e di estetica²⁵. Non a caso Mendelssohn, nella lettera a Lessing del dicembre 1756, lo aveva ricordato come autore di «fine gusto» cui era opportuno far riferimento per meglio chiarificare il problema delle proprietà espressive dell'arte²⁶. Winckelmann non aveva una mente filosofica, e se, come tutti allora nelle università, aveva studiato sui testi di Wolff, ne aveva

²⁵ Su Winckelmann v. C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1866-1872, 1956⁵, H. Stöcker, *Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts: von Winckelmann bis Wackenroder*, 1904, M. Kronenberg, *Winckelmann und Lessing*, in *Geschichte des deutschen Idealismus*, I, München, 1908, pp. 303-337, H. Thiersch, *Winckelmann und seine Bildnisse*, 1918, K. Gerstenberg, *Winckelmann und Mengs*, 1929, B. Vallentin, *Winckelmann*, 1931, K. K. Eberlein, *Winckelmann und Frankreich*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte», 1933, G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, 1933, W. Schadewaldt, *Winckelmann und Homer*, 1941, W. Rehm, *Winckelmann und Lessing*, Berlin, 1941, poi in *Götterstille und Göttertrauer - Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, 1951, H. Ruppert, *Winckelmann-Bibliographie*, 1942, W. Waetzoldt, *Winckelmann*, 1942, H. C. Hatfield, *Winckelmann and his German critics 1755-1781*, New York, 1943, H. A. Stoll, *Winckelmann, seine Verleger und seine Drucker*, Berlin, 1960.

²⁶ «[...] venga con me alla scuola degli antichi scultori. Non ho visto io stesso le loro opere d'arte, ma Winckelmann (nella sua eccellente *Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen*), cui riconosco un fine gusto, dice che i loro scultori i loro dei ed eroi non li hanno fatti mai lacerare da un sentimento sfrenato. Presso di loro si trova sempre *la natura in riposo* (come egli dice) e i sentimenti accompagnati da una certa pace spirituale, con cui il sentimento doloroso della compassione viene, per così dire, rivestito con una vernice di ammirazione e di riverenza. Adduce come esempio il Laocoonte, che Virgilio ha ideato poeticamente, e un artista greco ha scolpito nel marmo. Quello esprime benissimo il dolore, questo invece in certa misura gli fa dominare il dolore, e tanto più supera il poeta, quanto più il semplice sentimento compassionevole è da porporre a una compassione frammista ad ammirazione e riverenza» (*Von Moses Mendelssohn an Lessing*, in *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, a cura di R. Petsch, Leipzig, 1910, p. 72). Era la prima volta, per allora senza seguito, che l'attenzione di Lessing veniva richiamata sul Laocoonte, nelle due versioni, strutturalmente differenziate, poetica e plastica.

ottenuto quasi solamente una repulsione per ogni filosofia sistematica; né grande era la stima che faceva della *Aesthetica* di Baumgarten, di cui era stato uditore. A dispetto di tutto ciò, nei suoi scritti mirò sempre a una interpretazione assolutizzante dei fatti storici di volta in volta considerati, affermandosi quindi in sede teorica al pari e più che in sede dichiaratamente storiografica.

Per la prima volta il suo pensiero si era delineato in una serie di scritti di varia mole, fra cui, strettamente legati l'uno all'altro, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, del 1755, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, del 1756, *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, anche del 1756. L'arte greca offre modelli perfetti, che costituiscono il culmine della creatività umana, la realizzazione di ciò che possono per la bellezza, se uniti insieme, natura, spirito e arte²⁷. Per la prima volta in Grecia si è formato un gusto artistico, sono state fissate delle norme che risultano quasi eterne e invalicabili. Già gli artisti romani pensavano che le regole provenienti dalla Grecia fossero da considerare come perfette²⁸. Di ciò Winckelmann era radicalmente persuaso; sicché per fissare l'essenza dell'arte non trovò di meglio, giunto alla maturità di anni e di studi, che comporre la sua storia dell'arte antica e, in particolare, greca²⁹.

La bellezza è «uno dei grandi misteri della natura, i cui effetti noi tutti vediamo e proviamo, anche se un chiaro concetto universale della sua essenza è una delle verità che restano inattinte»³⁰. Alcuni filosofi, meditando sul bello universale, lo hanno definito come l'armonia delle cose create con la loro finalità, e delle varie parti fra loro e col tutto. Ma, più che una definizione se ne ottiene un rimando, con un concetto che rimane all'esteriore, per l'appunto al molteplice armonizzato, e non risale alla ragione prima³¹.

In ordine all'assoluto bellezza può essere ascritta solo alla divinità, canone supremo di bellezza anche nel mondo finito. «La bellezza più alta è in Dio, e il concetto della bellezza umana si fa tanto più perfetto, quanto più può essere pensato conforme e concorde con l'essere supremo, che per noi si differenzia dalla materia per il concetto di unità e di indivisibilità. Il concetto di bellezza è come uno spirito tratto col fuoco dalla materia, spirito che cerca di creare se-

²⁷ *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 12, ed. Berlin, 1885, p. 18.

²⁸ Winckelmann parla in particolare della esemplarità formale del gruppo del Laocoonte (v. *Gedanken über die Nachahmung* cit., 2, p. 8).

²⁹ V. *Geschichte der Kunst des Altertums*, ed. Wien, 1934, p. 25, dove Winckelmann dice espressamente che oggetto della sua opera è, anzitutto, l'essenza dell'arte.

³⁰ *Ivi*, p. 139.

³¹ *Ivi*, p. 140.

condo l'immagine della prima creatura ragionevole ideata nella mente della divinità. Le forme di una tale immagine sono semplici e ininterrotte e in questa unità molteplici; e perciò sono armoniche»³².

Ma la pura bellezza come tale ci sfuggirebbe, se non venisse posta in uno stato attivo ed emotivo, essendo sempre le passioni a sollecitare e a sostenere gli interessi della nostra vita. Sorge allora, per l'arte, l'esigenza di imitare, con l'espressione, lo stato dell'animo e del corpo umano, con mutamenti dei tratti del volto e dell'atteggiamento del corpo, quindi con alterazione delle forme che costituiscono la bellezza. Senza espressione la bellezza mancherebbe di vitalità e di efficacia psicologica, ma con l'espressione essa rischia di corrompersi. Fra le opere d'arte, in conseguenza, la meglio riuscita è quella che più sa esprimere sentimenti nella compostezza; la superiorità degli artisti greci deriva proprio dall'aver essi sempre mirato alla bellezza anche nell'atto di dare espressività alle loro creazioni³³.

Il grande libro di Winckelmann, subito ampiamente diffuso anche fuori di Germania, provocò una decisa e immediata purificazione del gusto; egli riusciva a evidenziare l'idealità del suo concetto di bellezza senza mai ricorrere ad astratte formulazioni, ma affidandosi anzitutto al comprensibile e attraente linguaggio delle sue tante e spesso inedite esemplificazioni critiche. Anche laddove il contatto col dato storico diveniva più labile, per dar luogo a proposizioni teoriche più compiute e più scopertamente impegnative, Winckelmann non smarriva mai la plasticità ispirata del suo dire; il che, mentre denunciava in lui la carenza di una del resto mai ambita scaltrezza discorsiva, in pari tempo lo rendeva tanto più efficace anche su chi era meno disposto a seguirlo sul terreno della erudizione archeologica vera e propria.

Dopo l'apparizione della *Geschichte der Kunst des Altertums* Winckelmann poté eventualmente essere trascurato solo nell'ambito della poetica e della critica letteraria, ma dové essere presupposto da chiunque si interessasse a problemi estetici. Lo presuppose, in maniera dichiarata, anche Lessing, il quale pure aveva progettato e iniziato ad abbozzare l'opera che poi doveva intitolarsi *Laokoon* prima che la *Geschichte* fosse pubblicata e perciò a lui nota. Gli ultimi quattro capitoli del suo libro furono concepiti come commento critico alla *Geschichte* stessa, essendo introdotti dalle famose parole: «È apparsa la *Geschichte der Kunst des Altertums* del signor Winckelmann. Io non oserò fare alcun altro passo senza aver letto quest'opera»³⁴. E se pure si trattò, sostanzialmente, di polemiche marginali, tale risultando, nonostante il diverso intendimento di Lessing, anche quella relativa alla datazione del gruppo marmoreo

³² *Ivi*, p. 149.

³³ *Ivi*, p. 176.

³⁴ *Laokoon*, Lachmann-Muncker, IX, p. 156.

del Laocoonte³⁵, esse si inquadravano però in un generale atteggiamento di profonda revisione, che caratterizzò sin dalle prime pagine lo scritto di Lessing. Proprio all'inizio del primo capitolo questi citava per esteso il brano dei *Gedanken über die Nachahmung* cui si era riferito Mendelssohn nella lettera del 1756, soggiungendo: «L'osservazione, che qui sta alla base, che il dolore non si manifesta nel volto di Laocoonte con quel furore che si dovrebbe supporre data la violenza di esso, è perfettamente giusta. Ed è anche indubitabile che proprio qui, dove un parziale conoscitore potrebbe giudicare che l'artista è rimasto al di sotto della natura senza aver raggiunto la vera pateticità del dolore, proprio qui, dico, risplende in modo del tutto particolare la saggezza di lui. Solo, nella ragione che il signor Winckelmann dà di questa saggezza, nella generalità della regola che egli deduce da questa ragione, oso essere di altra opinione»³⁶. Era l'avvio di un discorso criticamente serrato che, nella contiguità e continuità fra i due autori, il cui primo sintomo era il comune richiamo alla testimonianza degli antichi, inseriva l'esigenza, non sentita e quindi non soddisfatta da Winckelmann, di generalizzazioni più articolate e quindi altrimenti differenziate fra loro. Di certo, sia per l'edificazione sia per la delimitazione tematica della sua dottrina, l'incontro che Lessing ebbe con Winckelmann fu, a vari titoli, uno dei meno occasionali, e specialmente per il *Laokoon* uno dei più efficaci³⁷.

Molto ricorrente, nello stesso *Laokoon*, è il nome di Caylus, cioè di Anne-Claude-Philippe de Tubières conte di Caylus, studioso francese di cose antiche autorevolmente noto anche in Germania³⁸. Fra l'altro Caylus aveva pubblicato, nel 1757, i *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, in cui sosteneva la

³⁵ Il primo a fare poco conto degli ultimi capitoli del libro, dedicati appunto ad annotazioni sulla *Geschichte* di Winckelmann, fu Christian Garve nella sua recensione, la più importante che il *Laokoon* abbia avuto, apparsa nel 1769 in «Allgemeine deutsche Bibliothek» di Berlino e Stettino; al riguardo v. sotto, alla nota 125.

³⁶ *Laokoon* cit., p. 7.

³⁷ Tuttavia, più di una volta si è esagerato nel valutare l'influenza di Winckelmann su Lessing, fino a renderla più di ogni altra determinante: v. M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872 e, recentemente, E. M. Szarota, *Lessings Laokoon - Ein Kampf für eine realistische Kunst und Poesie*, Weimar, 1959, p. 16. Suggestivo, anche se opinabile, quanto si legge in W. Oehlke, *Lessing und seine Zeit*, II, München, 1919, p. 71: Lessing, il cui *Laokoon* avrebbe avuto ben altra forma senza l'influenza di Winckelmann, è seguace di quest'ultimo un po' come Schopenhauer lo è di Kant. Buono, anche in questa sede, nonostante l'usura del tempo che ha decisamente inciso sull'interpretazione nelle sue linee direttive, il giudizio di K. Fischer (*G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1881, p. 48): comune in Winckelmann e in Lessing è l'impostazione del problema dell'arte, attraverso l'imitazione degli antichi riscattarsi dalla norma corrente dell'imitazione.

³⁸ Su Caylus v. S. Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire*, Paris, 1889.

tesi che tanto migliore è una composizione poetica quanto maggiore è il numero delle immagini e delle azioni in essa contenute suscettibili di essere rese anche in opere pittoriche. La polemica di Lessing contro di lui fu integrale, l'attento esame cui sottopose i *Tableaux* gli divenne occasione per confermare e per riformulare la sua tesi, radicalmente opposta, nel modo a lui prediletto, cioè non in asserzioni perentorie ma nella schermaglia di un linguaggio vivacissimo³⁹.

Ugualmente Lessing si comportò con Josef Spence⁴⁰, professore di poetica e di storia all'Università di Oxford, autore, nel 1747, del dialogo *Polymetis*, in cui era sostenuta la dipendenza della poesia romana dall'arte plastica e, più genericamente, l'imperfezione di uno scritto poetico nel caso che quanto rappresentativi apparisse assurdo se trasferito in valori plastici.

Accanto a Spence e a Caylus anche altri autori avevano affrontato il problema del rapporto fra poesia e arti plastiche, nel richiamo a precedenti celebri in seno alle letterature classiche. E se, appunto in Spence e in Caylus, era stata affermata una stretta colleganza che sfociava nella dipendenza dell'una dall'altra forma espressiva, in altri si era mirato piuttosto a qualificare le due forme nella specificazione individuante delle esclusive e intrasferibili potenzialità⁴¹. Ne era nata una cospicua letteratura, in Francia, in Inghilterra, in Italia, anche in Germania; e Lessing ne fu bene informato. Più di una volta, è vero, dimenticò o trascurò volutamente di citare le sue fonti più immediate, pur nella congerie fitta dei suoi riferimenti eruditi; ma alcune, al di là del suo stesso attestato, sono chiaramente rilevabili. Lessing nel *Laokoon* non ricordò mai Jean-Baptiste Dubos, ma era buon conoscitore delle sue famose e per vari aspetti importanti *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), che aveva in parte tradotto già nel 1755⁴². Per Dubos la base del giudizio estetico è il sentimento; il ragionamento deve intervenire nel giudizio solo per rendere

³⁹ Su tutta la storia delle premesse al *Laokoon* fornisce ancora utili informazioni H. Blümner nella lunga *Einleitung* alla sua edizione, Berlin, 1880.

⁴⁰ Su Spence v. L. Formigari, *L'estetica del gusto nel settecento inglese*, Firenze, 1962, particolarmente pp. 125 e 189.

⁴¹ Nella sua agiografica, e perciò assai poco utile biografia, A. W. Ernst (*Lessings Leben und Werke*, Stuttgart, 1903, p. 223) erroneamente dice essere molto rari quelli che propendevano a distinguere, e molto numerosi invece gli altri, propensi a rintracciare confluente. In effetti, i primi furono in minor numero, ma anche di loro si ebbe una schiera abbastanza numerosa.

⁴² Johann Georg Scheffner scriveva a Herder il 6 agosto 1766, a proposito del *Laokoon*: «Solo, io biasimo in Lessing di non aver citato Dubos e Webb, pur essendosi ampiamente servito di ambedue e avendo negato per essi le più fini osservazioni». Su Dubos v. K. Leysaht, *Dubos und Lessing*, Rostock, 1883), A. Lombard, *La Querelle des anciens et des modernes: l'abbé Dubos*, Neuchâtel, 1908, lo stesso, *L'abbé Dubos, un initiateur de la pensée moderne, 1670-1742*, Paris, 1911, A. H. Koller, *The Abbé Dubos - His Advocacy of the Theory of Climate; a Precursor of J. G. Herder*, Champaign, 1937.

ragione della direttiva prescelta, e per spiegare quali errori possono impedire all'opera di piacere e quali abbellimenti possono invece renderla gradita. Nella sfera sentimentale in cui ogni arte opera, la pittura raggiunge la massima efficacia per la istantaneità della sua azione, al contrario, la poesia può esprimere meglio certi sentimenti, gli stati e i moti dell'animo, tutto il mondo delle entità invisibili. La diversità fra i due tipi di arte, che non è lecito mai fra loro confondere, si estrinseca nella radicale diversità dei mezzi espressivi, segni naturali nella pittura, segni convenzionali nella poesia. Lessing, al pari di Mendelssohn, trasse dalla teoria di Dubos essenziali suggerimenti.

Nel *Laokoon* fu varie volte ricordato Jonathan Richardson⁴³, di cui Lessing conosceva gli *Essays on the Theory of Painting* (1715), dai quali riceveva una lezione simile a quella di Dubos, con schiarimenti più precisi riguardo alla pittura. In essa tutto si riduce a un momento singolo, che deve essere scelto quindi con particolare cura; d'altro lato, al di là di questa limitazione, è suo gran vantaggio quello della immediatezza, in rispondenza alla istantaneità, oltre a quello di poter usare la lingua universale dei segni naturali.

Tra i filosofi inglesi, Anthony Ashley Cooper Shaftesbury fu uno dei primi che Lessing ebbe familiari⁴⁴; e anche se non ricordò il suo nome nel *Laokoon* ne ebbe presenti i rilievi circa poesia e pittura, specie quelli contenuti in *Letter concerning enthusiasm* (1708), che pure è opera d'interesse etico al pari della maggior parte di quelle da Shaftesbury composte. Fra poesia e pittura si rinviene una sicura somiglianza, nella verosimiglianza perseguita e nell'unità

⁴³ Su Richardson v. L. Formigari, *Sulla genesi del concetto di espressione. Il '700 inglese*, in «Revue internationale de philosophie», 1962.

⁴⁴ Su Shaftesbury v. H. Spicker, *Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury*, 1872, G. Gizycki, *Die Philosophie Shaftesburys*, 1876, Th. Fowler, *Shaftesbury und Hutcheson*, 1882, B. Rand, *The life, unpublished letters and philosophical regimen of Shaftesbury*, 1900, J. J. Martin, *Shaftesburys und Hutchesons Verhältnis zu Hume*, Halle, diss., 1905, O. Walzel, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts*, in «Germanisch-romanische Monatshefte», 1909, pp. 416-437, Chr. Fr. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, 1916, V. Schönfeld, *Die Ethik Shaftesburys*, Budapest, 1920, B. Croce, *Shaftesbury in Italia*, in *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari, 1927, pp. 272-309, L. Stürmer, *Der Begriff "moral sense" in der Philosophie Shaftesburys*, Königsberg, diss., 1928, L. Stettner, *Das philosophische System Shaftesburys und Wielands*, Agathon, Halle, 1929, A. Neuburger, *Legalität und Moralität, mit besonderer Berücksichtigung von Kant und Shaftesbury*, Tübingen, diss., 1971, Fr. Meinecke, *Shaftesbury und die Wurzeln des Historismus*, 1934, I. Osske, *Ganzheit, Unendlichkeit und Form - Studien zu Shaftesburys Naturbegriff*, 1939, J. L. Hammond, *Shaftesbury*, Harmondsworth, 1939, I. Kern, *Shaftesburys Bild des Menschen*, Quakenbrück, 1942, M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze, 1944, pp. 58-65 e 309-431, P. F. Portmann, *Die deutschen Uebersetzungen von Shaftesburys Soliloquy*, Freiburg, diss., 1942, F. H. Heinemann, *The Philosophy of Enthusiasm*, in «Revue internationale de philosophie», 1952, pp. 294-322, L. Zani, *Una definizione dell'etica di Shaftesbury*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», 1954, pp. 56-71, lo stesso, *L'etica di Shaftesbury*, Milano, 1954, G. Morpurgo Tagliabue, *La nozione di gusto nel XVIII secolo: Shaftesbury e Addison*, Torino, 1962.

mantenuta all'azione. Eppure altrettanto sicure sono le differenze, una principalmente, la libertà del poeta rispetto al tempo, il legame insolubile del pittore al momento singolo.

Mai citato, né nel *Laokoon* né altrove, fu James Harris, nipote ma non seguace di Shaftesbury⁴⁵. È però molto improbabile che Lessing non tenesse conto dei suoi *Three treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting and poetry, the third concerning happiness*, apparsi nel 1744. Ivi la distinzione fra poesia e pittura si fa supremazia della prima sulla seconda, ché la poesia è sviluppo nel tempo, con possibilità di spaziare su temi vastissimi alla pittura preclusi.

Nel *Laokoon* fu trascurato anche il nome di Daniel Webb⁴⁶, le cui opere *Observations on the correspondence between poetry and music* (1762) e *Enquiry into the beauties of painting* (1764) furono pubblicate poco prima del *Laokoon* e quindi molto probabilmente non erano ignote a Lessing⁴⁷. Webb sosteneva la stretta parentela e la reciproca produttiva influenza tra poesia e pittura, ma pure non riconosceva i tratti distintivi dell'una e dell'altra, mostrando di propendere verso un predominio della pittura, data la naturalezza dei suoi tratti e la istantaneità delle sue rappresentazioni⁴⁸.

Anche Edmund Burke venne dimenticato⁴⁹; ma la sua *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* era nota a Lessing già subito dopo la sua pubblicazione, avvenuta nel 1757. Ne scriveva infatti a Nicolai il 25 novembre di quell'anno, a Mendelssohn il 21 gennaio e il 28 febbraio dell'anno successivo, e poi ancora il 2 aprile, dicendo della tradu-

⁴⁵ Su Harris v. L. Formigari, *L'estetica del gusto nel settecento inglese* cit., pp. 128-129.

⁴⁶ Su Webb v. *ivi*.

⁴⁷ V. la lettera di Scheffner a Herder cit. nella nota 42.

⁴⁸ Su Webb come precursore di Lessing v. in particolare Wl. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie, 1925, pp. 187-189.

⁴⁹ Su Burke v. J. Prior, *Life of Burke*, Boston, 1854, G. Candrea, *Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant*, Strassburg, diss., 1894, H. R. Marshall, *Pain, pleasure and aesthetics*, 1894, O. Schädel, *E. Burke*, Leipzig, 1898, J. MacCunn, *The poetical philosophy of Burke*, London, 1913, Fr. Meusel, *E. Burke und die französische Revolution*, Berlin, 1913, Fr. Braune, *E. Burke in Deutschland*, in «Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte», 1917, B. Newman, *Burke*, London, 1927, H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle, 1927, A. Cobban, *E. Burke and the Revolt against the Eighteenth Century*, London, 1929, M. Einaudi, *E. Burke e l'indirizzo storico nelle scienze politiche*, Torino, 1930, S. H. Monk, *The Sublime: a Study of Critical Theories in 18th Century in England*, New York, 1935, E. Garin, *Introduzione alla dottrina politica di Burke*, Firenze, 1938, J. S. Hoffman e P. Levack, *Burkes politics*, New York, 1949, R. Kirk, *The conservative mind - From Burke to Santayana*, Chicago, 1953, M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese* cit., pp. 74-80 e 599-697, G. Tonelli, *Estetici minori britannici nel Settecento*, in «Giornale critico della filosofia italiana», 1955, pp. 27-55 e 199-214, G. Morpurgo Tagliabue, *La nozione di gusto nel XVIII secolo: E. Burke*, Milano, 1962.

zione del libro cui lavorava⁵⁰ e presumibilmente anche allora scrisse le scarse annotazioni, che della traduzione avrebbero dovuto costituire un corredo esplicativo⁵¹. Burke considerava il gusto estetico percezione complessa, che consta dei piaceri primari del senso, dei piaceri secondari della immaginazione e delle affermazioni conclusive dell'intelletto. Oggetto del gusto è la bellezza, definita come ciò che piace, ma senza il desiderio immediato del possesso. Il sublime, invece, è caratterizzato da grandiosità e rigidità di linee, con minore istantaneità di percezione e quindi con alterate motivazioni nel godimento che se ne origina. Tali essendo i tratti generali della sua teoria, Burke precisava i compiti specifici e indifferibili delle varie arti, cioè della poesia e della pittura come poli concreti della distinzione tra espressione verbale ed espressione visiva. La poesia, al pari della retorica, non è in grado di descrivere come la pittura, e pertanto non risiede qui il suo compito; essa deve invece non tanto presentare le cose descrivendole, quanto mostrare l'effetto che esse producono. Visualizzare può e deve solo la pittura. In Burke Lessing, come già prima Mendelssohn, trovò uno dei più efficaci ispiratori, e ne agevolò in questo modo l'entrata in ambito culturale tedesco, che doveva portare, di lì a non molto, alla controllata ammirazione di un pensatore come Kant⁵².

Dei teorici italiani dell'epoca non è fatto cenno nel *Laokoon*; eppure almeno Francesco Algarotti poté esercitare una qualche influenza, essendo egli noto in Germania anche in virtù della sua amicizia con Federico II⁵³. Il *Saggio sopra la pittura*, è vero, fu tradotto in tedesco nel 1769, 3 anni dopo la pubblicazione del *Laokoon*; ma Lessing poteva averlo letto già sin dal 1763, quando fu pubblicato nell'originale italiano. L'Algarotti aderiva ai canoni proposti dall'empirismo inglese, come testimoniano anzitutto, già dal titolo, i suoi *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* (1737), e quindi anche i suoi trattati sull'architettura e sull'opera in musica. Quanto alla pittura, considerava essa e la poesia tanto legate nel momento inventivo da definirle arti sorelle, ma tanto distanti poi nel momento della realizzazione espressiva da distinguerle radicalmente; ed era la distinzione delle possibilità rappresentative, legate nel poeta alla successione temporale, nel pittore alla istantaneità⁵⁴.

⁵⁰ La traduzione non fu mai completata, e quindi rimase inedita fino alla morte di Lessing. Le lettere a Nicolai e a Mendelssohn in Lachmann-Muncker, XVII, pp. 128, 114 e 145.

⁵¹ In Lachmann-Muncker, XIV, pp. 220-225.

⁵² V. in particolare *Kritik der Urtheilskraft*, __ 2, 6 e 25, ed. Berlin, 1913, pp. 204-205, 211-212 e 248-251.

⁵³ Su Algarotti v. P. Toldo, *L'Algarotti oltr'Alpe*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1918, pp. 1-48, A. Ambrogio, *L'estetica di F. Algarotti*, Siracusa, 1925, C. Masi, *F. Algarotti e l'Europa nordica e orientale del secolo XVIII*, Roma, 1940, G. Capone Braga, *La filosofia francese e italiana del Settecento*, Padova, 1941².

⁵⁴ H. Blümner, nella *Einleitung* alla sua edizione cit., ricorda fra gli Italiani anche Francesco Saverio Quadrio, autore di un trattato *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739). Ma lo

L'unico trattatista italiano citato, e più di una volta, nel *Laokoon* è il rinascimentale Ludovico Dolce, per il suo *Dialogo della Pittura* (1557)⁵⁵, in cui fra poesia e pittura non è riconosciuta alcuna ideale frontiera, anche sulla base dei più rappresentativi modelli offerti dai grandi protagonisti del Rinascimento italiano. Ogni forma d'arte è imitazione, sicché il poeta è anche pittore, così come lo è ogni scrittore, in virtù delle sue capacità descrittive.

Lessing citò Dolce espressamente per denunciare l'erroneità della tesi cui egli radicalmente si opponeva.

Nella stessa Germania era stato pubblicato, nel 1762, il libro *Betrachtungen über die Malerei*, scritto dal più giovane dei fratelli Hagedorn, Christian Ludwig⁵⁶. Anche Hagedorn affrontava i temi consueti della affinità fra arti plastiche e poesia e della interdipendenza dell'una dall'altra, rimanendo meno sensibile all'esigenza di distinguere che a quella di assimilare a ogni costo. Alcune riflessioni, tuttavia, facevano interessante contrasto con l'insieme in cui erano inserite: il vantaggio del poeta sul pittore a motivo dello sviluppo temporale delle sue rappresentazioni, la grave inopportunità di rappresentare pittoricamente il brutto, e simili. Lessing conobbe le *Betrachtungen* di Hagedorn e in certi limiti se ne servì per il *Laokoon*, non dimenticando di citarne sparsamente l'autore⁵⁷.

Decisivo per tutto il pensiero di Lessing, non per ultimo per quanto nel *Laokoon* se ne estrinseca, fu l'incontro con Denis Diderot⁵⁸, riconosciuto unanimemente come lo spirito illuministico francese più vicino alla *forma mentis*

stesso Blümner ammette che Quadrio non parla dei rapporti fra poesia e pittura, e il riferimento a lui da parte di Lessing fu quindi o molto indiretto o addirittura inesistente (pp. 50-51).

⁵⁵ Su Dolce v. G. B. Gerini, *Gli scrittori pedagogici italiani del secolo XVI*, Torino, 1897, G. Vidari, *L'educazione in Italia dall'Umanesimo al Risorgimento*, Roma, 1930.

⁵⁶ Su Hagedorn non risulta si diano studi monografici segnalabili.

⁵⁷ Per Breitinger, anch'egli impegnato sul tema dei rapporti fra pittura e poesia, v. L. Quattrocchi, *La poetica di Lessing* cit., p. 47.

⁵⁸ Su Diderot v. C. Rosenkrantz, *Diderots Leben und Werke*, 1866, H. Kassner, *D. Diderot*, Berlin, 1906, D. Mauveaux, *Diderot, l'encyclopédiste et le penseur*, Montbéliard, 1914, K. V. Roretz, *Diderots Weltanschauung*, Wien, 1914, C. Becker, *The dilemma of Diderot*, in «The philosophical review», 1915, P. Hermand, *Les idées morales de Diderot*, Paris, 1923, M. D. Busnelli, *Diderot et l'Italie*, Paris, 1925, J. Le Gras, *Diderot et l'Encyclopédie*, Amiens, 1928, J. V. Johansson, *Études sur Diderot*, 1928, E. Dieckmann, *Stand und Problem der Diderot-Forschung*, 1931, J. Thomas, *L'humanisme de Diderot*, Paris, 1938, Fr. Venturi, *Jeunesse de Diderot*, Paris, 1939, D. Mornet, *Diderot - L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1941, A. Billy, *Vie de Diderot*, Paris, 1943, D. H. Gordon e N. L. Torrey, *The Censoring of Diderots Encyclopédie*, New York, 1947, H. Lefebvre, *Diderot*, Paris, 1949, P. Casini, *Diderot "philosophe"*, Bari, 1962. Sui rapporti fra Diderot e Lessing v. P. Weygand, *Lessing und Diderot*, in «Programm des städtischen Progymnasiums zu Gartz a. O.», 1878 e 1883, E. Dieckmann, *Beiträge zum Thema Diderot und Lessing*, Zürich, diss., 1915, R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1890)*, Paris, 1954, C. Rosso, *Aufklärung e Encyclopédie, Diderot e Lessing*, in «Filosofia», 1955, pp. 554-573, Th. C. v. Stockum, *Lessing und Diderot*, in «Neophilologus», 1955, pp. 191-202.

tedesca, prossimo a Lessing come nessun altro al suo tempo, perseguendo i due, pur in situazioni culturali non proprio affini, idealità convergenti. E se pure ancor più vasta che in Lessing fu in Diderot la tematica trattata e quindi più complessa in lui la personalità di scrittore e di pensatore, tuttavia furono preponderanti gli interessi comuni, e sostanzialmente conformi l'una all'altra le due esperienze, con uno scarto cronologico che pose Diderot in condizione di esercitare un'influenza che lo stesso Lessing tenne a definire determinante⁵⁹. Nel *Laokoon* Diderot non venne nominato; ma già altre volte Lessing aveva scritto su di lui, e in termini tali che la sua non fu certo una meditata trascuratezza. I *Briefe, die neueste Literatur betreffend* nel 1760 dichiaravano Diderot «fuori discussione il migliore fra i più recenti critici d'arte francesi»⁶⁰, dopo che già nel '51 era stata diffusamente recensita, anche se non interamente compresa, la *Lettre sur les sourds et les muets*⁶¹. Ancora nel '60 Lessing presentò in traduzione anonima il teatro di Diderot, corredandolo di una breve premessa, molto chiarificatrice per i rapporti fra i due autori: «Questo teatro del signor Diderot, uno dei principali autori della importante *Enciclopedia*, consiste in due parti, che egli ha elaborato come esempi di un nuovo genere, accompagnandole con suoi pensieri sia su questo nuovo genere sia su altri importanti punti della poesia drammatica e di tutte le arti ad essa subordinate, declamazione, pantomima, danza. I competenti non mancheranno di scorgere genio e buon gusto nei lavori teatrali; e nei pensieri ovunque avvertiranno la mente pensante che procede oltre sui vecchi sentieri e traccia nuove vie attraverso regioni sconosciute. Io direi che, dopo Aristotele, nessuno spirito più filosofico di lui si è occupato di teatro»⁶².

Più tardi, ripresentando al termine della sua vita, e questa volta non anonima, la traduzione del teatro di Diderot, Lessing passava dall'elogio incondizionato alla denuncia più esplicita del suo debito: «Sono stato invitato a dare pubblicamente il mio nome a questa traduzione. Poiché da molto tempo ha smesso di essere ignoto il fatto che io in realtà ne sono l'autore; poiché ancor sempre con piacere mi ricordo della diligenza con cui mi applicai ad essa, e della utilità che ne ho tratta; non vedo perché mi dovrei ora rifiutare di fronte a una richiesta, che mi fornisce occasione di testimoniare la mia riconoscenza a un uomo che ha sì gran parte nella formazione del mio gusto. Questo può pure essere quale si vuole che sia; ma pure io sono ben consapevole che, senza l'e-

⁵⁹ W. Dilthey (*Erlebnis und Dichtung*, trad. di N. Accolti Gil Vitale, Milano, 1947, pp. 46-55) è dei pochi che fanno scarso conto dell'influsso esercitato da Diderot su Lessing, nonostante le esplicite dichiarazioni in contrario di quest'ultimo. Parallelamente, tiene a mettere in gran risalto l'influsso sul *Laokoon* di Dubos e di Mendelssohn.

⁶⁰ Lachmann-Muncker, VIII, p. 230.

⁶¹ *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, Lachmann-Muncker, IV, pp. 415-423.

⁶² *Das Theater des Herrn Diderot - Vorrede des Uebersetzers*, Lachmann-Muncker, VIII, p. 286.

sempio e senza la dottrina di Diderot, esso avrebbe seguito un tutt'altro indirizzo. Forse un indirizzo più suo proprio, ma difficilmente uno con cui alla fine il mio intelletto sarebbe stato soddisfatto»⁶³.

Il problema del *Laokoon* fu trattato da Diderot in primo luogo proprio nella *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), che Lessing mostrò di non intendere appieno al suo apparire, senza però precludersene una successiva, più fruttuosa rilettura. La differenza, che risalta immediata, fra un gesto e un suono, su altro piano è la stessa differenza che c'è fra pittura e poesia, le quali, pur essendo ambedue forme di imitazione, si servono di loro particolari mezzi con cui diversamente operano anche quando intendono riprodurre gli stessi oggetti. Può persino dispiacere agli occhi ciò che piace alla fantasia, e viceversa; la poesia ci porta ad ammirare immagini che sarebbero insopportabili in pittura, la pittura stessa, legata com'è alla scelta di un solo istante rappresentativo, vanta una sua ineguagliabile conclusività.

Prima che il *Laokoon* fosse terminato e pubblicato, Diderot scrisse inoltre un *Essai sur la peinture* (1765) che occupò un posto di vero rilievo nello sviluppo del suo pensiero estetico. In esso venne fra l'altro addotto l'esempio del Laocoonte marmoreo che soffre senza abbandonarsi a gesti scomposti, perché l'artista deve ben conoscere le passioni da rappresentare ma deve anche renderle senza eccedere in realistica espressività; le passioni, anche le più forti, si dipingono meglio su un volto che riesce a mantenere la sua bellezza. E ancora, l'artista non può tralasciare di dare in qualche modo pur vaga notizia di quanto avvenuto prima del momento da lui scelto per la sua rappresentazione; carattere e azioni devono essere liberati da tutto il superfluo, ma nulla di essenziale può essere perduto, anche nella istantaneità cui l'artista, a differenza del poeta, è indissolubilmente legato. In questo ambito concettuale Lessing ben a ragione poteva non minimizzare la sua dipendenza da Diderot; e se pure l'*Essai sur la peinture* gli fu noto solo quando il *Laokoon* era in gran parte ideato o addirittura scritto, la concordanza di pensieri e persino la affinità di alcune espressioni significavano una univocità, di cui era sintomo, senza però esserne radice, l'attenzione dell'autore più giovane verso quello che lo precedeva.

Più costante, più diretta, per sua natura meno vigorosa ma nella reiterazione più penetrante fu infine l'azione esercitata da Mendelssohn sul Lessing del *Laokoon*. Il saggio *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* riproponeva, dopo Dubos, la distinzione fra segni naturali e segni artificiali, e quindi quella conseguente fra arti belle e belle lettere⁶⁴; e Lessing considerò il saggio stesso come premessa immediata del suo libro. In effetti, il problema di una chiarificazione delle diverse peculiarità, e quindi

⁶³ *Das Theater des Herrn Diderot - Vorrede zu dieser zweyten Ausgabe*, Lachmann-Muncker, VIII, pp. 287-288.

⁶⁴ V. sopra, alla nota 7.

della differenziazione fra arti dell'udito e arti della vista, fu impostato da Mendelssohn in termini che fornirono la prima falsariga per la più complessa e più risolutiva trattazione di Lessing. Ma inoltre, e più ancora, Mendelssohn poté seguire da vicino e influenzare direttamente lo strutturarsi del *Laokoon* nella sua definitiva stesura; Lessing gli consegnò il manoscritto di una prima e non completa redazione di parte dell'opera, e Mendelssohn vi appose le sue note, talora approvando, talaltra dubitando o anche dissentendo⁶⁵.

Un elemento di contrasto era l'apprezzamento dei sentimenti misti, che Lessing propendeva a escludere e Mendelssohn invece accoglieva nell'ambito del godimento estetico⁶⁶. Il valore pittorico di un oggetto, diceva altrove Lessing, consiste esclusivamente nella bellezza; e Mendelssohn: «Questo passo per me è troppo ardito. Forse la bellezza delle forme non è l'intero valore pittorico dei corpi, ch , a quanto pare, vi appartiene anche la commozione»⁶⁷. E ancora: «[...] non   una obiezione contro il pittorico in un poeta, il fatto che i suoi soggetti sono dei soggetti spirituali puramente incorporei»⁶⁸. Fin qui Lessing; e Mendelssohn: «Bene; ma il poeta   tanto pi  perfetto quanto pi  determinate sono le sue immagini e quanto pi  facile diviene per l'immaginazione di aggiungervi i tratti tralasciati, e di farsi idea buona e dettagliata dei soggetti creati poeticamente»⁶⁹. Nelle note di Mendelssohn, concluse addirittura da un breve riassunto di tutta la sua concezione estetica⁷⁰, dominava per  il consenso, fino al limite in cui le due personalit  potevano procedere affiancate; e fu, anche questo, fattore di grande peso psicologico, a sostegno di un autore che per la prima, e anzi unica volta, si cimentava nella scrittura di un libro non certo ponderoso ma a suo modo organico in sede di teorizzazione estetica.

Il *Laokoon* portava un sottotitolo: * ber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*; e il problema centrale fu appunto quello dei confini fra arti plastiche e poesia. Scrivendo a Mendelssohn, alla fine del 1756, Lessing aveva detto: «Perch  vogliamo confondere, senza alcun bisogno, i generi poetici, e vogliamo far trascorrere i confini dell'uno in quelli dell'altro?»⁷¹. E nel corso del dibattito epistolare coi due amici berlinesi era emersa in lui l'esigenza di distinguere per meglio chiarificare l'essenza dei generi letterari. Nel *Laokoon* il discorso prese dimensioni vaste allora insospettate; ma l'esigenza iniziale era la stessa, e Lessing ritenne sostanziale e pregiudiziale soddisfarla, per meglio

⁶⁵ Anche Nicolai ebbe in mano il manoscritto di Lessing e lo comment ; ma pi  frettolose e pi  scarse furono le sue note, e la cosa pass  quasi del tutto inavvertita.

⁶⁶ Lachmann-Muncker, XIV, p. 350.

⁶⁷ *Ivi*, p. 354.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 356-357.

⁶⁹ *Ivi*, p. 357.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 368-371.

⁷¹ *Lessing an Moses Mendelssohn*, in *Lessings Briefwechsel* cit., p. 79. V. L. Quattrocchi, *La poetica di Lessing* cit., p. 82.

impostare il discorso per lui più impegnativo e più risolutivo, che non era genericamente di estetica ma specificamente di poetica, e anzitutto di poetica drammatica.

Nei riguardi di pittura e di poesia possono darsi tre diversi atteggiamenti, del dilettante, del filosofo, del critico d'arte. Il primo, paragonando le due arti, è uomo di gusto fine, che subisce da tutt'e due lo stesso effetto. Ambedue presentano come prossime cose lontane, come realtà l'apparenza; ingannano, ma il loro inganno piace. Il secondo cerca di penetrare nell'intimo di tale piacere, e ne scopre l'unica sorgente. La bellezza, il cui concetto deduciamo anzitutto da oggetti corporei, ha sue regole generali applicabili a più soggetti, cioè ad azioni, a pensieri e a forme. Il terzo riflette sul valore e sulla partizione di queste regole generali, nota che alcune dominano più nella pittura, altre più nella poesia, con possibilità di scambievoli soccorsi⁷².

È nel campo proprio del critico che sono possibili alterazioni nel giusto equilibrio fra le due arti. Simonide, «il Voltaire greco», ha proposto «la brillante antitesi», per cui la pittura è poesia muta e la poesia pittura parlante; e fu idea, quella, la cui parte vera è tanto evidente che di solito passa inosservato ciò che di indeterminato e di falso vi si trova. Ma già gli antichi avevano notato che, nonostante la somiglianza dell'effetto delle due arti, esse erano diverse sia nel loro oggetto sia nel modo della loro imitazione. Invece, molti dei moderni critici d'arte, quasi non vi fosse alcuna differenza, hanno tratto le conclusioni più banali dalla coincidenza di pittura e poesia. Una volta costringono la poesia nelle strettoie della pittura, un'altra volta fanno che la pittura riempia l'intera, vasta sfera della poesia. Ciò che è giusto per la prima deve essere concesso anche per la seconda; ciò che piace, o dispiace, nell'una, deve piacere, o dispiacere, nell'altra, necessariamente. Ne nascono i giudizi più miserevoli, espressi nel tono più risoluto; e quando poeta e pittore sullo stesso tema si allontanano l'uno dall'altro, ciò viene considerato un errore. Così, nella poesia ha avuto vita la tendenza alla descrizione, nella pittura quella all'allegoria, senza che si sia riflettuto sulla missione propria e insostituibile delle due arti. Il falso gusto che se ne ingenera deve essere combattuto⁷³.

Si consideri, come propone Winckelmann, il gruppo marmoreo del Laocoonte⁷⁴, e si accetterà come valida la osservazione fondamentale dello stesso Winckelmann, che cioè il dolore non vi si esprime con la violenza che invece si potrebbe supporre data la sua intensità. D'accordo ancora con Winckelmann si rileverà che, così facendo, lo scultore non ha svelato un suo lato manchevole ma piuttosto ha testimoniato della sua saggezza. Bisogna allora risalire ai mo-

⁷² *Laokoon*, Lachmann-Muncker, IX, p. 1.

⁷³ *Ivi*, pp. 4-5.

⁷⁴ L'esempio è tratto dalla scultura e non dalla pittura; ma sotto il termine "pittura" Lessing comprendeva tutte le arti figurative, come subito tenne a precisare: v. *Laokoon* cit., pp. 5-6.

venti del suo comportamento, tanto più in quanto gli argomenti di Winckelmann non appaiono soddisfacenti. Il gridare come espressione naturale del dolore fisico può ben accompagnarsi alla grandezza d'animo, specie poi secondo il modo di pensare dei Greci; se, ciò nonostante, l'artista non ha voluto che il suo Laocoonte gridasse, deve avere avuto un suo movente, per cui si distacca dal suo rivale, il poeta, che invece a bella posta dà espressione a quelle grida⁷⁵.

La pittura viene oggi esercitata in tutta la sua estensione, come arte che imita i corpi su superfici. Invece per i Greci aveva limiti più ristretti, imitando solo i corpi belli; anche il bello volgare, quello di specie inferiore, era solo oggetto casuale, esercitazione, divertimento. Nelle loro opere doveva dilettere la perfezione dell'oggetto stesso; erano troppo grandi per pretendere soddisfazione nel semplice compiacimento derivante dalla valutazione della loro abilità. Niente per essi era più caro che la meta finale dell'arte⁷⁶. «[...] presso gli antichi la bellezza è stata la legge suprema delle arti figurative. E, ciò posto, segue necessariamente che tutto il resto cui le arti figurative ugualmente si possono estendere, se non si accorda con la bellezza deve completamente ritirarsi, e se con essa si accorda deve per lo meno esserle subordinato»⁷⁷. Vi sono passioni e gradi di passioni che si esternano nel volto con le più brutte smorfie, e costringono il corpo intero a posture così violente, che tutte le belle linee proprie di uno stato di quiete vanno perdute. Ma gli artisti antichi se ne sono astenuti, o hanno posto tutto ciò in un grado inferiore, in cui è possibile ancora conseguire una certa misura di bellezza. «Furore e disperazione non deturpano nessuna delle loro opere. Posso affermare che non hanno mai rappresentato una furia. L'ira la riducevano a serietà. Per il poeta era l'irato Giove che scagliava il fulmine; per l'artista solo il Giove serio. La disperazione era mitigata a turbamento»⁷⁸.

Applicando tutto ciò al Laocoonte, è chiaro che l'artista lavorava per la bellezza più alta, anche nelle circostanze accettate di fisico dolore. Questo, con tutta la sua violenza deformatrice, non si poteva unire con quella; e quindi l'artista dovette mitigarlo, fare delle grida dei semplici sospiri, non perché gridare è disdicevole per un'anima nobile, ma solo perché deforma il volto di colui che vi si abbandona. «Si immagini, infatti, il Laocoonte con la bocca spalancata, e poi si giudichi. Lo si faccia gridare, e poi si veda. Era una figura che ispirava compassione, poiché mostrava insieme bellezza e dolore; adesso è diventata una figura brutta, orribile, da cui si preferisce distogliere lo sguardo, poiché la vista del dolore provoca disgusto, senza che la bellezza dell'oggetto

⁷⁵ *Ivi*, pp. 6-10.

⁷⁶ *Ivi*, p. 11.

⁷⁷ *Ivi*, p. 14.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 14-16.

sofferente possa mutare questo disgusto nel dolce sentimento della pietà. La sola ampia apertura della bocca - senza contare come le altre parti del volto ne vengono violentemente e goffamente deturpate e spostate - nella pittura è una macchia, nella scultura una incavatura, che produce l'effetto più ripugnante di questo mondo»⁷⁹.

Ma nei tempi moderni l'arte ha raggiunto più vasti orizzonti. Campo della sua imitazione è tutta la natura visibile, di cui il bello è solo una piccola parte; sicché la sua legge prima non è più la bellezza ma la verità unita all'espressione. Come la natura sacrifica di continuo la bellezza alle sue superiori finalità, così anche l'artista ritiene di subordinarla alla sua missione generale, e perseguirla fin dove lo consentono verità ed espressione. In tal modo, la cosa più brutta in natura viene tramutata, per mezzo di verità ed espressione, in una bella opera di arte⁸⁰. Ma, anche senza voler discutere più a fondo questi moderni concetti, appare opportuno consigliare all'artista di non eccedere nell'espressione. «Se l'artista della sempre variata natura non può mai servirsi più che di un solo momento, e il pittore in particolare di questo solo momento anche solamente da un unico punto di vista; ma se le sue opere sono fatte per essere non solo guardate, ma anche osservate, a lungo e ripetutamente; allora è certo che quell'unico momento e quell'unico punto di vista dell'unico momento non possono mai essere scelti abbastanza fecondi. Ma è fecondo solo ciò che lascia libero gioco alla fantasia. più noi vediamo, e più dobbiamo potervi agguingere col pensiero. Più vi aggiungiamo col pensiero, e più dobbiamo credere di vedere. Ma nell'intero corso di una passione nessun momento ha questo privilegio meno del suo grado più alto. Al di là di esso non c'è più nulla, e mostrare all'occhio l'estremo vuol dire legare le ali alla fantasia, e, poiché essa non può andare oltre l'impressione sensibile, significa costringerla a occuparsi di immagini più deboli, nelle quali sfugge come suo limite la pienezza evidente dell'espressione. Se dunque Laocoonte sospira, la fantasia lo può sentir gridare; ma se egli grida non può andare né un grado più in alto, né un grado più in basso di questa rappresentazione, senza con ciò vederlo in una condizione più sopportabile e in conseguenza meno interessante. O lo sente soltanto gemere, o lo vede già morto»⁸¹.

Inoltre, l'unico momento scelto per la rappresentazione acquista nell'opera d'arte una durata immutevole, ma pur deve esprimere qualche cosa che può essere pensata solo come transitoria. Ora tutti i fenomeni che a nostro vedere prorompono improvvisamente e poi improvvisamente scompaiono, e quindi possono avere solo una durata momentanea, se prolungati acquistano un aspetto tanto innaturale, che ad ogni sguardo l'impressione che se ne riceve si

⁷⁹ *Ivi*, p. 17.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 18-19.

⁸¹ *Ivi*, p. 19.

indebolisce, fino a ingenerare ripugnanza e terrore. «Questo almeno dovette evitare l'artista del Laocoonte, quand'anche il gridare non avesse nociuto alla bellezza, e quand'anche alla sua arte fosse stato consentito di esprimere la sofferenza senza la bellezza»⁸².

La misura che l'artista deve sempre mantenere nella espressione del dolore fisico non riguarda invece il poeta. L'incommensurabile regno della perfezione sta tutto aperto alla sua opera imitativa, e quindi il visibile velo sotto il quale la perfezione diventa bellezza può essere solo uno dei minimi mezzi con cui egli può portare la nostra attenzione sui suoi personaggi. Spesso, anzi, trascura del tutto questo mezzo, ch  infatti, quando il suo eroe ha ottenuto la nostra attenzione, tanto ci occupano le sue pi  nobili propriet , che per nulla pensiamo al suo aspetto corporeo, o, se pure vi pensiamo, tanto ci incantano quelle propriet  che gliene attribuiamo direttamente uno se non bello almeno indifferente. Il Laocoonte di Virgilio grida, ma a nessuno viene fatto di pensare che per gridare   necessario tenere spalancata la bocca, e che un tale atteggiamento rende brutti. «Quindi nulla obbliga il poeta a concentrare il suo quadro in un solo momento. Se vuole, egli prende ciascuna delle sue azioni alla sua origine e la conduce alla fine attraverso ogni possibile variazione. Ognuna di queste variazioni, che sarebbe costata all'artista un'opera particolare, a lui costa un solo tratto; e se questo tratto, considerato per se stesso, offende la immaginazione dell'ascoltatore, esso vi era preparato da ci  che precede, o con ci  che segue viene tanto mitigato e raddolcito, da perdere la singolarit  della sua espressione e da predisporre, nell'insieme, il miglior effetto di questo mondo. [...] Il Laocoonte di Virgilio grida, ma questo Laocoonte che grida   appunto colui che gi  conosciamo e amiamo come il patriota pi  accorto e il padre pi  affettuoso. Noi non riferiamo il suo gridare al suo carattere, ma esclusivamente al suo insopportabile dolore. Questo soltanto sentiamo nel suo gridare; e il poeta poteva rendercelo sensibile solo per mezzo di questo gridare. E allora, chi lo rimprovera ancora? Chi non deve piuttosto riconoscere che, se l'artista fece bene a non lasciar gridare Laocoonte, altrettanto bene fece il poeta a lasciarlo gridare?»⁸³.

  buona norma quindi che il poeta non si appropri delle necessit  della pittura. Cos , se l'artista ha bisogno di ricorrere a dei simboli per caratterizzare le sue figure, il poeta che ne faccia a sua volta uso sminuisce le sue immagini senza acquistarne in forza caratterizzante⁸⁴.

D'altro lato, quand'anche l'artista si limiti semplicemente a esprimere con figure e con colori le parole del poeta cui egli si ispira, non per questo l'opera sua perde in validit . «La causa pare sia questa: nell'artista l'esecuzione ci pare

⁸² *Ivi*, p. 20.

⁸³ *Ivi*, pp. 22-23.

⁸⁴ *Ivi*, p. 73.

più difficile dell'invenzione; nel poeta invece è l'opposto, e la sua esecuzione ci pare più facile della invenzione»⁸⁵. In alcuni casi l'artista ha maggior merito a imitare il poeta che a imitare direttamente la natura. In questo secondo caso egli vede davanti a sé l'esemplare, crea movendo da impressioni vive e sensibili; nel primo caso invece deve prima impegnare la sua immaginazione, finché non crede di vedere il proprio oggetto davanti a sé, movendo da rappresentazioni incerte e deboli di segni arbitrari. Ma, se l'invenzione tanto poco accresce il merito, è naturale che subentri l'indifferenza nei suoi riguardi; gli artisti di solito rimangono nell'ambito ristretto di pochi argomenti, familiari a loro e al pubblico, e la loro inventiva è indirizzata piuttosto al mutamento del noto, a dare nuovi sviluppi a vecchi argomenti. L'impressione più grande dipende dalla prima occhiata, e se questa obbliga a faticose meditazioni per individuare il soggetto dell'opera, si raffredda l'avidità di commozione. «Per vendicarci dell'artista incomprendibile ci inaspriamo contro l'espressione, e guai a lui se all'espressione ha sacrificato la bellezza! Allora non troviamo nulla che ci possa allettare a indugiarsi davanti alla sua opera; quello che vediamo non ci piace, e non sappiamo che cosa dobbiamo pensarne»⁸⁶.

Considerato, allora, che da un lato l'invenzione e la novità di un argomento non sono quanto propriamente si esige da un artista, e che d'altro lato un argomento noto promuove e agevola l'effetto della sua opera, si vede che gli artisti si raramente mutano i loro temi non per pigrizia, o per ignoranza, o per difficoltà meccanica di esecuzione, ma per qualche cosa di più profondo; e alla fine forse si loderà quanto all'inizio sembrava limitazione della loro arte⁸⁷.

Diversi sono i principi primi di pittura e di poesia, e a questi principi ogni altra osservazione o considerazione conduce. «Se è vero che la pittura nelle sue imitazioni si serve di mezzi e di segni del tutto diversi da quelli della poesia, quella cioè figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo; se indiscutibilmente i segni devono avere un adeguato rapporto con ciò che indicano; allora segni ordinati l'uno accanto all'altro possono esprimere solo oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, mentre segni che si succedono l'uno dopo l'altro possono esprimere solo oggetti che si seguono l'un l'altro, o le cui parti si seguono l'un l'altra. Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. In conseguenza, i corpi con le loro proprietà visibili sono gli oggetti propri della pittura. Oggetti che si seguono l'un l'altro, o le cui parti si seguono l'un l'altra, si chiamano in genere azioni. In conseguenza, le azioni sono l'oggetto proprio della poesia»⁸⁸.

⁸⁵ *Ivi*, p. 77.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 77-79.

⁸⁷ *Ivi*, 80.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 94-95.

Tutti i corpi esistenti nello spazio esistono anche nel tempo, durano, si modificano, entrano in diverse relazioni; tutto ciò la pittura può imitare, ma sempre solo attraverso rappresentazioni corporee. D'altro lato, le azioni non sussistono in sé, ma sono sempre azioni di esseri agenti; questi entrano quindi nella poesia, ma solo simbolizzati per mezzo delle azioni compiute. La pittura può utilizzare solo un momento dell'azione, e perciò deve scegliere il più essenziale, quello che meglio renda comprensibile ciò che precede e ciò che segue. La poesia, dal canto suo, può utilizzare solo una proprietà dei corpi, e quindi deve scegliere quella che sia in grado di suscitare di essi la più sensibile immagine. È la pratica stessa di Omero che convalida tali assunzioni, e anzi ad esse direttamente conduce⁸⁹.

Si può obiettare che i segni, unicamente successivi, della poesia, sono arbitrari e, come tali, capaci di rappresentare corpi esistenti nello spazio; esempi se ne trovano anche in Omero. Ed è certo vero che, per mezzo dei segni arbitrari del linguaggio, si possono far seguire l'una all'altra le parti di un corpo proprio come si trovano l'una accanto all'altra nella realtà. Ma queste sono proprietà del discorso in genere, e non specificamente del discorso poetico. Difatti, il poeta non solo mira a farsi comprendere, ma vuole rendere tanto vive le idee che suscita in noi, da indurci a credere, nella celerità delle impressioni, di avere rappresentazioni immediate degli oggetti, cessando noi di essere coscienti dei mezzi di cui egli si serve, cioè delle parole. Ed è qui l'ostacolo, che noi giungiamo alla rappresentazione chiara di un oggetto nello spazio considerando prima singolarmente le parti di esso, poi il loro collegamento, infine il tutto, per mezzo di diverse e ben distinte operazioni che solo per la celerità in cui si compiono sembra si riducano a una sola. Ma ciò che l'occhio afferra in un solo istante il poeta può enumerarlo lentamente, poco a poco, sicché la descrizione poetica di una realtà corporea finisce con l'essere infinitamente meno rapida del disegno di un pittore. «[...] dunque io non nego al discorso in genere la capacità di ritrarre un tutto corporeo secondo le sue parti; esso può farlo, poiché i suoi segni, quantunque si seguano l'un l'altro, tuttavia sono segni arbitrari. Ma io lo nego al discorso come mezzo della poesia, poiché in tali raffigurazioni verbali di corpi manca l'illusione cui tende principalmente la poesia; e questa illusione, dico, deve loro mancare, poiché la coesistenza del corpo vi entra in collisione con la conseguenza del discorso, e, mentre quella viene risolta in questa, lo smembramento del tutto nelle sue parti ci viene facilitato, ma la finale ricomposizione di queste parti nel tutto diviene insolitamente difficile, e non di rado impossibile»⁹⁰.

Una cosa resta dunque definitivamente fissata: il succedersi del tempo è il campo proprio del poeta, lo spazio è il campo proprio del pittore. Introdurre in

⁸⁹ *Ivi*, p. 95.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 101-104.

un quadro due momenti temporalmente lontani è una invasione del pittore nel campo del poeta disapprovata per sempre dal buon gusto; enumerare poco a poco più parti o più cose che in natura si scorgono d'un colpo è un irrompere del poeta nel campo del pittore, con sciupio di grande immaginazione ma senza vantaggio alcuno⁹¹.

Quanto detto per oggetti corporei in genere vale tanto più per oggetti corporei belli. La bellezza corporea scaturisce dall'effetto coincidente di molteplici parti che è dato vedere insieme. Queste parti devono di necessità essere l'una contigua all'altra; e poiché oggetti con parti contigue vengono imitati solo dalla pittura, è la pittura appunto che imita la bellezza corporea. Il poeta potrebbe mostrare gli elementi della bellezza solo l'uno dopo l'altro; perciò si astiene dal rappresentare la bellezza corporea in quanto bellezza⁹².

Ci si domanderà se la poesia non venga troppo a scapitare, quando la si privi di tutte le immagini della bellezza corporea. Ma in realtà nessuno intende toglierle tali immagini. Solo si vuol dire che, seguendo le orme di un'arte sorella, si perde senza mai giungere alla stessa meta, mentre altre vie le restano aperte, in cui nessun'altra arte può con essa competere. Il poeta può far riconoscere dall'effetto ciò che non è in grado di descrivere nei suoi elementi. «Dipingeteci, o poeti, il compiacimento, l'inclinazione, l'amore, il rapimento che la bellezza cagiona, e avrete dipinto la bellezza stessa. Chi può pensare brutto l'oggetto amato da Saffo, vedendo il quale essa confessa di perdere i sensi e l'intelletto? Chi non crede di vedere la figura più bella e più perfetta, non appena simpatizza col sentimento che solo una tale figura può destare? Non perché Ovidio ci mostra, parte per parte, il bel corpo della sua Lesbia [...], ma perché lo fa con la voluttuosa ebrezza con cui è sì facile destare la nostra brama, crediamo appunto di godere della vista di cui egli godeva»⁹³.

Altra via poetica per rappresentare la bellezza corporea è quella di mutare la bellezza in grazia. La grazia è bellezza in movimento, e perciò meno comoda per il pittore che per il poeta. Essendo transitoria, male si fissa nella immagine pittorica, e invece nulla perde nella rappresentazione poetica; e tanto più efficacemente agisce su di noi, per quanto un movimento resta impresso nella memoria più di semplici forme e di semplici colori⁹⁴.

La diversità di natura fra pittura e poesia, e quindi anche la diversità di comportamento fra pittore e poeta, si ripropongono anche riguardo alla bruttezza. Anch'essa, in quanto fatta di varie parti contigue, non potrebbe essere oggetto per la poesia. Ma l'enumerazione successiva delle singole parti riduce l'effetto della bruttezza come aveva già ridotto quello della bellezza; la brut-

⁹¹ *Ivi*, p. 107.

⁹² *Ivi*, pp. 120-121.

⁹³ *Ivi*, pp. 129-130.

⁹⁴ *Ivi*, p. 130.

tezza, cioè, perde qualche cosa della sua apparenza ripugnante, cessa di essere quale è. Lo stesso motivo che impedisce al poeta di rappresentare la bellezza gli agevola il compito nella rappresentazione della bruttezza⁹⁵.

All'opposto, e con parallela inversione, la pittura ha ritengo a rappresentare la bruttezza, proprio perché meglio in grado di esprimerla quale abilità imitativa. La bruttezza delle forme offende lo sguardo, contrasta col gusto dell'ordine e dell'armonia, suscita orrore; e poiché l'imitazione artistica non è in grado di tramutare tutte queste sensazioni da sgradevoli in gradevoli, essa non può essere oggetto della pittura, e poco è utilizzabile anche come ingrediente per suscitare o rinforzare altre sensazioni, quali quelle del ridicolo e del terribile⁹⁶.

Il discorso valido per la bruttezza si ripropone ugualmente per tutto ciò che è disgustoso, con maggior forza, anzi, per quanto più violento è il suo effetto. Il mitigamento dell'espressione verbale può consentire al poeta di servirsi di alcuni tratti disgustosi, almeno come di ingredienti di sensazioni miste; ma nulla consente al pittore di fare altrettanto⁹⁷.

Molti anni dopo la pubblicazione del *Laokoon*, ormai in altro clima culturale, Goethe non esitava ad attribuire ad esso una funzione decisiva nella formazione sua e di quelli della sua generazione: «[...] ci riuscì sommamente gradito quel raggio di luce, che l'eccellente pensatore diresse su di noi, a traverso nuvole oscure. Bisogna essere giovani per potersi rappresentare che effetto suscitò su di noi il *Laocoonte* di Lessing, togliendoci dalla regione di una visione ristretta per portarci nei liberi campi del pensiero. *L'ut pictura poesis* così a lungo frainteso veniva ad un tratto messo da parte; la differenza delle arti figurative e discorsive era chiara, i loro vertici apparivano ora separati, per quanto si toccassero le loro basi. L'artista figurativo doveva tenersi entro i confini del bello, anche se all'artista della parola, che non può fare a meno del caratteristico di ogni specie, fosse concesso di oltrepassarli. Quello lavora per il senso esterno, che viene appagato solo dal bello, questo per l'immaginazione, che può bene appagarsi anche del brutto. Tutte le conseguenze di questo magnifico pensiero s'illuminarono per noi come per opera di un lampo; tutta la critica che finora aveva dato guida e giudizio fu gettata via come un vestito vecchio. Ci ritenemmo liberati da ogni male»⁹⁸.

Ma già subito al suo apparire il *Laokoon* aveva suscitato in molti lo stesso entusiasmo. Il 18 maggio 1766, cioè a poco più di due mesi dalla pubblica-

⁹⁵ *Ivi*, p. 139.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 143-144.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 148-156.

⁹⁸ *Dichtung und Wahrheit*, trad. di E. Sola, in *Opere*, I, Firenze, 1949, p. 881.

zione del libro, Johann Wilhelm Ludwig Gleim⁹⁹ scriveva all'amico Lessing: «[...] eccomi qua, pienamente riconciliato col mio Lessing. L'ho letto, l'ho divorato; e adesso vado a scuola da lui! Non c'è bisogno di amicizia per trovare del tutto eccellente un tale guazzabuglio, come Ella dice, di pedanteria e di stramberie¹⁰⁰. Davanti a questo *Laokoon* di Lessing Gleim si arresterebbe pieno di ammirazione, come Winckelmann davanti al capolavoro dell'arte greca, anche se Lessing non fosse suo amico»¹⁰¹.

Su un tono di magnificante esaltazione si mantenevano quasi tutte le numerose recensioni, pubblicate anonime su vari periodici tedeschi. «[...] anche in tutta questa opera - si leggeva sulle «*Neue Critische Nachrichten*» di Greifswald il 21 giugno 1766 - il signor Lessing si mostra come un sì bello spirito e un sì fine critico d'arte, quale già da lungo tempo lo si è conosciuto, a onore dei Tedeschi»¹⁰². Ancora oltre andava l'anonimo delle «*Neue Hallische Gelehrte Zeitungen*» l'8 settembre dello stesso '66: «[...] annoveriamo questo libro fra i migliori scritti dalla nostra nazione. Genio, acutezza filosofica, erudizione, conoscenza delle arti si mostrano a ogni pagina, elevando lo scrittore fra gli autori classici»¹⁰³. E le «*Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*», il 18 settembre: «Da lungo tempo la Germania non ha prodotto un'opera dal fine buongusto quale noi l'abbiamo trovato nel *Laokoon* del signor G. E. Lessing»¹⁰⁴. Poco più tardi, il 4 dicembre, le «*Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen*» di Lipsia: «Abbiamo ridato in riassunto il contenuto fondamentale; ma la straordinaria erudizione, la insolita familiarità con tutte le arti, il fine buon gusto, e i concetti originali che vi dominano, i nuovi schiarimenti sulle arti e sull'antichità, l'espressione classica e perfettamente appropriata alla sua materia, tutto ciò tanto meno lo possiamo riprodurre. Basti dire che questo è uno di quei libri che in ogni tempo, e presso ogni nazione colta e intelligente, faranno onore alla Germania»¹⁰⁵. E l'eco non si spegneva subito, se ancora un anno dopo, il 22 agosto 1767, le «*Jenaische Zeitungen von Gelehrten Sachen*» par-

⁹⁹ Su Gleim v. C. v. Klenze, *Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert*, 1891, C. Becker, *Gleim, der Grenadier und seine Freunde*, 1919, K. Baer, *Der junge Gleim und die Hallische Schule*, Erlangen, diss., 1924, E. Sternitzke, *Der stilisierte Bänkelsang*, 1933, *Der Siebenjährige Krieg im Spiegel der zeitgenössischen Literatur*, a cura di F. Brüggemann, 1935, K. Schwarze, *Der Siebenjährige Krieg in der zeitgenössischen deutschen Literatur*, 1936, C. Becker, *Gleims Geistes- und Freundeswelt*, in *Festschrift W. Möllenberg*, 1939.

¹⁰⁰ Così si era espresso Lessing nella lettera a Gleim del 13 marzo precedente, in cui gli annunciava la spedizione di una copia del libro (Lachmann-Muncker, XVII, p. 222).

¹⁰¹ Lachmann-Muncker, XIX, p. 212.

¹⁰² In *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen*, a cura di J. W. Braun, I, Berlin, 1884, p. 170.

¹⁰³ *Ivi*, p. 171.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 171.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 174.

lavano del *Laokoon* come di un libro «che fa parte delle nostre opere classiche»¹⁰⁶.

Erano tutte recensioni che si mantenevano molto in superficie, senza pretendere né essere in grado di chiarire realmente il contenuto ideale dell'opera; e ciò nonostante valevano come denuncia di uno stato d'animo diffuso un po' ovunque. Ne fu traccia evidente anche nella prima reazione di Johann Gottfried Herder, allora appena ventiduenne. «[...] in un pomeriggio e nella notte seguente - scriveva all'amico Scheffner il 23 settembre del '66 - l'ho letto tutto, voracemente, tre volte l'una dietro l'altra. [...] Trovo molto giusto, esatto e fecondo che quanto è giustapposto sia per il pittore e quanto si segue nel tempo per il poeta». E quindi, tentando un paragone fra Lessing e Winckelmann: «[...] quello è più fruttuoso e più utile, questo più travagliato e più diligente; quello pensa di più e ci sa mostrare non solo *che cosa*, ma anche *come* lo ha pensato; egli ci conduce nell'officina del suo spirito e ci insegna a pensare; questo riceve i suoi pensieri più grandi dagli antichi, e dove pensa ci mostra per così dire solo il prodotto del suo lavoro spirituale, non il suo *modo di pensare*; semplicemente, *quello è un dotto ragionatore* di genio e di gusto; questo un *antiquario* di poco, ma forte giudizio»¹⁰⁷.

Un atteggiamento favorevole da parte dello stesso Winckelmann non era prevedibile; e in effetti, quando egli apprese della pubblicazione di un libro come il *Laokoon* dovuto a un Lessing per lui pressoché ignoto, che si permetteva di scrivere sull'antichità e sulle arti in essa fiorite, mostrò curiosità ma denunciò anche istintivo risentimento¹⁰⁸. Poi però, letto il libro, modificò radi-

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 187.

¹⁰⁷ Nelle parole di Herder H. Blümner (*Einleitung* alla sua edizione cit., p. 122) crede di rinvenire un primo accenno della sua propensione per Winckelmann ai danni di Lessing, verso la quale in seguito più apertamente si orientò; ma non sembra sia quella di Blümner la migliore lettura del breve testo di Herder. Piuttosto, già il più tempestivo di tutti i recensori, l'anonimo della «*Berlinische privilegierte Zeitung*» (3 marzo 1766), vedeva nella opposizione di Lessing a Winckelmann uno dei temi fondamentali del libro (in *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen* cit., pp. 164-165).

¹⁰⁸ Winckelmann scriveva da Roma al suo libraio ed editore Walther, durante la prima metà del 1766, presumibilmente nel maggio: «Dalla posta di oggi vengo a sapere che un professore di Halle, di nome Klotz, ha fatto stampare qualche cosa contro l'allegoria. La prego di spedirmelo stampato o trascritto, affinché io, nella premessa, alle annotazioni [ai *Monumenti antichi inediti*], se ne vale la pena possa rispondere. Inoltre un noto poeta, istitutore, come mi si assicura, presso uno studente a Halle, ha scritto contro di me sul Laocoonte. Prego di farmi avere sollecitamente i due scritti. Tengo da parte la premessa il tempo necessario per rispondere in essa a tutt'e due» (J. J. Winckelmann, *Briefe*, a cura di H. Diepolder e W. Rehm, III, Berlin, 1956, p. 179). Ancora in maggio, o ai primi di giugno, allo stesso Walther: «Secondo lettere di recente arrivate, lo scritto del signor Lessing si intitola: *Laokoon* [...]. La prego di farne estrarre ciò che mi riguarda e di spedirmelo trascritto. Non so ancora dove Klotz abbia scritto contro di me. Nel caso però che le chiacchiere contro di me siano troppo lunghe, non ci si dia pena di fare l'estratto dallo scritto di Lessing, e lo si lasci andare» (*ivi*, p. 179). E a Schlabrendorff, il 18 giu-

calmente il suo parere. Di Lessing, scriveva il 16 agosto 1766 a Wilhelm Schlabrendorff, in precedenza non aveva conosciuto niente; ma ora intendeva rispondere nella maniera più appropriata ai suoi rilievi critici: «Lessing scrive come si desidererebbe di aver scritto; [...] perciò egli merita una degna risposta, dove ci si può difendere. Come si acquista fama a venire lodati da persone famose, così può dar fama anche il venire considerati degni del loro giudizio»¹⁰⁹. Però la replica di Winckelmann, almeno formulata in modo diretto, non venne, e anzi subentrò un nuovo, e questa volta definitivo irrigidimento. «Lessing - scriveva a Philipp von Muzel-Stosch il 15 novembre 1766 - ha tanto poca conoscenza delle cose antiche da non meritare una risposta»¹¹⁰. E per una risposta, oltretutto il buon volere gli venne poi a mancare anche il tempo, causa la sua prematura, tragica fine¹¹¹.

Gli studi più accurati, i primi di una serie assai lunga, dovevano venire qualche anno dopo, nel '69; non tanto quello, parecchio lungo, di Friedrich Just Riedel¹¹², autore, nel 1767, di una *Theorie der schönen Künste und Wis-*

gno: «Del *Laokoon* del signor Lessing non mi è noto altro che il titolo; desidero vedere lo scritto» (*ivi*, p. 180). Oltre un mese dopo, il 23 luglio, scriveva a Goessel: «Il libro di Lessing intitolato *Laokoon* è già arrivato a Mantova. Egli vi afferma che il Laocoonte è di età più tarda di quanto io pensi, e che il Guerriero Borghese rappresenta il condottiero ateniese Cabria. La mia premessa, che già è molto lunga, col giudizio su questo scritto potrà divenire quasi un libro a parte» (*ivi*, p. 190). L'attesa di leggere il testo di Lessing rendeva ormai Winckelmann impaziente e ne aumentava l'aggressività. «Aspetto giorno per giorno il *Laokoon* del signor Lessing - scriveva a Schlabrendorff il 3 agosto - e perciò lascio da parte la premessa» (*ivi*, p. 193). E a Goessel, il 6 agosto: «Aspetto lo scritto di Lessing, e quindi mi deciderò. Ma egli l'Italia l'ha vista solo in sogno, come io la Grecia e l'Elide, a quanto so da persone che lo conoscono, e questo gli deve essere rinfacciato» (*ivi*, p. 195).

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 199. Gleim trascrisse la parte più interessante di questa lettera scrivendo a sua volta a Lessing nell'estate del 1767 (Lachmann-Muncker, XIX, pp. 223-224).

¹¹⁰ *Briefe* cit., p. 220. Già in precedenza, il 10 settembre, aveva scritto a Francke: «Ho ricevuto lo scritto del signor Lessing; è scritto bene e con acutezza; ma sui suoi dubbi e sulle sue scoperte ha molto bisogno di essere istruito. Che venga a Roma, perché si parli con lui sul luogo stesso» (*ivi*, p. 204). E il 10 dicembre, scrivendo ancora a Schlabrendorff, chiudeva definitivamente la questione: «Prego di assicurare il signor Lessing della mia stima; ma non posso scrivere: quanto meno corrispondenza ho con la Germania, tanto meglio» (*ivi*, p. 222). Weisse, in una lettera a Meinhard del 1° marzo precedente, aveva notato che Winckelmann «vede gli studiosi tedeschi come miseri insetti» (*ivi*, IV, p. 135), e un po' di tale animo evidentemente era davvero in lui.

¹¹¹ C'è però un breve cenno nella premessa ai *Monumenti antichi inediti*, stampati a Roma, «a spese dell'autore», nel 1767. Nel *Trattato preliminare* (p. LXXIX) Lessing viene detto «uno scrittore di Germania, giudizioso per altro ed erudito», ma è nominato solo in nota, e poi mai più ricordato. Nicolai (v. lettera a Gessner del 9 gennaio 1767) aveva molto temuto una polemica fra i due, prevedendo che se ne sarebbero avvertite conseguenze poco salutari nelle parti del *Laokoon* allora progettate.

¹¹² Su Riedel v. R. Wilhelm, *Fr. J. Riedel und die Ästhetik der Aufklärung*, 1933.

senschaften e, quindi, di un saggio *Ueber den Laokoon des Herrn Lessing*¹¹³; né l'altro, apparso addirittura in veste di libro, di Christoph Gottlieb von Murr¹¹⁴, *Anmerkungen über Herrn Lessings Laokoon, nebst einigen Nachrichten, die deutsche Literatur betreffend*¹¹⁵; quanto i due dovuti a Herder e a Christian Garve¹¹⁶.

In realtà, più che uno studio sul *Laokoon* Herder ne tentò, nel primo dei *Kritische Wälder*, una specie di personale rielaborazione. «[...] io voglio trattare il *Laokoon* come una raccolta di materiali, come un insieme di collettanee», scriveva subito all'inizio del suo *Erstes Wäldchen*¹¹⁷, riprendendo in tal modo l'espressione stessa di Lessing, che aveva detto costituire le sue pagine «più disordinate collettanee per un libro che non un libro»¹¹⁸. Ma gli sembrò che il suo atteggiamento, di seguace ammirato ma non per questo meno autonomo, potesse farlo apparire in luce di oppositore nei riguardi del nuovo maestro della cultura tedesca. Sicché, a parte lo strano modo di annunciare il suo scritto a Lessing¹¹⁹, tenne ad aggiungere alle parole di pieno elogio anche la formale esclusione di ogni intento demolitorio. «Il *Laokoon* del signor Lessing - sono le sue prime parole -, un'opera cui hanno collaborato le tre grazie delle umane discipline, le muse della filosofia, della poesia e dell'arte del bello, nella attuale pestilenza critica in Germania per me ha costituito una di quelle gradite apparizioni, per cui Democrito pregò gli dei, a beatificazione della sua vita»¹²⁰. E poco oltre: «Dove Lessing nel suo *Laokoon* scrive con maggior eccellenza, ivi parla il critico; l'esperto d'arte dal gusto poetico; il poeta»¹²¹. E

¹¹³ Pubblicato in «Philosophische Bibliothek», II, Halle, 1769, pp. 1-30. Su di esso v. lettera di Lessing a Nicolai in data 30 ottobre 1769 (Lachmann-Muncker, XVII, pp. 302-304) e lettera del fratello Karl a Lessing dell'11 novembre (Lachmann-Muncker, XIX, pp. 328-329).

¹¹⁴ Murr risulta trascurato, al pari di Hagedorn, dalla recente storiografia.

¹¹⁵ V. al riguardo lettera di Lessing a Murr già il 25 novembre 1768 (Lachmann-Muncker, XVII, pp. 272-274) e altra di Nicolai a Lessing il 25 marzo 1769 (Lachmann-Muncker, XIX, p. 303).

¹¹⁶ Su Garve v. D. Jacoby, *Schiller und Garve*, in «Archiv für Literaturgeschichte», 1886, P. Müller, *Garves Moralphilosophie*, Erlangen, diss., 1905, W. Milch, *Chr. Garve*, in *Schlesische Lebensbilder*, 1926.

¹¹⁷ *Kritische Wälder*, in *Sämtliche Werke* a cura di B. Suphan, III, Berlin, 1878, p. 7.

¹¹⁸ *Laokoon*, Lachmann-Muncker, IX, p. 5.

¹¹⁹ Prima della pubblicazione dei *Kritische Wälder* Herder, allora giovane predicatore evangelico a Riga, intese prevenire la paventata irritazione di un Lessing all'apice della sua fortuna criticato da uno scrittore ancora poco noto; e gli scrisse, nella prima metà del gennaio 1769, una lettera senza data, senza firma, e compilata da altrui mano, tutte misure di prudenza per garantirsi in ogni modo l'anonimità. In essa affermava di non aver voluto scrivere contro il *Laokoon* e si professava ammiratore di Lessing (v. Lachmann-Muncker, XIX, pp. 291-292). Ma l'indirizzo lo scrisse di suo pugno, e per primo Karl Lessing (v. lettera al fratello in data 26 gennaio, Lachmann-Muncker, XIX, pp. 293-294) si avvide della vera origine della lettera.

¹²⁰ *Kritische Wälder* cit., p. 7.

¹²¹ *Ivi*, p. 9.

così anche altrove, sempre su un tono di esaltazione. D'altro lato, alla fine del suo scritto credé di dover dichiarare: «Del resto, ogni parola, ogni frase che sembri scritta contro il signor Lessing sia bandita. Io ho pensato sui suoi temi, e dove, particolarmente con la guida degli antichi, me ne dovetti allontanare, ho parlato francamente. [...] Se i miei dubbi e le mie obiezioni sono in grado di indurre i lettori del *Laokoon* a leggerlo di nuovo, e così scrupolosamente come io l'ho letto, e a correggerlo movendo dai miei dubbi, o a correggere i miei dubbi da esso movendo, allora alla causa del *Laokoon* ho giovato molto più che con una fredda lode»¹²².

La guida degli antichi si identificava, più volte, con quella offerta dalla mediazione di Winckelmann; sicché, nonostante la programmata abolizione di ogni confronto fra lo stesso Winckelmann e Lessing¹²³, il riconoscimento delle diversità nei caratteri e negli intenti dei due si tramutava spontaneamente in una aderenza all'uno piuttosto che all'altro, sostanzialmente a Winckelmann piuttosto che a Lessing. I fedeli di quest'ultimo avevano le loro ragioni per lamentarsene¹²⁴.

Garve, dal canto suo, si dilungò in un'ampia, attenta, acuta esposizione del *Laokoon*, certo la migliore che allora e anche per vasto tratto in seguito ne sia stata scritta, e poco osò addentrarsi in rilievi critici. Ma le sue evidenti non comuni attitudini, e la consapevolezza del compito assuntosi, garantivano per la validità delle sue lodi, che furono esplicite. «Confesso - così scriveva quasi all'inizio del suo studio - che il mio spirito [...] nessuna lettura lo ha così nutrito, nessuna ha disposto tanto la mia testa a pensare, nessuna mi ha lusingato con una sì grande idea delle mie stesse capacità, quanto quella delle opere di Lessing»¹²⁵. E concludeva: «Se è pregio e scopo autentico di un'opera filosofica (tale è il *Laokoon* e da tale lato il suo valore è più grande) destare la pigra ragione dei suoi lettori e dare alla loro capacità di pensare un moto che prosegua un certo tempo ancora quando lo stimolo immediato è cessato; allora io penso di aver lodato l'autore in tale maniera, come egli desidera di essere lodato da tutti i suoi lettori»¹²⁶. Ciò in quanto, esaurito il compito di espositore, Garve più che obiezioni a Lessing aveva sviluppato considerazioni sue personali, consoni nello spirito e, più che altro, incentrate direttamente sui principi dottrinari da lui proposti, senza laterali divagazioni.

¹²² *Ivi*, p. 186.

¹²³ V. in particolare *ivi*, pp. 7-12.

¹²⁴ V. lettera che Karl Lessing scrisse al fratello anche a nome di Mendelssohn, disapprovando il saggio di Herder come estraneo allo spirito del *Laokoon* (Lachmann-Muncker, XIX, pp. 299-300).

¹²⁵ In *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen* cit., p. 263.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 283-284.

In realtà, secondo le speranze di Garve, Lessing si dichiarò soddisfatto della sua recensione¹²⁷, come già aveva fatto nei riguardi dell'*Erstes Wäldchen* di Herder¹²⁸. Lo infastidivano, però, le critiche dei molti cultori di cose antiche, in particolare di Christian Adolf Klotz¹²⁹ e dei suoi, che consideravano, quasi solo per respingerlo, unicamente l'apparato erudito del libro¹³⁰; sicché, come mai prima di allora, verso la primavera del '69 parve vicino a completare lo scritto rimasto a metà, ché infatti la pubblicazione del '66 era stata presentata come *Erster Theil*. «Poiché tanti matti - diceva a Nicolai il 13 aprile - si scagliano ora sul *Laokoon*, ho voglia di fermarmi, durante il mio viaggio¹³¹, un mese o più a Kassel o a Göttingen per finirlo. Nessuno, neppure Herder, si è mai sognato dove io voglia mirare»¹³². E il 26 maggio, allo stesso Nicolai: «Quando egli [Garve] avrà letto la prosecuzione del mio libro, troverà che le sue annotazioni non mi colpiscono. Gli concedo che parecchie cose non vi sono abbastanza precisate; ma come possono esserlo, avendo io cominciato a trattare solo appena una differenza fra la poesia e la pittura, quella che scaturisce dall'uso dei loro segni, in quanto gli uni esistono nel tempo e gli altri nello spazio!»¹³³. E proseguiva subito in chiave teorica: i segni, sia quelli spaziali sia quelli temporali, possono essere gli uni e gli altri naturali e artificiali, sicché se ne deriva un doppio genere di pittura e un doppio genere di poesia. La pittura non si serve esclusivamente di segni naturali, né la poesia esclusivamente di segni arbitrari; ma quanto più l'una si allontana da quelli e l'altra da questi, tanto più si allontanano dalla loro perfezione. «In conseguenza, la pittura più eccelsa è quella che nello spazio non si serve di segni naturali; [...] e la specie più eccelsa di poesia è quella che rende del tutto naturali i segni arbitrari»¹³⁴. E questa è la poesia drammatica, la più alta, anzi, già secondo Ari-

¹²⁷ V. lettera a Nicolai del 26 maggio 1769, Lachmann-Muncker, XVII, pp. 289-290 e risposta di Nicolai del 5 giugno, Lachmann-Muncker, XIX, pp. 307-308.

¹²⁸ V. lettera a Nicolai del 13 aprile 1769, Lachmann-Muncker, XVII, pp. 286-288.

¹²⁹ A Klotz, per sua triste sorte, non risulta dedicato alcuno studio monografico, sicché la sua memoria è legata solo a quella dei suoi rivali.

¹³⁰ V. al riguardo H. Blümner, *Einleitung* alla sua ed. cit. del *Laokoon*, pp. 124-130.

¹³¹ Allora Lessing si accingeva ad andare a Roma; ma il viaggio non fu mai più effettuato.

¹³² Lachmann-Muncker, XVII, p. 287. Poco oltre, nella stessa lettera, parla di una «terza parte» che intendeva far stampare ad Amburgo, dove si trovava, nel giro di 5 o 6 settimane. Ma parlava non del *Laokoon*, bensì dei *Briefe antiquarischen Inhalts*, come è dato accertare leggendo la lettera a Nicolai del 14 marzo precedente (*ivi*, p. 285). Di una terza, ma solo eventuale parte del *Laokoon* accenna appena in una lettera al solito Nicolai del 26 maggio (*ivi*, p. 291). Onde, però, l'equivoco che ha indotto vari studiosi, primo fra tutti G. G. Guhrauer (*G. E. Lessing - Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1854, p. 32), a parlare di una terza parte come certamente prevista. V. anche W. Oehlke, *Lessing und seine Zeit* cit., II, p. 81.

¹³³ Lachmann-Muncker, XVII, p. 290.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 290-291.

stotele, l'unica poesia, seguita a grande distanza dall'epopea, in quanto anch'essa per buona parte drammatica¹³⁵.

Quello che così scriveva sembrava un Lessing polemicamente ben disposto e seriamente determinato a porre in atto il suo disegno. Del resto, il secondo volume del *Laokoon* era atteso da varie parti. Uno dei primi recensori, l'anonimo della «Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparthayischen Correspondenten», il 5 luglio 1766 aveva scritto: «La prima parte di questa eccellentissima dissertazione, che rende una nuova testimonianza delle estese conoscenze e del fine buon gusto dell'autore, ha suscitato in noi il desiderio di una sollecita prosecuzione»¹³⁶. Ma Lessing, allora, pareva preso da altri interessi e da altre preoccupazioni, sicché la speranza di un rapido completamento dell'opera era andata delusa. Erano passati quasi tre anni, e all'inizio del '69, il 26 gennaio, Johann Arnold Ebert, il poeta ai cui uffici si dovette in seguito la nomina di Lessing a bibliotecario in Wolffenbüttel, gli chiedeva a che punto fossero le sue varie iniziative, fra l'altro la *Dramaturgie*, il *Dr. Faust* e la seconda parte del *Laokoon*¹³⁷; e il successivo 5 maggio: «Se ancora in qualche modo Le importa di riconciliarsi con me, allora deve offrire tutto quello che io e il pubblico intero attendiamo da Lei già da sì lungo tempo. Dov'è mai tutto ciò, diamine! (Infine mi sfugge la pazienza!) Il Suo teatro tragico, la seconda parte del Suo *Laokoon*, la Sua *Dramaturgie* [...]?»¹³⁸.

Nicolai, avuta la lettera di Lessing del 13 aprile, riteneva ormai precisato e definitivo il suo piano, tanto che scriveva a Herder il 17 maggio: «Il signor Lessing resterà ancora la maggior parte dell'estate in Germania; ha deciso di completare, prima di partire, accanto alla seconda e terza parte degli *antiquarische Briefe*, anche la seconda parte del *Laokoon*. Forse andrà alcune settimane a Göttingen, per servirsi, ai fini dei suoi lavori, della locale eccellente biblioteca»¹³⁹. E a Lessing stesso scriveva, con premura d'amico, il 5 giugno: «Che ne è della seconda parte [del *Laokoon*]? veramente lo terminerà, ancor prima di partire?»¹⁴⁰. Un anno e mezzo dopo, il 10 novembre 1770, scriveva ancora: «Augurerei più di ogni altra cosa che Ella non avesse nessuna disputa, ma proseguisse il suo *Laokoon*, e facesse lavori drammatici»¹⁴¹. Proprio lo stesso giorno scriveva a Lessing anche Gleim, pregustando la soddisfazione che la seconda parte del *Laokoon*, accanto ad altre sue cose, gli avrebbe procurato¹⁴².

¹³⁵ *Ivi*, p. 291.

¹³⁶ *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen* cit., p. 170.

¹³⁷ Lachmann-Muncker, XIX, pp. 294-295.

¹³⁸ *Ivi*, p. 307.

¹³⁹ In *Herder's Briefwechsel mit Nicolai*, a cura di O. Hoffmann, Berlin, 1877, p. 44.

¹⁴⁰ Lachmann-Muncker, XIX, pp. 294-295.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 400.

¹⁴² *Ivi*, p. 401.

Ma l'opera rimase, definitivamente, incompiuta; né i molti frammenti, che pure tematicamente talora vanno oltre ciò che fu pubblicato nel '66, possono consentire molto più che lasciare intravedere quale avrebbe potuto essere l'opera stessa nella sua integrale stesura, senza però in alcun modo sostituirla. Certo, il complesso di quei frammenti che rimasero, inediti e inutilizzati, fra le carte di Lessing, costituiscono una fonte documentaria importante, da cui è possibile trarre anche schiarimenti essenziali per una migliore comprensione di ciò stesso che fu pubblicato dall'autore; qualche volta, anzi, la dicitura degli inediti, più fresca, più immediata, meno polemicamente rielaborata, denuncia meglio il suo vero pensiero. Ma, oltre una ben delimitata sfera, dei frammenti non è dato fare gran conto, e, soprattutto, non è lecito argomentarne su quello che il *Laokoon*, obiettivamente, non è stato¹⁴³.

Ma pure, così come è e rimane, monca nel suo sviluppo, l'opera ha già una sua completezza dottrina¹⁴⁴. La bellezza, dice espressamente Lessing, è la legge suprema delle arti figurative; ed essendo i corpi e le loro proprietà visibili l'unico oggetto di tali arti, bellezza può essere ascritta solo alla corporeità. Lessing non dà una definizione di bello, ma ne definisce il campo in modo che non lascia adito a dubbi¹⁴⁵.

La concordanza fra Lessing e Winckelmann in sede propriamente estetica, tralasciando cioè le amplificazioni metafisiche di quest'ultimo, è evidente e, riguardando il nucleo centrale delle rispettive concezioni, essenziale. Ma, più logico di Winckelmann, Lessing si mostra in ultima analisi più rigoroso: l'espressione del Laocoonte marmoreo, nonostante l'estrema sofferenza che lo attanaglia, è raffrenata, non però per motivi etici o comunque idealmente motivati, bensì unicamente per rispetto della legge formale della bellezza. E, con una coerenza che è tratto suo caratteristico, Lessing riesce a rimanere nell'am-

¹⁴³ Opportunamente consigliava prudenza nella lettura dei frammenti già H. Fischer, *Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Künste*, Berlin, 1887, p. 12.

¹⁴⁴ Ciò, oltre al merito di aver fornito un modello di critica in atto: v. W. Oehlke, *Lessing und seine Zeit* cit., II, p. 55, per il quale, anzi, il vero e proprio valore storico del *Laokoon* consiste nell'aver creato la figura del critico d'arte moderno.

¹⁴⁵ Altra volta, ma solo indirettamente, Lessing aveva tentato di fornire una definizione della bellezza. Era stato nel 1754, nella prefazione alla traduzione tedesca, *Zergliederung der Schönheit*, della *Analysis of beauty* di William Hogarth, curata dal cugino Christlob Mylius: «La perfezione consiste nella concordanza del molteplice, e quando la concordanza può essere colta facilmente, allora questa perfezione la chiamiamo bellezza» (Lachmann-Muncker, V, p. 371). Era chiaramente avvertibile l'influenza esercitata allora su Lessing da Mendelssohn. Circa l'edizione tedesca del libro di Hogarth, Lessing aveva pubblicato lo stesso 1754 una lunga ed esaltante recensione sulla «Berlinische privilegirte Zeitung», ponendo in risalto la «quantità di idee nuove [...], che nell'intera materia della bellezza accendono una luce, che ci si poteva attendere solo da un uomo che non avesse mancanze sia quale studioso sia quale artista» (Lachmann-Muncker, V, p. 405). E ripeteva lo stesso concetto, altre volte, ancora sulla «Berlinische privilegirte Zeitung» del 1754 (*ivi*, pp. 413 e 416).

bito di riflessioni esclusivamente estetiche, senza interpolazioni moralistiche o filosofiche; ciò che non significa insensibilità di fronte a una più variata, per certi aspetti più umana problematica, ma semplicemente adesione ai canoni del metodo appropriato all'indagine intrapresa¹⁴⁶.

Il programma di Lessing era di distinguere, non per esercitazione dialettica, ma per esigenza sostanziale del suo pensiero. Lo dimostra quella che varie volte leggermente gli è stata rimproverata come dimenticanza, o lacuna, l'aver egli cioè parlato sempre di pittura, sin dal titolo del libro, avendo però di mira anzitutto la scultura, senza curarsi di porre distinzioni fra le due arti figurative per eccellenza¹⁴⁷; ché si sarebbe trattato di una aggiunta classificatoria in seno a un genere, che importava invece ben differenziare da un altro genere, legato a un altro senso, a altri segni, infine a una non contrastante eppure ben diversa esperienza. Qui invece, davvero, gli sembrava si dovesse distinguere senza lasciare residui all'equivoco: da un lato bellezza, forma, figura, dall'altro espressione, contenuto, azione¹⁴⁸. Alle arti figurative è riconosciuta la massima autonomia nell'atto stesso di contemplarle nella massima possibile estraneità rispetto alla modificazione soggettiva. Nell'opera dell'arte ciò che diletta è la bellezza dell'oggetto; l'abilità tecnica dell'artista, quanto egli cioè di suo proprio trasmette alla sua opera, è fonte solo di un compiacimento inferiore, accessorio, per nulla essenziale.

A tale riguardo, il divario fra Lessing e l'amico Mendelssohn, già da tempo latente e varie volte emerso nel carteggio del 1756-57, appare in chiara luce. Nel primo abbozzo del libro, quello consegnato a Mendelssohn e a Nicolai perché vi apponessero le loro osservazioni, Lessing riassumeva con la maggiore evidenza i tratti fondamentali del suo pensiero: «Poiché ogni arte imitativa deve piacere e commuovere specialmente per l'eccellenza propria dell'oggetto imitato; poiché i corpi sono l'oggetto proprio della pittura e il valore pittorico dei corpi consiste nella loro bellezza; allora è chiaro che la pittura i corpi non potrà mai sceglierli abbastanza belli. Di qui la *bellezza ideale*. E poiché la bellezza ideale non si accorda con nessuno stato violento di affezione, il pittore deve evitare questo stato. Di qui la *quiete*, la *grandezza statica*, nella posizione e nell'espressione»¹⁴⁹. Alle parole «il valore pittorico dei corpi consiste nella loro bellezza», concetto-chiave di tutto l'edificio dottrina-

¹⁴⁶ Sulle virtù di Lessing quale logico v. particolarmente E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, trad. di E. Pocar, Firenze, 1944², pp. 484-488.

¹⁴⁷ V. al riguardo M. Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1872, p. 449, il quale pure (p. 439) non ha esitato a definire il *Laokoon* capolavoro estetico di Lessing; E. Grucker, *Lessing*, Paris, 1896, pp. 223-224, P. Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, Berlin, 1958, p. 122.

¹⁴⁸ Acute delucidazioni al riguardo in A. Nivelles, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin, 1960, p. 89.

¹⁴⁹ Lachmann-Muncker, XIV, pp. 354-355.

rio, l'annotazione di Mendelssohn è altamente indicativa: «Questo passo per me è troppo ardito. Forse la bellezza delle forme non è l'intero valore pittorico dei corpi, ch , a quanto pare, vi appartiene anche la commozione»¹⁵⁰. Le espressioni di Mendelssohn sono, come suo solito, smussate di ogni angolosità polemica, ma il loro significato resta inalterato. Lessing qua e là, per questioni anche non del tutto marginali, fece tesoro dei rilievi e dei consigli dell'amico¹⁵¹; ma qui non ne fece alcun conto, ch  non avrebbe in alcun modo potuto.

In precedenza, nella sua *Rhapsodie* Mendelssohn aveva mostrato di muoversi verso l'apprezzamento dei fattori puramente soggettivi che rendono l'arte pi  che una meccanica imitazione¹⁵². Ma Lessing non era in grado di concedere a quei fattori gran respiro; e nelle arti non volle rispettare neppure il genio, che egli pure riconosce protagonista in sede poetica: «Si obietter  che poeti non piccoli hanno osato rappresentare bellezze corporee secondo le loro parti. E non piccoli pittori hanno dipinto oggetti ripugnanti e brutti. E gli uni e gli altri con successo. Vero. Ma se tali opere piacciono, in esse piace solo il genio, l'abilit  del poeta e del pittore; piace la felice *imitazione*, non *l'imitato*. Questa   la generale modificazione che, nell'insieme, le belle lettere e le belle arti hanno subito in prosieguo di tempo; secondo la loro origine, esse erano destinate a dare nuova creazione alla bellezza della natura corporea e spirituale¹⁵³, per cui ci stessero sempre davanti affin  ne godessimo a piacimento; la loro pi  grande gloria   stata di aver raggiunto tali bellezze. Ma presto il virtuoso fu stanco di conseguire sempre le stesse cose; e di piacere solo, o quasi, per la bellezza del suo soggetto. Credette gli fosse di maggior gloria piacere solo per l'atto stesso, senza che ci entrasse la bellezza del soggetto. Quindi le imitazioni, senza scelta, dei primi soggetti capitati; belli o brutti, nobili o bassi, tutto uguale, purch  lo spettatore venisse illuso»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 354. V. sopra, alla nota 67.

¹⁵¹ Ad esempio, Lessing parlava di «concetti chiari» quale meta perseguita ma non raggiunta della pittura ridotta a poesia muta; Mendelssohn per  gli consigliava di sostituire «chiari» con «generali» (Lachmann-Muncker, XIV, p. 342); altrove Mendelssohn trovava esemplificazioni non solo in Omero ma anche in Anacreonte e in Pindaro (*ivi*, p. 348), trascurati fino allora da Lessing; ancora, questi aveva scritto che «una bruttezza dannosa   sempre terribile, e in conseguenza sublime»; Mendelssohn non accettava quest'ultimo passaggio (*ivi*, p. 350). Tutti i rilievi di Mendelssohn vennero accolti nella stesura definitiva del *Laokoon* (v. Lachmann-Muncker, IX, rispettivamente pp. 5, 122, 139-140).

¹⁵² V. sopra, alla nota 18.

¹⁵³ Che qui Lessing parli di «bellezza spirituale» non contraddice la sua diversa concezione che senz'altro la esclude; infatti, l'esclusione riguarda le arti figurative, mentre qui il discorso concerne anche le belle lettere. Su questo pi  ampiamente nel capitolo intitolato alla *Hamburgische Dramaturgie* de *La poetica di Lessing* cit., pp. 151-192.

¹⁵⁴ Lachmann-Muncker, XIV, p. 351.

Proprio perché rifuggiva da ogni astratta riflessione, Lessing ebbe e mantenne sempre presente l'arte del tempo suo, un'arte ancora latamente barocca che in Germania non era succeduta a un vera esperienza rinascimentale e quindi meno curava i principi di una normalizzazione esemplata su modelli di validità se non assoluta certo non contingente. Un'arte simile Lessing a nessun titolo poteva accoglierla o anche solo giustificarla, e si impegnò infatti a screditarla al massimo, radicalizzando la sua critica. Tolse, cioè, ad essa ogni giustificazione logicamente fondata, e quindi, senza lasciarsi assorbire in una polemica di breve respiro, riuscì a dare interpretazione autentica di certe esigenze di chiarezza e di oggettività, che furono avanzate al suo tempo da molti, ma da nessuno con la sua determinazione¹⁵⁵. Il *Laokoon* segnò davvero una tappa decisiva, un punto d'arrivo su un tracciato già variamente battuto anche in Germania; ed essendo, inoltre, scritto in un linguaggio esemplarmente limpido, elegante e fascinoso, precluso ai consueti trattatisti¹⁵⁶, pure a questo riguardo, e perciò nella complessità dei suoi elementi formali e dottrinari, è opera di pregio grande, tale da non privare interamente di veridicità anche le più esaltanti lodi che ne sono state fatte, talora da parte di studiosi di alto prestigio e quindi particolarmente attendibili¹⁵⁷.

¹⁵⁵ M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles - Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M., 1940, p. 16, trova che nel *Laokoon* come altrove il barocco fu il vero nemico contro cui Lessing si impegnò a combattere. Lo stesso sostiene, più di recente, E. M. Szarota, *Lessings Laokoon - Ein Kampf für eine realistische Kunst und Poesie* cit., pp. 24-25 e, soprattutto, 73. Ma lo studio della Szarota, pur molto informato e assai diligente sotto ogni riguardo, qui come altrove rischia di banalizzarsi nell'espressione giudizi del resto pertinenti. Denuncia poi l'unilateralità, prima ideologica che interpretativa, dell'assunto generale, quando giunge a parlare espressamente (p. 33) di un «istintivo a lui [Lessing] pienamente inconscio materialismo», ricorrendo a termini che a Lessing davvero non si attagliano.

¹⁵⁶ «Noi Tedeschi - dice Lessing nella premessa al *Laokoon* - non abbiamo alcuna carenza di libri sistematici. Da due supposte definizioni noi sappiamo, meglio di ogni altra nazione al mondo, dedurre nel più bell'ordine tutto quello che vogliamo» (Lachmann-Muncker, IX, p. 5). Egli riuscì effettivamente a tenersi fuori da schemi espositivi che non riusciva ad apprezzare.

¹⁵⁷ Fra le moltissime testimonianze, su un arco di quasi due secoli: «Il problema di quest'opera [*Laokoon*] era già scoperto, era anzi già trovata la concezione fondamentale su cui riposa la sua soluzione. [...] Che cosa spetta dunque al Lessing? Innanzi tutto l'impostazione rivolta alla discriminazione dell'arte figurativa e della poesia, e poi anche il punto da cui egli parte per innestarvi le sue idee originali. [...] Dopo Aristotele egli divenne, in virtù di esse, il secondo legislatore delle arti, segnatamente della poesia. [...] Il *Laocoonte* è il primo grande esempio in Germania del metodo analitico d'indagine nel campo dei fenomeni spirituali» (W. Dilthey, *Erlebnis und Dichtung*, trad. cit., pp. 55-57); «Al pari della *Poetica* di Aristotele e dell'*Art poétique* di Boilau, il *Laokoon* è una specie di costituzione organica della poesia, da correggere, da modificare, da ampliare, ma non da rivedere nel suo fondamento» (E. Grucker, *Lessing* cit., p. 244); «Fra le poche opere che in ampi circoli della nazione si sono conquistata la stima che spetta ai libri non solo classici ma quasi canonici, si annovera il *Laokoon* di Lessing» (E. Schmidt, *Lessing*, II, Berlin, 1892, p. 1); «Il *Laokoon* [...] è senza dubbio il primo libro scientifico che sia stato consacrato a questo soggetto, e forse a un soggetto estetico in generale» (W. Folkierski,

Ciò, anche considerando che il *Laokoon* non fu solo, anzi non fu precisamente ideato a definire l'oggetto delle arti figurative, dopo averne individuato i tratti differenzianti; su tale tema il discorso indugiò più a lungo, ma fu ben lontano dall'esaurirsi. Il rigore logico consueto, portato a un massimo di consequenzialità, pur nella spigliatezza di un linguaggio apparentemente discontinuo, non si arrestava alla formulazione dei principi di una dottrina estetica di intonazione classicheggiante. Le assonanze con Winckelmann erano evidenti, ma l'individuazione delle due personalità non fu solamente categoriale ma anche tematica, ché gli interessi erano diversi, cioè in Lessing più ampi. A lui premeva fissare il campo proprio delle arti figurative, per liberarne quello proprio ed esclusivo della poesia. La razionalizzazione della teoria delle arti belle, che avveniva con l'ascrivere ad esse bellezza, oggettività formale, grandezza statica, indifferenza alla emotività, aveva un senso in quanto inserita in una più vasta visione, comprendente anche la razionalizzazione della teoria poetica. Meno scopertamente, ma con pari fondatezza nella sua trama interna, il *Laokoon* fu anche un'opera di poetica, e anzi tale fu in primo luogo, ove sia considerato nell'arco completo dell'attività teoretica di Lessing¹⁵⁸. Preclusa, per il poeta, ogni rappresentazione diretta della bellezza sensibile, gli è consentito attingere la bellezza stessa nel movimento che la vitalizza trasformandola in grazia, oppure nella reazione colta in chi della sua visione fruisce; tutto ciò perché alla poesia è assegnata come oggetto la modificazione temporale e quindi l'azione umana. L'emotività, che deturpa irrimediabilmente la rappresentazione visiva, e quindi è respinta a margine delle arti figurative, impronta di sé l'opera poetica, altrimenti sterile e distolta dal suo dinamico equilibrio. L'eliminazione dell'emotivo, da un lato, diviene quindi premessa, dall'altro, per intenderlo in clima razionale, laddove esso può esprimersi.

Tutto ciò è già nel *Laokoon*, come già nel *Laokoon* è evidente che Lessing, anche quando parla genericamente di poesia, intende anzitutto, o quasi esclusivamente, parlare di poesia drammatica, come quella più ricca di azione, più emotivamente intessuta. Autore egli stesso di drammi, alcuni dei quali fra i più classici dell'intera storia letteraria tedesca, fu in questo ambito che erano germogliati i suoi primi interessi estetici e fu ancora in questo ambito che si concluse la sua esperienza di teorico, con le saltuarie, spesso lunghe riflessioni della *Hamburgische Dramaturgie*. Fu qui che tutta la varia attività teorica da lui intrapresa trovò un suggello e un significato definitivo, e il suo pensiero te-

Entre le classicisme et le romantisme cit., p. 545), e questo anche se poi (p. 556) afferma che le idee di Lessing sono ben più ristrette di quelle di Diderot.

¹⁵⁸ L'affermazione di W. Dilthey (*Erlebnis und Dichtung*, trad. cit., p. 56), essere Lessing, dopo Aristotele, il secondo legislatore delle arti in genere e della poesia in particolare, può essere giusta, purché appunto non si isoli il *Laokoon* dal contesto degli altri scritti teorici di Lessing.

stimoniò della massima maturazione in atto conseguita. Ma le premesse poste nel *Laokoon* erano istantemente immediate, medesimo era il clima ideale in cui le due opere furono scritte, complementare il bagaglio dottrinario che esse partecipavano. La saldatura fra le due opere avviene al di là delle difformità strutturali e anche stilistiche; perché molto eterogenee furono le circostanze in cui l'una e l'altra furono concepite, ma costante rimase nell'autore l'adesione a un metodo razionalistico tendenzialmente privo di residui, applicato infine dopo tanta mole di lavoro polemico, nella fase conclusiva e più impegnativa di una coerente edificazione dottrina¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Per uno strano scambio di parti F. Mehring (*Die Lessing-Legende*, trad. cit., pp. 272-273) rimprovera, quasi in spirito romantico, la coerenza di Lessing che, combattendo la poesia illustrativa, spopola il Parnaso escludendone la poesia lirica; ciò mentre un G. G. Guhrauer (*G. E. Lessing - Sein Leben und seine Werke* cit., p. 54) sa cogliere felicemente un elemento vitale della dottrina di Lessing, il quale, assegnando alle arti figurative il bello, non per questo faceva del bello l'assoluto, e riconosceva, anzi, alla poesia, più alto scopo. Su questa linea può ben accogliersi il giudizio di A. M. Wagner (*Lessing - Das Erwachen des deutschen Geistes*, Leipzig, 1931, pp. 107-108), che cioè col *Laokoon* inizia l'era in cui la poesia da descrittiva tende a farsi rappresentazione dei moti dell'anima, giudizio in parte ripreso da P. Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1884 - Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik*, Berlin, 1956, p. 79.

Claus Träger

«Heute ein Dichter: morgen ein Königsmörder»
Lessing und Goeze

I. Lessing agierte an einer Wende. Und er hat es sich sauer werden lassen. In den siebziger Jahren seines Jahrhunderts war die literarische Revolution der Deutschen - der Sturm und Drang - bereits im Gange, die philosophische - Kants «Kritik der reinen Vernunft» erschien in Lessings Todesjahr - stand vor der Türe, und bis zur politischen Revolution der Franzosen, die auch das deutsche Geistesleben, die sozialen Beziehungen sowie das bröckelichte Gemäuer des föderalen Staatengebildes diesseits des Rheins gründlich erschüttern sollte, blieb nur noch ein Jahrzehnt.

Lessing war nicht eigentlich ein Freund der aufmüpfigen jungen Literaten (die ihn verehrten und - nicht zuletzt dank seiner Vorarbeit - schließlich Ruhm ernteten). Unter den bedeutenden Denkern fand er in Deutschland allein Leibniz und Christian Wolff vor sich, neben sich im Grunde lediglich Moses Mendelssohn, während Kants Kritizismus, der endgültig den theologischen Schleier vom Gedanken wegriß, erst folgte. Er hatte keine Gefährtschaft, mit der sich etwas umstürzen ließ. Und wie konnte er gar der Freund einer Staatsumwälzung sein, wenn es ihm nicht einmal vergönnt gewesen ist, wie die aufgeklärten Gesinnungsgenossen seiner Generation - Klopstock, Wieland, Kant oder Schlözer - jene «Revolution eines geistreichen Volks», die «eine *Teilnehmung* dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm» grenzte¹, erzeugte, mit erhellenden Gedanken zu begleiten.

Diese eigentümliche Lessingsche Situation, im Unterschied zu den Genannten einem beklagenswert kurzen Lebensweg geschuldet, hat der präzisen Fassung seiner geistigen Leistung, die zudem über gewisse Strecken in einem andauernden Kleinkrieg mit einer aufgescheuchten Mediokrität sich zu verlieren schien, immer Grenzen gezogen. Das gilt selbst für die Dramen. Der vorherrschenden Meinung zum Trotz, die sie als Muster-Stücke in den Rang einer

¹ Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten [1798], 2. Abschn. Der Streit der philosophischen Fakultät mit der juristischen, Nr. 6; zit. nach: I. Kant, Rechtslehre. Schriften zur Rechtsphilosophie, hg. v. H. Klenner. Berlin 1988, S. 391.

nahezu unanfechtbaren Klassizität erhoben hat, muten sie bei näherem Zusehen eher modern denn «klassisch» an. Ihr Charakter offenbart sich weniger in griffigen Aussagen oder Sentenzen (die man übrigens weithin vergebens sucht) als vielmehr in der Ganzheit ihrer dialogischen Struktur, worin etwa eine positive Formulierung ebenso ihr Gegenteil - et vice versa - bedeuten kann². Solche *Komplementarität*, stellenweise wie textuale Verschlüsselung wirkend, durchzieht ebensowohl Lessings kritisches Werk. Sie entrückt es gewissermaßen einem bloß aussagenversessenen Interesse, das sich an die im geschichtlichen Kontext gegebenen Fakten, Stoffe oder Personen heftet. Der Rezeption verbleibt stets eine erst zu entschlüsselnde Sinnschicht, welche, diesem methodischen Prinzip zufolge, auch jenseits der ursprünglichen Gegenstände fortlebt.

Wahrscheinlich war es der merkwürdige Zusammenfall einer solchen eigentümlichen individuellen Veranlagung mit einer unentschiedenen Weltlage, die Lessing, dessen Denk- und Darstellungsweise sich über die drei Jahrzehnte seines Schaffens ja kaum geändert hat, dazu vermochte, einen Texttypus zu entfalten, der die Zeiten überdauerte, nach wie vor fasziniert und erst an der Schwelle der Gegenwart seine ganze Tragweite hervortreten läßt. Er verkörpert, um es auf einen altherwürdigen, inzwischen längst trivialisierten und in der Öffentlichkeit semantisch heruntergewirtschafteten Begriff zu bringen, eine gleichsam demokratische Struktur: Nichts wird behauptet, verkündet, verordnet; es werden Meinungen, Standpunkte, Beweise, Probleme vorgeführt, die am Ende nicht aufgelöst bzw. in eins gebracht sind, sondern weitgehend für sich bestehen und dem Urteil des Lesers überantwortet bleiben.

In all dem war Lessing - ein Vergleich möge es verdeutlichen - seinem nicht einmal fünf Jahre älteren Zeitgenossen Kant verwandter als dessen um drei Jahrzehnte jüngerem philosophischen Schüler Friedrich Schiller. Während bei den ersteren die geduldige, in subtile Gelehrsamkeit gehüllte, fast behutsam ausschreitende sowie alle Eventualitäten möglichst vorwegnehmende Darlegung dominierte und die Anspielung auf die (soziale) Wirklichkeit in Nebensätze verbannt war, stürmte später, nun diese Nebesätze in Hauptsätze

² Die Lessing-Forschung ist spät auf diesen Sachverhalt gekommen; sie könnte indes damit einen Neuanatz gefunden haben, der nicht bloß die Forschung modernisieren, sondern ebenso die unvergleichliche Modernität dieses Autors mehr und mehr verdeutlichen dürfte. Vgl. hierzu: Simonetta Sanna, «Minna von Barnhelm» di G. E. Lessing. Analisi del testo teatrale. Pisa 1983; Dies., Lessings «Emilia Galotti». Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen, 1988; Dies., Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs, in: I. M. Battafarano (Hg.), Deutsche Aufklärung und Italien. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien 1992, S. 205-249; Dies., Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater, in: Lessing Yearbook XXIV/1992, S. 45-76; Dies., Lessings «Minna von Barnhelm» im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien 1994 (IRIS; Bd. 7).

verwandelnd, Schillers philosophische Prosa in idealistisch-pathetischer Attitüde sozusagen dem Leser, ihn mitreißen wollend, zu erhabenen Sphären und neuen, kaum erahnten Ufern davon. Allein, es waren Lessing und Kant, die von ihren Landesvätern Ordre erhielten, fortan - der eine «bei Vermeidung schwerer Ungnade»³, der andre «bei Vermeidung Unserer höchsten Ungnade»⁴ - öffentlich in Glaubensdingen dem Gebrauch ihres Verstandes tunlichst zu entraten. (Solche Umstände bereitet sich kein deutscher Landesvater mehr; es wird durch anonyme Verwaltungsakte erledigt.) Schiller ist, nachdem er Karl Eugen entkommen war, nichts dergleichen mehr widerfahren. Genau um das Jahr herum, da Friedrich Wilhelm II. dem öffentlich bediensteten Kant mit Lehrverbot drohte, durfte Schiller dem jungen Herzog von Augustenburg z.B. die Französische Revolution sowie eine mögliche säkularisierte Nationalerziehung brieflich erläutern und das Ganze dann veröffentlichen⁵. Auch gegen den stilistischen Glanz, mit dem er seine utopischen Entwürfe vortrug, die die realen Verhältnisse vorderhand unbeschadet ließen, hatte man nichts einzuwenden⁶.

Die eine Methode ist nicht durch die andere ersetzbar. Sie sind bestenfalls aus ihren Voraussetzungen erklärbar. Ihre jeweiligen Wirkungen freilich waren unumkehrbar. Über deren Art und Weise geboten die Umstände, auf die sie trafen. Die Lessingsche Methode, ein Verfahren des Übergangs, erwies sich, unter Bergen von Material konserviert, als äußerst langlebig. Indem ihr nicht das Vermögen innewohnte, enthusiastisch fortzureißen oder womöglich zu überreden, war damit allerdings auch kaum auf postwendende Erfolge zu hoffen. Da keine wirklichen Umstände dazu ermunterten, lebte sie im Verborgenen fort. So betrachtet war sie - im Unterschied zu der Schillers etwa - eine durchaus unpolitische Methode, schon überhaupt keine Methode der Politik. Was an Lessings Textstrukturen «demokratisch» genannt wurde, ist das Ge-

³ Schreiben des Herzogs an Lessing vom 13.7.1778; G. E. Lessing, Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von P. Rilla. Berlin 1954 ff., Bd. 9, S. 783 f., Anm. 2 (im Folgenden zit. GW).

⁴ Das auf «Seiner Königl. Majestät allergnädigsten Spezialbefehl» von Wöllner verfaßte Reskript stammt vom 1.10.1794 und wurde durch Kant nach beider Hin- bzw. Abtritt in seiner Vorrede zum «Streit der Fakultäten» bekannt gemacht; a.a.O., S. 358 f. Zum Gesamtzusammenhang: Immanuel Kant, Briefwechsel. Leipzig 1924, S. 680 ff.

⁵ Schillers briefliche Darlegungen für den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg begannen am 13.7.1793, gingen bis Ende 1793 oder Anfang 1794 und wurden am 26.2.1794 beim Brand des Kopenhagener Schlosses Christiansborg vernichtet; Abschriften bietet: Schillers Briefe, hg. v. F. Jonas. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien o. J., Bd. 3 (Nr. 670, 692-694 und 697). Die Druckfassung, «Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», deren Verhältnis zu den ursprünglichen nur partiell feststellbar blieb, erschienen im Jg. 1795 der «Horen».

⁶ Vgl. hierzu: C. Träger, Schiller als Theoretiker des Übergangs vom Ideal zur Wirklichkeit, in: C.T., Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturgeschichte. Leipzig 1970, S. 74 ff.

genteil davon: der langwierige Versuch einer tendenziellen Aufhebung der Politik als Handhabung der Macht in vernünftig-menschliche Kommunikation.

Es konnte nicht fehlen, daß die in der Polemik moralisch aufgeladenen Zu-rechtweisungen irgendwann auf sich selber zurückfallen mußten, was indes-sen, bis es an den Tag trat, so lange dauerte, daß es der Autor nicht mehr erlebte. Und es macht fast den Eindruck eines Wunders, wie ein Mann solch zermürbender asynchroner Spannung zwischen Wollen und Wirkung sich aus-zusetzen vermochte, ohne Schaden an seiner Seele zu nehmen. Denn es hat der so Vorgehende nichts für sich als Vernunft und Wissen, während dem Gegner die anscheinend unerschütterliche Beweiskraft allgemein geglaubter und für wahr gehaltener tradierter Verhältnisse zur Verfügung steht, die Unvernunft und Unwissen und selbst dem Blödsinn die Aura rechtmäßiger Existenz ver-leihen.

Lessing ist, wie bekannt, so manchem Geist an dieser Wende begegnet. Die einen nahmen sie gar nicht wahr, weil sie, gesinnungslos von Natur, bloß de-ren Produkte waren und deshalb mit ihr wieder untergingen. Andere betrach-teten, historische Analphabeten, sich selbst als quasi geschichtslose Wesen und zogen mit erbogter Moral gegen die Geschichte zu Felde. Die echten Wendegeister sind allemal unfähig, den Geist einer Wende zu erfassen. Sie kommen zumeist erst, wenn die Eulen verflogen sind, um unverblümt zu be-haupten, daß sie sie ganz genau gesehen hätten. Da sie für die Vernunft in der Geschichte irrelevant sind, fallen sie bald in die große Grube, die sie selber mit geschaufelt haben und in der alle Unvernunft der Geschichte begraben liegt. Doch ehe dies geschieht, haben sie zwar nichts aus-, doch desto mehr ange-richtet, das andere wieder richten müssen. So sind sie einfach nur lästig in ih-rer notorischen Andienerei, Insuffizienz und Heuchelei. Es macht den Ein-druck, als ob Seelenhirten, untertan der jeweiligen Obrigkeit, dafür besondere Repräsentanz besäßen.

II. Natürlich waren es zuvörderst die weltanschaulich-religiösen Inhalte, über die die pflichtbewußten Bewahrer des (jeweils) rechten Glaubens stol-perten. Und natürlich war es blanker Hohn, indem Lessing sich gegen den nie-derträchtigen Versuch Goezens verwahrte, die Wirkung seiner Argumente sei-nem vermeintlichen stilistischen Schnickschnack zuzuschreiben⁷. «Wer hier-von nichts weiß und verstehtet, müßte schlechterdings kein Schriftsteller wer-den wollen [...] Lächerlich also ist es, wenn der Herr Hauptpastor etwas ver-schreien will, was er nicht kann, und *weil* er es nicht kann. Und noch lächerli-cher ist es, wenn er gleichwohl selbst überall so viel Bestreben verrät, es gern können zu wollen. Denn unter allen nüchtern[en] und schalen Papiersudlern

⁷ Siehe: Anti-Goeze. Zweiter; GW 8, S. 211 f.

braucht keiner mehr Gleichnisse, die von nichts ausgehen, und auf nichts hinaus laufen, als er»⁸.

Der Pastor Goeze in Hamburg war nicht der Pastor Wöllner, der in Berlin zum Minister für Justiz sowie Chef von allerlei geistlichen und geheimen Dingen avancierte und ein rundes Jahrzehnt nach Lessings Tod - wie im Falle Kants - sich direkt an den Vertretern des (höheren) Bildungswesens vergriff. Ein wenig klüger offensichtlich als der Hanseate und vor allem mit realer Macht versehen, mußte er sich weder am Stile Kants noch an dessen republikanischer Gesinnung stoßen: Letztere durchzog immerhin fast alle Schriften des Philosophen, auch die über «Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft» (1793), welche den Grund für die von Wöllner ausgefertigte allerhöchste Maßregelung abgeben sollte; den Stein des Anstoßes bildete die mutmaßliche Beschädigung des geltenden Glaubens. So mußte denn der große Kant sich 1794 dazu verstehen, als Seiner «*Königl. Maj. getreuester Untertan* feierlichst zu erklären», daß er sich «fernerhin aller öffentlichen» Äußerungen, «die Religion betreffend, es sei die natürliche oder geoffenbarte, [...] gänzlich enthalten werde». Vier Jahre später hat er noch hinzugefügt, daß er «vorsichtig» einzig *diese* Majestät evoziert hatte, um nicht der «Freiheit» seines «Urteils in diesem Religionsprozeß *auf immer*» zu entsagen⁹.

Um diesen «Religionsprozeß», die Debatte um Vernunft und Historie im Verhältnis zu beiden Testamenten, den Aposteln, den Glaubensregeln, der Kirche etc., kurz um natürliche und geoffenbarte Religion, mit deren Erwähnung der vorausdenkende Kant sich gleich doppelt absicherte, war es selbstredend auch bei Lessing gegangen. Er hatte - in diesem Streit wie in den anderen religionsphilosophischen Schriften - es unternommen, seine religionshistorischen Anschauungen und seine Vorstellungen von einer natürlichen Religion als «Religion Christi» im Gegensatz zur christlichen Religion und allen geschichtlichen Religionen kritisch zu entwickeln. Die weltanschaulichen Auseinandersetzungen Lessings vollzogen sich - des darin rumorenden Pantheismus/Spinozismus ungeachtet¹⁰ - prinzipiell auf dem Felde der Theologie. Das kennzeichnet auffällig seine Grenzsituation. Ein Grund, warum seine mühevollen Beweisführungen einem allgemein von der nachfolgenden Periode - der sogenannten klassischen Zeit der deutschen Philosophie und Literatur - geprägten Bewußtsein schwer nachvollziehbar, ja antiquiert vorkommen mögen. Dies gilt freilich vorzüglich nur, wenn er gelesen wird, wie seine Gegner ihn

⁸ Anti-Goeze. Achter; ebd. S. 379.

⁹ I. Kant, Der Streit der Fakultäten; a.a.O., S. 362 f.

¹⁰ Vgl. u.a. dazu: H. Timm, Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit. Bd. 1, Die Spinozarenaissance. Frankfurt am Main 1974; M. Bollacher, Lessing - Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften. Tübingen 1978.

gelesen haben: auf die zutage liegenden Stolpersteine erpicht, so erpicht, daß sie lasen, was sie lesen wollten, oder was sie wollten, daß er geschrieben habe. Lessing über Goeze: «Er lieset nie das, was ich geschrieben habe: sondern immer nur das, was er gerne möchte, daß ich geschrieben hätte»¹¹. Das allerdings ist nicht antiquiert. Es ist von bleibender Aktualität. So auch Lessings Argumente.

Lessing stritt, wie jedermann weiß, nicht gegen die Religion oder den Glauben. Er stritt gegen einen verordneten Glauben. Er glaubte an die Individualität, nahm sie und ihre Freiheit zu glauben, wie sie es für richtig fand, ernst. Und er machte darauf auch für sich Anspruch - ebenso darauf, dies öffentlich zu sagen. Denn «warum sollten wir nicht auch durch eine Religion, mit deren historischen Wahrheit, wenn man will, es so mißlich aussieht, gleichwohl auf nähere und bessere Begriffe vom göttlichen Wesen, von unsrer Natur, von unsern Verhältnissen zu Gott, geleitet werden können, auf welche die menschliche Vernunft von selbst nimmermehr gekommen wäre?»¹². Die «Offenbarung» indessen gibt dem «Menschengeschlechte nichts, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde» - nur etwas später¹³.

Was es nun zu dem Gespinnst aus dem Für und Wider des sogenannten Fragmentenstreits mit Goeze an Fakten und Details in ihrem historischen Sosein - die theologische Kontroverse als theologische Kontroverse - mitzuteilen gilt, wurde bereits vor über hundert Jahren in erdenklicher Ausführlichkeit referiert und zugänglich gemacht. Es war dies eine Frucht der positivistischen Literaturhistorie, die ihr selbstgewähltes Amt hervorragend verwaltet hat¹⁴. Immerhin handelte es sich um den wohl aufregendsten Religionsstreit im 18. Jahrhundert der Deutschen, der sich an der von Lessing 1774-77 veranstalteten (teilweisen) Herausgabe der «Fragmente eines Ungenannten» von H. S. Reimarus (1694-1768), mit dessen Tochter Elise Lessing befreundet war, entzündete.

Zwangsläufig lenkt ein Jahrhundert folgenreichster Ereignisse auf eben diesem Felde den Blick der Literatur- und Philosophiegeschichte auf den allgemeineren Hintergrund eines Modells, das sich nicht im mindesten in seiner reinen Historizität erschöpft. Um nur bei der christlichen Religion zu bleiben, genüge der Hinweis auf die Versuche, die Trennung von Kirche und Staat kryptisch, selbst verfassungsrechtlich (etwa im vorbismarckschen Sinn) wie-

¹¹ Anti-Goeze. Neunter; GW 8, S. 391.

¹² Die Erziehung des Menschengeschlechts, _ 77; ebd. S. 610 f.

¹³ Die Erziehung des Menschengeschlechts, _ 4; ebd. S. 591.

¹⁴ Erich Schmidt, Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Berlin 1884/1886/1892, Bd. II/2, S. 415-471. - Zur gleichen Zeit hat Schmidt die Quellen selber ediert: Goezes Streitschriften gegen Lessing; Deutsche Litteraturdenkmale, Bd. 43/45, Heilbronn 1893.

der aufzuheben oder gar die katholische Mitwelt, noch viel weiter zurückgreifend, durch 2865 Paragraphen aus dem Gesichtspunkt des Establishments totalitär zu reglementieren (worin selbst nach wie vor der Protestantismus als eine widerwillig geduldete Verirrung erscheint). Wie ungezügelter Machtpolitik statt geistlichen Beistands die Gläubigen zu vertreiben, den Fortschritt, der die Reformation war, umzukehren imstande ist, ist Lessing bereits wohl bewußt gewesen. Jedoch die zarte Ironie, «die Päpstchen wieder mit dem Papste» zu vertauschen, wenn «in der Schrift zu forschen» ihm verboten wäre¹⁵, ist längst von einer handfesteren Realität erschlagen. Das aufklärerische Ideal, die Wahrheit aufzusuchen, ist von einer Reihe deutscher Päpstchen inzwischen ad absurdum geführt. Rechthaberei und unchristliche Anmaßung scheinen im Begriffe, den Glauben an die Schrift durch eine beliebige *Schriftgläubigkeit* zu ersetzen, hinter der die Wahrheit in Bedeutungslosigkeit versinkt und jede unbedarfte Geheimnotiz in den Rang eines Evangelienworts erhoben ist.

Wissenschaftsgeschichtlich ließe sich das Verfahren als verkommener Rankeanismus bezeichnen, mit welchem ganze Bevölkerungen an das Kreuz der «Quelle» geschlagen werden können. Oder auf Lessingisch: «Die innere Wahrheit ist keine wächserne Nase, die sich jeder Schelm nach seinem Gesichte bossieren kann, wie er will». Und was für eine Wahrheit soll man aus den «schriftlichen Überlieferungen, oder aus den Schriften der Evangelisten und Apostel» nehmen, die «innere Wahrheit? oder unsere erste historische Kenntnis dieser Wahrheit? Jenes wäre eben so seltsam, als wenn ich ein geometrisches Theorem nicht wegen seiner Demonstration, sondern deswegen für wahr halten müßte, weil es im Euklides steht»¹⁶.

Schon anfangs, als Lessing noch vermeinte, mit dem Pastor als einem «ehrwürdigen Mann» wissenschaftliche Dialoge pflegen zu können, stellte sich heraus, daß der «Schäfer» mit dem «Kräuterkenner», dem «Bibliothekar» - also Philologen und Historiker - nicht unter einen Hut zu bringen war, weil der Schäfer «alle literarische Schätze nur nach dem Einflusse», den sie auf die Schafe, seine «Gemeinde haben können», würdigte: «Was geht es Sie an, ob etwas bekannt, oder nicht bekannt ist? wenn es nur *einen* auch von den Kleinsten ärgern könnte [...]»¹⁷. Lessing war dabei, sich zu vergessen. Luther habe vom «Joche der Tradition erlöst: wer erlöst uns von dem unerträglichern Joche des Buchstabens!»¹⁸. Dem unablässigen Fluß des Geredes («Sie schwatzen, verleumden und poltern: für Beweis und Eviktion mag die Kanzel sorgen») ¹⁹ war kein Damm des Bedenkens zu errichten: Goeze - nun schon der

¹⁵ Anti-Goeze. Erster; GW 8, S. 205.

¹⁶ Axiomata X; ebd. S. 190.

¹⁷ Eine Parabel; ebd. S. 155 f.

¹⁸ Ebd. S. 161.

¹⁹ Anti-Goeze. Zweiter; ebd. S. 214.

Typus, nicht der Mann - «hat noch keinem seiner Gegner das letzte Wort gelassen; ob er sich gleich immer das erste genommen»²⁰.

Solches Verhältnis zum Text und seinem Verfasser hat immer zugleich mangelnde - oder verheimlichte - Sachkenntnis zur Voraussetzung. Sie ist die Kehrseite oder das Pendant bornierter Insistenz - wenn nicht des Sykophantentums. Dem ist nur mit einem Hochmut zu begegnen, der über den angestammten Schatten gelehrter Contenance springt: «Der Belesenste hatte in dieser Sache nicht mehr Quellen, als ich. Der Belesenste kann also auch nicht mehr wissen, als ich»²¹. Was ist auch zu tun, wenn jemand weder wissen noch begreifen will, daß es «vollkommene Synonyma [...] nicht» gibt²² oder daß die «logische Ordnung unsrer Gedanken [...] nicht immer die, in welcher wir sie andern mitteilen», jedoch diejenige, «welche vor allen Dingen der Gegner aufsuchen muß, wenn sein Angriff nach der Billigkeit sein soll»²³, oder daß - indem noch die überregionale Presse ihre Nase hineinzing - «kömmt» und «kommt» nach Adelung ein und dasselbe sind²⁴, usw. usw. Mußte der «Reichspostreiter» nämlich «jeden Tag sein Blatt voll haben», ohne daß es ihn kümmerte, «womit es voll wird»²⁵, so interessierte Billigkeit sehr wenig. Von der sprach niemand als Lessing. Vielmehr sollte Unbilligkeit mit «Anständigkeit» und «gutem Ton» quittiert werden. Wer von Thron oder Kanzel beschimpft und entwürdigt wird, hat brav zu sein. Das war das etablierte Muster. Lessing dachte nicht daran, dieses Spiel mitzumachen: «Sie haben mich förmlicher Gotteslästerung beschuldigt [...] Mit diesem Dolche kommen Sie auf mich eingerannt, und ich soll mich nicht anders, als den Hut in der Hand, gegen Sie verteidigen können?»²⁶.

Diese Erwartung war wohl das Dümme, was dieser Kleingeister-Strategie überhaupt einfallen konnte. Waren die Souveräne noch souverän genug, Ungnade androhen, aber auch Gnade walten lassen zu können, war der intellektuelle Pöbel samt seiner Öffentlichkeit gnadenlos. Die Denunziation florierte - von Hamburg bis Wolfenbüttel, Göttingen, Kopenhagen und Wien²⁷. Daß das meiste an den Redlichen, die es im Lande auch gab, abprallte, deutet darauf, wie weit die Aufklärung fortgeschritten war. Doch ist es nicht aus der Luft gegriffen gewesen, wenn Lessing, dessen Korrespondenz funktionierte, gegen Ende zu der Feststellung gelangte: «Er möchte mich doch gar zu gern, der

²⁰ Eine Parabel; ebd. S. 162.

²¹ Nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastor Goeze, in Hamburg; ebd. S. 422.

²² Axiomata IV.; ebd. S. 175.

²³ Ebd. S. 167.

²⁴ Anti-Goeze. Zehnter; ebd. S. 396.

²⁵ Ebd. S. 394.

²⁶ Anti-Goeze, Eilfter; ebd. S. 402.

²⁷ Vgl. E. Schmidt, a.a.O., S. 463 f.

liebe freundschaftliche Herr Hauptpastor, von meinem kleinen Ämtchen verdrängen! - Nun soll ich ihm auch das nicht einmal haben, was mir andre gute Freunde *nur* geben. Nicht einmal Geschichte der Gelehrsamkeit! Nicht einmal Bücherkunde! [...] Ja, ja; ich soll fort, ich soll fort. Der Hr. Hauptpastor hat bereits einen andern an meine Stelle; einen Candidatum Reverendi Ministerii, der ihm alle Wochen seine Bibliothek abstaubet [...]»²⁸.

Wie man weiß, ist es zu einer Bedarfsmangelkündigung nicht gekommen. Reichlich zweieinhalb Jahre nach des Herzogs ungnädiger Vermahnung hat Lessing sich von selbst zu seinen Vätern versammelt. Oft hatte er es «verwünschen» mögen, daß er «auch einmal so glücklich sein wollen, als andere Menschen»²⁹. Der ältere Goeze überlebte ihn um ein paar Jahre. Sie sind ihm verdienstermaßen nicht gut bekommen. Er fiel, nun da kein Lessing mehr ihn über sich hinaushob, auf sich selbst zurück. Er war bloß noch er. Nachdem ihn keiner von Namen mehr trug, wurde er auch seiner nächsten Umgebung unerträglich. Und die literarischen Zeitgenossen spotteten ihn ins Grab.

III. Melchior Goeze, von Hause und subjektiv vielleicht ein wackerer Streiter des Herrn, wurde zum Typus. Als solcher muß er verstanden werden. Seine Eigenart liegt in seiner dauernden Wiederauferstehung und Abrufbarkeit. Als Person zu borniert, um *kein* Zugpferd vorm Wagen von Finsterlingen sein zu können, als das Licht des Jahrhunderts schon im Zenit stand, versank er im Schattenreich der Geschichte. Indes haben die Goezes zu viel angerichtet, als daß sie sich einfach vergessen ließen.

Lassen wir es als unabweisbar dahingestellt, daß zu den beeindruckendsten und noch immer lebendigsten, weil die Problematik jeweils gewissermaßen poetisch versinnlichenden Passagen der Lessingschen Polemik gerade diejenigen gehören, die der Pastor ihm so verargte: seine Geschichten - wie beispielsweise die vom hessischen Feldprediger³⁰ - oder Parabeln, seine Gleichnisse und Metaphern. Erst bei seinem Meisterschüler Heinrich Heine wird Vergleichbares, nur um einige Grade unverblümter und frecher, wieder begegnen. Bei ihnen bewegt sich die deutsche Sachprosa auf europäischer Höhe; dies verstand und versteht man allerwärts. Daraus war kaum jener «deutsche Geist» zu machen, der den andern leicht als Ungeist erscheinen konnte.

Dennoch ist nicht zu leugnen, daß Goeze mit seinem buchstabengläubigen Starrsinn, seinem Dogmatismus wie seinen Verdrehungen, Unterstellungen und Beleidigungen nicht bloß Lessings Scharfsinn aufs äußerste angestachelt, sondern ihn sogar zu Formulierungen und selbst literarischen Formen sowie

²⁸ Über die von der Kirche angenommene Meinung, daß es besser sei, wenn die Bibel von dem gemeinen Manne in seiner Sprache nicht gelesen würde: GW 8, S. 427.

²⁹ Brief an Elise Reimarus vom 9.8.1778; GW 9, S. 795.

³⁰ Axiomata VIII.; GW 8; S. 184 f.

methodologischen Einsichten provoziert hat, die, in anderes Licht gestellt, das Werk des deutschen Klassikers der Kritik zieren.

So ist die mit begrifflicher Schärfe und Sarkasmus gemeißelte Stelle am Eingang des fünften *Anti-Goeze* ein verkapptes Zitat: «O glückliche Zeiten, da die Geistlichkeit noch alles in allem war, - für uns dachte und für uns aß! Wie gern brächte euch der Herr Hauptpastor im Triumphe wieder zurück! Wie gern möchte er, daß sich Deutschlands Regenten zu dieser heilsamen Absicht mit ihm vereinigten! Er predigt ihnen süß und sauer, er stellt ihnen Himmel und Hölle vor. Nun, wenn sie nicht hören wollen: so mögen sie fühlen. Witz und Landessprache sind die Mistbeete, in welchen der Same der Rebellion so gern und so geschwind reifet. Heute ein Dichter: morgen ein Königsmörder. Clément, Ravaillac und Damiens sind nicht in den Beichtstühlen, sind auf dem Parnasse gebildet»³¹.

Einige Jahre zuvor hatte der literarisch im Grunde ungebildete Goeze in denunziatorischer Weise die deutschen Landesherrn zu bewegen gesucht, die Werke der jüngeren Schriftstellergeneration - Goethes, aber auch des Göttinger Hain - zu unterdrücken und deshalb verlauten lassen, daß Schriften «wie die Leiden des jungen Werthers [...] Mütter von Cléments, Chatels, Ravaillacs und Damiens werden» können³². Mit solcher Metaphorik - der «Werther» als Mutter eines französischen Königsmörders aus dem 16. Jahrhundert - wäre das ganze Bild auf der Mülldeponie der Literaturgeschichte gelandet. Lessing hat es nicht nur des Recyclings und der Rektifizierung für würdig erachtet: Er hat es auf eine ganz andere, allgemeinere Ebene gezogen, in den oppositionellen Geist der Aufklärung versetzt, die schriftgelehrte Kontroverse mit dem Gedanken an die Monarchomachie verknüpft und damit die erbärmliche Spitterrichterei (wie von Luther derlei genannt worden war) in den Horizont der politischen Weltgeschichte transponiert.

Lessing gebot nicht allein über alle theologischen, sondern auch über die einschlägigen historischen Quellen. Im Gegensatz zum dahinschwatzenden Pastor ließ er sie, zumindest für den Kenner, selbst sprechen - und damit das Gegenteil aussagen. Die Attentäter waren tatsächlich in den Beichtstühlen gebildet: Jacques Clément, der Mörder Heinrichs III., war ein geistig wenig gesegneter, exaltierter Jakobinermönch gewesen und Jean Chatel ein (offenbar angestifteter) Jesuitenzögling, der den guten König Henri Quatre 1594 allerdings nur an der Lippe verletzte (weshalb wohl Lessing ihn überhaupt wegließ); der die grausige Tat sechzehn Jahre später vollendete, François Ravaillac, war, armer Leute Sohn, Schulmeister und in besseren Kreisen reüssierender Ehrgeizling, ein verhetzter katholischer Eiferer; Robert-François Damiens schließlich, ebenfalls nicht erfolgreich mit seinem Attentat auf Ludwig

³¹ *Anti-Goeze*. Fünfter; ebd. S. 232.

³² Vgl. E. Schmidt, a.a.O., S. 448 f.

XV. 1757, hatte, einer heruntergekommenen Landpächtersfamilie entstammend, u.a. in jesuitischen Diensten gestanden.

Durch den Umstand, daß dieser vorletzte der vorrevolutionären Louis', dessen mißliebige Regierung den Feudalabsolutismus seinem sicheren Ende entgegensteuerte, gerade vier Jahre vor dem Goeze-Streit in Versailles friedlich das Zeitliche gesegnet hatte, war die unmittelbare Zeitgenossenschaft evoziert. Man begreift die Maliziosität Goezes, aber auch, daß Lessing sich das nicht entgehen ließ. Goezes Vorgehen ist ein beliebtes Muster geblieben: den Intellektuellen als potentiellen Attentäter, Königsmörder, linken Terroristen (der dann ein reichliches Jahrzehnt später auf der *ordre du jour* stand) etc. etc. verdächtig zu machen.

Die primitiven Vorstellungen, womit die Goezes und ihre Presseorgane bei den Mächtigen und ihren Untertanen für die wünschbaren Ängste sorgten, haben zuweilen durchaus gefruchtet. Dabei war schon hier die Lüge offenkundig, so daß Lessing, um die Wahrheit sichtbar zu machen, sie nur bis zur Absurdität, bis zum Umschlag zu treiben brauchte. Daß der junge Goethe kein Königsmörder (oder der «Werther» die Mutter eines solchen) war, hat sich in zwei Jahrhunderten langsam herumgesprochen. Aber eben langsam. Und nach Goethe sind noch so viele erschienen, von denen es sich ebenso langsam herumsprach. Die öffentliche Meinung kommt allemal sehr spät bei der Wahrheit an. Das Unglück dieses Asynchronismus ist das Glück des Konservatismus.

Zum zweiten, Lessings Formschöpfung, sei nur angemerkt, daß er, wiederum die stumpfen Waffen der Goezeschen Vorwürfe, mit Theaterzeugs oder Bildermasche die hehre Sache zu verunreinigen, einfach schärfte und umkehrte: Er machte den Geistlichen zum Teilhaber von Dialogen, indem er ihm in seinen Erwidern per Zitat den Gegenpart mit dessen eigenen Texten zuwies. So z. B. in den «Axiomata»: ER ist immer Goeze selber, Lessing das ICH. Der Leser darf sich dergestalt im direkten Gegeneinander der Sätze eindringlich versichern lassen, daß dank den Goezes das eben nicht stattfindet, was, aufklärerisch-vernünftig gedacht, gerade stattfinden sollte - ein Dialog: «Ich will des Hrn. Pastors vermeinte Widerlegung, und meine Antwort, in eine Art von Dialog zu bringen, welcher der Kanzeldialog heißen könnte. Nämlich; ich unterbreche den Hrn. Pastor: aber der Hr. Pastor hält sich nicht für unterbrochen. Er redet fort, ohne sich zu bekümmern, ob unsere Worte zusammenklappen, oder nicht. Er ist aufgezo-gen, und muß ablaufen. Also: *Ein Dialog und kein Dialog*»³³.

Doch damit nicht genug. Wiederum wird Lessing - offenbar gerade vermittels der selbstgeschaffenen Form - zu einem Schritt provoziert, der ihn nicht bloß über den unseligen Dogmatismus des orthodoxen Pastors, sondern im Ansatz sogar über seine aufgeklärten Zeitgenossen hinausführen sollte:

³³ Axiomata X.; GW 8, S. 189.

ER: Wir erkennen also die Wahrheit der christlichen Religion nur als-denn, wenn unsere Begriffe von derselben eben diejenigen sind, welche die schriftlichen Überlieferungen, die in der h. Schrift enthalten sind. davon in unsern Seelen hervorbringen *sollen*.

ICH: - *Sollen!* Aber welche sollen sie hervorbringen? - Können Sie es leugnen, Hr. Pastor, können Sie es sich selbst verhehlen, daß nur wenige Stellen des ganzen N.T. bei allen Menschen die nämlichen Begriffe hervorbringen? daß der bei weiten größere Teil bei diesen diese, bei andern andere Begriffe hervorbringt? Welches sind die rechten, die hervorgebracht werden *sollen*? Wer soll das entscheiden? Die Hermeneutik? Jeder hat seine eigene Hermeneutik. Welches ist die wahre? Sind sie alle wahr? oder ist keine wahr? Und dieses Ding, dieses mißliche, elende Ding soll die Probe der innern Wahrheit sein! Was wäre denn *ihre* Probe?³⁴

Der tristen Platttheit wird also keine überschwengliche entgegengesetzt, wie es im Streit zwischen Dunkelmännerei und Lichteuphorie - nicht allein im *Siècle des lumières* - bisweilen zu geschehen pflegt: Die Begriffe, Einsichten, Erkenntnisse in bezug auf die Wahrheit - hier die der christlichen Religion - werden von Lessing in kühner Wendung unverhofft an die Individuen gebunden: Sie sind weder gegeben noch geoffenbart. Sie erscheinen auf einmal als ein Verhältnis, in welches die Individualität selbst verknüpft ist, als ein Resultat der Auseinandersetzung der Subjekte mit der von ihnen vorgefundenen Realität, Überlieferung, Sprachlichkeit, in welchem Prozeß erst ein tendenziell Gemeinsames entstehen kann.

Unvermittelt konfrontiert Lessing auf solche Weise gelegentlich mit Gedankenblitzen, die historisch noch gar nicht gewärtigt werden - und deshalb auch allzu leicht sich überlesen. Die allgemeine dialektische Fassung dieses die neuere Philosophiegeschichte durchziehenden kommunikativen Sachverhalts findet sich in erster Gestalt allerdings knappe drei Jahrzehnte später in Hegels erstem Hauptwerk: «Es kommt nach meiner Einsicht, [...] alles darauf an, das Wahre nicht als *Substanz*, sondern eben so sehr als *Subjekt* aufzufassen und auszudrücken. Zugleich ist zu bemerken, daß die Substantialität so sehr das Allgemeine oder die *Unmittelbarkeit des Wissens* selbst, als auch diejenige, welche *Sein* oder *Unmittelbarkeit für das Wissen* ist, in sich schließt»³⁵.

Auch hierin also präsentiert sich Lessing den Heutigen als die überragende Gestalt eines Übergangs. Wie mit Bezug auf das Problem der Geschichtlich-

³⁴ Ebd. S. 192.

³⁵ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Vorrede; Phil. Bibl., Bd. 114, 5. Aufl., Leipzig 1949, S. 19.

keit³⁶ reflektierte er ebenfalls in Hinsicht auf die kommunikationstheoretische Fassung der Wahrheitsproblematik schon bestimmte Momente, ohne sie bereits als selbständige Fragestellungen ausarbeiten zu können. Und wie jede Epoche, indem sie sich konstituiert, zugleich auch die Widersprüche, die Elemente ihrer Aufhebung (in eine nächsthöhere oder überhaupt folgende) produziert, so erweist sich an solchen Stellen, wie dieser Denker der Aufklärung gleichwohl im methodologischen Sinne einer ihrer Überwinder (in Richtung auf eine ungewisse Zukunft hin) gewesen ist.

Lessing dachte in Dimensionen, die oft selbst den Horizont der «Verständigen» überstiegen. Es funktionierte vorderhand noch, wie es der Herr Hauptpastor wohl am liebsten gehabt: daß «der Pöbel, der liebe Pöbel fein in dem Gleise bleibt, in welchem allein ihn die Geistlichen zu leiten verstehen [...]»³⁷. Lessing hatte, obwohl ihn die Dummheit der Gestrigen genauso ärgerte wie die eilfertige Schwärmerei, die die «Zukunft nur nicht erwarten» kann, bewundernswürdig viel, sehr viel Zeit: «Und was habe ich denn zu versäumen? Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?»³⁸.

³⁶ Vgl. C. Träger, Lessings kritische Methode, in: C.T., Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung. Leipzig 1981 und Frankfurt a.M. 1982.

³⁷ Anti-Goeze. Siebenter; GW 8, S. 253.

³⁸ Erziehung des Menschengeschlechts, _ 90 und _ 100; ebd. S. 613 und 615.

Simonetta Sanna

«*Nathan der Weise*» o della tolleranza critica

Wer den *Nathan* recht
verstehet, kennt Lessing.
Fr. Schlegel

All'interno della nutritissima storia delle interpretazioni su *Nathan der Weise* mi propongo di soffermarmi su pochi aspetti. Sono però sufficientemente centrali da consentire di gettare luce su tutto il testo e, ritengo, da iniziare a scalfire quell'idea fissa che vede nel *Nathan* un «Hohelied der Toleranz»¹. Il postulato della tolleranza è certo. Ma non ha come retroterra una

¹ Edgar Neis, «Gotthold Ephraim Lessing *Nathan der Weise*: Paradigma eines religionsphilosophischen Dramas der Toleranz und Humanität». *Bausteine, Unterrichtssequenzen für den Literaturunterricht auf der Sekundärstufe I und II*, 1985: 7. Cfr. anche la discussione impegnata attorno al concetto di tolleranza negli anni della seconda guerra mondiale: Harold Lenz, «Kontroversen um Lessings *Nathan* und seine Vermittlung in der Schule»; Meno Spann, «Wie? Auf *Nathan* Argwohn?» e Harold Lenz, «So lad ich über tausend Jahre sie wiederum vor diesen Stuhl». In: Klaus Bohnen (Hg.), *Lessings Nathan der Weise*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1984, pp. 406-425; sulla recezione nella scuola nel 19° secolo cfr. Dominik von König, «*Nathan der Weise* in der Schule: Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Lessings». In: K. Bohnen, op. cit., pp. 426-458. Attorno alla costituzione del Reich *Nathan* diviene sia il santo patrono della tolleranza liberale, quel «Banner desselben breimäuligen und schwatzschweifigen Aufklärichts [...], gegen den Lessing gerade sein gutes Schwert gezogen hatte», come afferma Franz Mehring nella sua *Lessing-Legende* (Berlino, 1956: 341), sia il nemico giurato delle correnti *völkisch*-clericali, in particolare a partire dal 1819. Cfr. in proposito Günter Hartung, «Drei Ringe. Thesen zur Rezeptionsgeschichte des *Nathan*». In: H.-G. Werner, *Bausteine zu einer Wirkungsgeschichte. G. E. Lessing*. Berlino: Aufbau, 1984, pp. 151-182. Un concetto non sufficientemente differenziato della tolleranza (sinonimo, spesso, di "pura umanità" o di *Humanitätsideal* altrettanto generico), assimilata a quella che chiamo la sua concezione classica, si ritrova, pur con differenze, anche in: Fritz Brüggemann, «Die Weisheit in Lessings *Nathan*». In: *Zeitschrift für Deutschkunde*, 39/1925, pp. 577-582; Rudolf Unger, «Von *Nathan* zu Faust. Zur Geschichte des deutschen Ideendramas». In: R.U., *Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Berlino, 1929; Hans Leisegang, «*Nathan der Weise*». In: K. Bohnen, op. cit., pp. 116-132; Benno von Wiese, «*Nathan der Weise*». In: K. Bohnen, op. cit., pp. 133-152; Heinrich Meyer-Benfey, *Lessing und Hamburg. Nathan der Weise. Lessing als Verkünder der Toleranz*. Hamburg, 1946;

tolleranza generica e come tale indifferenziata o, peggio, indifferente. Il concetto lessinghiano di tolleranza non prende forma a partire dalla totalità una e compatta dell'Identico, maschera della prepotenza celata dietro propositi di armonia. Tollerare il discorso altrui significherebbe in tal senso sottrarsi alla sua sfida, negargli finanche il requisito di serietà. Significherebbe negare la differenza, la quale - tramite la tolleranza - verrebbe ricondotta all'univocità: equivarrebbe, di fatto, alla posizione di colui che si reputa in possesso della verità. Nel *Nathan* Lessing non si riconosce nel concetto classico di tolleranza, assunto invece come tale dalla *Lessingforschung*, si colloca invece criticamente nei confronti di tale concezione. Nel primissimo senso, quello cicero-niano, che la parola ha in lingua latina, il *tolerare hiemen*, la sopportazione del freddo, implica un contegno tranquillo e sprezzante di fronte al male. Implica cioè quella sopportazione tollerantista, che - sia pur su diversa base - si ritrova poi anche nella *Lettera ai Romani* di Paolo, cui la tradizione protestante ha conferito il titolo di "Precetti di tolleranza": equivale ad un invito alla sospensione di giudizio, in quanto questo è prerogativa di Dio².

La fase successiva del dibattito va all'incirca dall'*Epistola de Tolerantia* (1689) di John Locke fino al corrispondente articolo del *Dictionnaire philosophique portatif* (1764) di Voltaire. Si legge in quest'ultimo: «Nous sommes tous pétris de faiblesses et d'erreurs; pardonnons-nous réciproquement nos sottises, c'est la première loi de la nature»³. In termini non troppo diversi leggiamo nell'articolo "Tolérance" (1765) nell'*Encyclopédie* di Diderot, attribuito a Jean-Edme Romilly: «Chi dunque può osservare senza dolore e indignazione che il medesimo motivo che dovrebbe indurci all'indulgenza ed all'umanità - la pochezza dei nostri lumi e la diversità delle nostre opinioni - sia proprio quello che ci divide con più furore?»⁴. Viene certo invocata l'assenza di censura, la libertà di pensiero. Ma il concetto classico della tolleranza non abbandona

Günter Rohrmoser, «Lessing. *Nathan der Weise*». In: B. v. Wiese (Hg.), *Das deutsche Drama vom Barock zur Gegenwart. Interpretationen*. Düsseldorf: Bagel, 1958; Belma Emircan, «Homo Humanus. Betrachtungen zu Lessings *Nathan*». In: G. Großklaus, *Geistesgeschichtliche Perspektiven. Rückblick, Augenblick, Ausblick*. Bonn, 1969, pp. 213-226; Manfred Berger, «Vom Nathan zum Nathan. Probleme der Erbe-rezeption auf dem Theater nach 1945». In: *WB* 17/1971, H.7, pp. 50-71. Cfr. per la discussione del concetto soprattutto in rapporto alla trasformazione di Lessing in «Schutzheiligen der Geistesfreiheit» ad opera di Erich Schmidt, Günter Hartung, «*Nathan der Weise* und die Toleranz». In: H.-G. Werner (Hg.), *Lessing-Konferenz. Halle 1979*. Wiss. Beiträge 3/1980 (f 21) der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, pp. 176-190.

² Per i riferimenti che seguono rinvio all'articolo «Tolleranza/Intolleranza» di Jean-Pierre Faye nell'*Enciclopedia Einaudi*. Torino. Einaudi, 1981. Sull'argomento cfr. anche *Saggi sulla tolleranza*, a cura di S. Mendus e D. Edwards. Milano: Il Saggiatore, 1990.

³ *Dictionnaire philosophique*. Paris: Flammarion, p. 324.

⁴ *Enciclopedia o dizionario ragionato delle arti e dei mestieri*. Bari: Laterza, 1968: pp. 900-916, qui 902.

l'idea di un modello unico e di un unico, universale processo di civilizzazione comune a tutti i popoli che si sono acculturati o che dovranno acculturarsi. Il concetto era nato del resto in un'epoca in cui il modello razionalistico francese dettava legge e anche lo sviluppo successivo ne conserva l'impronta. Affermava ad esempio Federico II di Prussia in *De la littérature allemande* sull'epoca di Luigi XIV: «il suo popolo anche nella letteratura e nel buon gusto, così come nella potenza e nelle conquiste, nella politica e nel commercio, ha un ruolo di guida».

La concezione classica della tolleranza non costituisce peraltro l'approdo del dibattito, che non si ferma qui, ma sembra piuttosto includere la critica a questo medesimo concetto. Affermerà Mirabeau nella sala dei *Menus Plaisirs* a Versailles il venerdì 22 agosto del 1789 durante il dibattito per la Costituyente: «Io non vengo a predicare la tolleranza», in quanto «la più illimitata libertà di religione è per me un diritto sacrosanto, che la parola tolleranza, che vorrebbe esprimerlo, mi sembra sia, in qualche modo, tirannica essa stessa», perché «l'esistenza dell'autorità che ha il potere di tollerare, attenta alla libertà di pensiero pel fatto stesso che essa tollera, e che dunque potrebbe non tollerare»⁵.

Nei secoli il dibattito sulla tolleranza è accompagnato da quello attorno alla questione ebraica, che ne registra gli esiti⁶. Non dovrebbe dunque meravigliare se Voltaire diviene il destinatario delle *Lettres de quelques juifs portugais et allemands à M. de Voltaire* (1769) in cui viene vigorosamente criticato il suo antiebraismo. Né dovrebbe meravigliare che sia proprio Mirabeau, insieme all'abate Grégoire, ad estendere agli ebrei il diritto all'uguaglianza: «Vi si parla continuamente di un culto dominante. *Dominante!* ... io non comprendo questa parola. [...] Avrete dunque un culto dominante, una filosofia dominante, dei sistemi dominanti»⁷. Lo stesso ecumenismo medievale si delinea sullo sfondo delle intolleranti riserve contro la «religione degli usurari».

È per questo stesso motivo che Lessing dà forma nel *Nathan* al centro nevralgico della questione. Il concetto lessinghiano di tolleranza sembrerebbe avere in comune con il dibattito del 1789 sia l'orizzonte generale, sia in particolare l'innesto tra la critica al concetto tradizionale di tolleranza e la condizione ebraica, che viene affrontata lungo i due versanti dell'intolleranza e della

⁵ Cfr. J.-P. Faye, cit., p. 299-301.

⁶ Sulla persecuzione degli ebrei cfr. anche il secondo frammento di Hermann Samuel Reimarus *Ein Mehreres aus den Papieren des. Ungenannten* edito da Lessing, BDK 8: 189-236. In tale contesto non può fare neppure meraviglia che Eugen Dühring nel suo intollerante manifesto del 1881 *Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Kulturfrage* trasformi lo stesso Lessing, alla cui opera nega ogni valore, in ebreo: «Es bleibt also allein die Judentendenz übrig. Eine Auf-führung des *Nathan* kann demgemäß auch nicht mehr als Kunststakt, sondern nur als eine jüdische Demonstration gelten». Cfr. in proposito G. Hartung, «Die drei Ringe», op. cit., p. 172.

⁷ J.-P. Faye, op. cit., p. 301.

tolleranza critica: la prima tramite la bieca figura del Patriarca, la seconda tramite quella del saggio mercante. *Nathan der Weise* sembrerebbe chiudere l'epoca dell'universale omologazione e del progresso unico e indivisibile da una parte, tramite il ricorso al modello dell'ecumenismo medievale, fonte del nucleo centrale dell'opera, e cioè della parabola dei tre anelli, dall'altra tramite il ricorso ad una concezione critica dei diritti naturali dell'uomo e del concetto, appunto, di tolleranza.

Sul modo in cui tale concezione critica assuma forma nel *Nathan* parlerò. Sul piano extratestuale mi pare in proposito assai significativo il diverso procedere fra Lessing e Goeze nella loro disputa religiosa. Come osserva assai giustamente e da una prospettiva niente affatto coincidente con la mia Peter Michelsen: «In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß Goeze keineswegs darauf bestand, Lessing solle unter allen Umständen "Gründe" für die Wahrheit der christlichen Religion beibringen. Vielmehr wollte er, damit er wisse, unter welchem Panier sein Gegner streitet, lediglich dessen Standpunkt offengelegt sehen»⁸. Lessing invece - come Nathan col Saladino - non si dichiara né in favore, né contro. Nega al pastore la soddisfazione di poterlo incasellare, classificare, per poi potere tanto meglio condannare la sua estraneità alle regole del gioco. Ciò che piuttosto - districandosi come un'anguilla - difende è una concezione autentica della tolleranza, che non sia funzionale alla riproduzione dell'uguale, assimilato o distrutto, e che non escluda a priori ogni vera differenza. Ciò che difende è una tolleranza capace di muoversi al di fuori di gerarchie precostituite, di delimitazioni e confini, rivolta piuttosto alla ricerca del materiale eterogeneo, di fratture e silenzi.

La tolleranza lessinghiana non parte dal presupposto di avere raggiunto la verità. La propria concezione non è che soggettiva o storica e come tale transitiva. Va difesa con la convinzione e la forza di cui si è capaci, senza relativismo alcuno - che sarebbe poi l'altro lato dell'intolleranza. Va invece affermata proprio a partire dallo stesso diritto riconosciuto all'altro, pronti a subire un contraccolpo dal confronto reale con le convinzioni altrui. Senza tale requisito di serietà altro non si è che un «toleranter Schwätzer» (*Nathan*, IV/4). Una più autentica tolleranza implica invece un dialogo che non mira ad una superiore unità, che poi finisce per essere quella delle proprie ragioni particolari. L'uguaglianza è piuttosto concepita come assenza: ciò che si condivide con l'altro è la ricerca di una verità che mai si dà, che resta inattingibile e che ciò nonostante va ricercata⁹. La sua cifra è Nathan il viandante, Nathan il pelle-

⁸ Peter Michelsen, «Der Streit um die christliche Wahrheit: Lessing mit den Augen Goetzes gesehen». In: *LYb* XXIV, S. 1-24, hier S. 15.

⁹ Cfr. il concetto dinamico della verità espresso da Lessing in *Eine Duplik*. In: Paul Rilla, *G. E. Lessing, Gesammelte Schriften*, 10 voll. Berlin: Aufbau, 1954-58, qui VIII: 27, edizione cui si rinvia in seguito con la sigla R seguita dal numero del volume e dall'indicazione delle pagine.

grino, l'uomo in viaggio. Mentre lo stesso ritorno al medioevo verrebbe ad assumere nel *Nathan* una funzione tutt'altro che fiabesca o di colore: costituisce piuttosto un ritorno al periodo di origine della parabola dei tre anelli e come tale sembrerebbe implicare un sostanziale rinvio all'universalismo o all'ecumenismo medievale come principio o pratica ispiratrice del concetto lessinghiano di tolleranza stesso¹⁰.

Ma in tal modo il postulato della tolleranza non viene ad avere come retroterra neppure un illuminismo annacquato, integrabile senza stridore nella storia della modernità e del suo concetto relativistico e liberale della tolleranza, assai spesso copertura ideologica di una volontà ed una prassi di potenza. Rinvia bensì a posizioni di ben maggiore spessore e problematicità, marginali e negare rispetto al filone centrale razionale e (solo) immanentistico dell'illuminismo che coincide poi con la strada maestra della modernità - una modernità messa in crisi, negli ultimi anni, dalla postmodernità e dalla fine dell'idea di progresso affidato alla razionalità. In Lessing è possibile enucleare un concetto di razionalità allargata e, rispetto all'immanenza caratteristica della modernità, una posizione che potremmo definire di trascendentalismo agnostico, il cui segno è - ancora una volta - una ricerca irriverente, volta a superare i confini prestabiliti.

Queste coordinate generali verranno poi riprese in seguito all'interno di tre diverse tematiche. La prima parte mira a ridefinire lo statuto dei personaggi. L'asse centrale è costituito dal superamento di una concezione patriarcale della famiglia, dello Stato e della chiesa. Le tappe evolutive del personaggio lessinghiano comprendono la fase dell'intolleranza (Patriarca, Daja), la sopportazione tollerantista (Templare, Saladino) e la tolleranza critica (Nathan, Recha), come definite nel discorso introduttivo. Il tentativo di delineare, nella seconda parte, la concezione religiosa sostenuta da Lessing in *Nathan der Weise*, coincide con la sostanza stessa della critica al concetto classico di tolleranza e che è riconducibile a quanto Lessing sostenne nel dialogo con Jacobi: «Es gibt keine andre Philosophie, als die Philosophie des Spinoza»¹¹. Nella parte terza proporrò infine un'ipotesi interpretativa attorno al "segreto dei nomi" nel

Di un concetto dialettico della verità in Lessing parla anche Ernst Cassirer, «Die Idee der Religion bei Lessing und Mendelssohn». In: K. Bohnen, op. cit., pp. 94-115, in part. 107; sulla problematicità di verità e ragione cfr. soprattutto Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing*. Tübingen: Niemeyer, 1991.

¹⁰ Sul contesto storico-culturale in cui ha origini la parabola dei tre anelli cfr. l'Introduzione di Massimo Candellero a: Raimondo Lullo, *Il libro del gentile e dei tre savi*. Torino: Gribaudi, 1986, pp. 1-31. Sul viaggio in Italia come preparazione al *Nathan*, sia per l'editto di Pio VI contro gli ebrei dell'aprile 1775, sia per le condizioni degli ebrei a Livorno o per le impressioni connesse a Boccaccio cfr. Lea Ritter-Santini, *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien*. 2 voll. Berlin: Akademie-Verlag, 1993, in part. I: 433-466.

¹¹ Cfr. R VIII: 616-634, qui 619.

Nathan. L'asse centrale saranno anche qui i concetti di razionalità allargata e di tolleranza critica. Iniziamo dallo statuto dei personaggi e dalla sua storia.

I. La tipologia dei personaggi.

In «Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*: Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater» (*LYb* XXIV, pp. 45-76) ho evidenziato lo sviluppo di uno statuto dei personaggi che va da *Henzi* (1749) a *Emilia Galotti* (1772). Una stessa concezione del grande teatro di Lessing come un *work in progress* affermano anche i miei altri studi¹². Non avevo allora affrontato col dovuto impegno l'ultima opera teatrale di Lessing ed ignoravo fino a che punto la medesima tipologia si ripresentasse, ripensata ancora una volta fin dalle fondamenta, anche in *Nathan der Weise* e che a partire da essa fosse possibile, sia tentare una nuova risposta ai vecchi nodi della critica, sia proporre una differente decifrazione dello statuto dei personaggi nel suo insieme. Si pensi, come esemplificazione della prima possibilità, alla vecchia questione sul perché del mancato matrimonio fra Recha ed il Templare, presente nell'azione come possibilità: ed invece i due giovani dovranno infine rinunciare a questo progetto e riconoscersi - Recha di buon grado, il Templare non senza rimpianti - quali fratello e sorella.

Le soluzioni fino ad oggi prospettate dalla critica sono due. La prima, largamente maggioritaria, inserisce questo *happy end* dal tono smorzato nella generale concezione dell'opera vista come un inno alla tolleranza: la fratellanza di Recha e Curd verrebbe a configurarsi quale anticipazione di quella fratellanza universale fra uomini di tutte le razze e religioni, che costituirebbe l'orizzonte utopico dell'opera¹³. Per la seconda linea di lettura il matrimonio mancato è piuttosto il segno di un idealismo astratto di stampo premoderno, del prevalere di una concezione etica a tutto scapito di emozioni, sentimenti, pulsioni irrazionali¹⁴. L'una e l'altra attestano a mio parere un'immagine tradizionale di Lessing. Ne fanno il rappresentante di una concezione di valori illumi-

¹² Cfr. Lessings «*Emilia Galotti*». *Die Figuren im Spannungsfeld von Moral und Politik*. Niemeyer: Tübingen, 1988; «Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs», in: I. M. Battafarano (Hg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*. Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang, 1992, pp. 205-249; Lessings «*Minna von Barnhelm*» *im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten*. (IRIS vol. 7) Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Lang, 1994.

¹³ Cfr. Wilfried Barner (Hg.), *Lessing: Epoche, Werk, Wirkung*. München: Beck, 1977, in part. p. 281.

¹⁴ Cfr. Cesare Cases, «Natan il Saggio». In: *Saggi e note di letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1963, pp. 66-81. Sulle due linee interpretative v. anche Manfred Durzak, «Ein Lustspiel zum Weinen, ein Trauerspiel zum Lachen. Lessings dramatisches Gedicht *Nathan der Weise*». In: *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart: Klett, 1984, pp. 114-129, qui 127.

nistici, avvertiti dalla prima come a tutt'oggi vincolanti, dalla seconda invece come limitativi rispetto ai personaggi creati a partire dallo *Sturm und Drang*, maggiormente rispettosi della complessa e ricca soggettività umana.

Va subito detto che non mi riconosco né nella prima, né nella seconda linea interpretativa. Il perché Recha ed il Templare non si sposino si inserisce a mio avviso in tutt'altro contesto esplicativo ed ha a che vedere con la genesi del teatro di Lessing nel suo insieme. Più precisamente trova spiegazione nella genealogia dei suoi personaggi, in una tipologia genetica che accomuna le opere giovanili e giunge fino al *Nathan*, anche se in ogni opera viene ripensata al punto da essere spesso irriconoscibile. Queste diverse motivazioni del mancato matrimonio, di cui subito parlerò, attestano un'immagine di Lessing anch'essa distante da quella tradizionale: consentono infatti di scorgere in lui - circa 100 prima di Bachofen e 150 prima di Freud e Jung, ma anche 6 anni dopo il *Prometeo* goethiano e la sua tematizzazione della struttura di dominio patriarcale Dio-re-padre - una voce già critica nei confronti dei postulati dell'illuminismo classico. Consentono anche di collocare nel centro stesso dell'illuminismo almeno alcune delle riserve che nel pieno della nostra modernità avanzano, contro l'illuminismo, critici come Horkheimer e Adorno¹⁵.

Ma la tipologia dei personaggi che struttura il teatro di Lessing non solo permetterebbe, come dicevo, di ipotizzare una differente risposta a questo vecchio quesito, ma ritengo getti nuova luce sullo statuto dei personaggi di *Nathan der Weise* nel suo insieme. Vediamolo da vicino, passando in rassegna ogni singolo personaggio a cominciare da quelli che compongono la famiglia ristretta¹⁶.

I.1. Iniziamo dal *Titelheld*, e cioè dalla figura del *padre*. Come ho evidenziato nel mio saggio sul mito di Medea sopra citato, nel 1755 Lessing aveva distinto in *Miss Sara Sampson* fra il Sir William della *Vorgeschichte* e il Sir William dell'azione scenica. Il primo era un padre severo, rigido custode della virtù della figlia ed incapace di perdono; il secondo entra in scena in I/1 come un pentito, affermando «Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen»; nel corso dell'azione supera poi definitivamente la rigida contrapposizione vizio/virtù, rivelandosi in grado, nell'ultima scena, di accogliere Arabella come sua figlia. La tipologia genetica del padre comprende dunque in questa sua prima fase, e non senza contraddizioni, due varianti: quella del padre rigido e possessivo e quella del padre buono, che

¹⁵ Cfr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.

¹⁶ Sulla concezione della famiglia in Lessing cfr. Friedrich A. Kittler, «Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen». In: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* XXI/1977, pp. 111-137. Sullo sfondo autobiografico cfr. anche Josef Rattner, «Lessing - Psychographie eines Genies». In: *Dichtung und Humanität. Literaturpsychologische Essays über Shakespeare, Voltaire, Lessing, Schiller und Tolstoi*. Frankfurt/M., 1986, pp. 75-110.

consente alla figlia una maggiore autodeterminazione e l'emergere della voce del cuore.

Sono anzi proprio le contraddizioni di *Miss Sara Sampson*, quel suo «Buckel», di cui Lessing stesso sapeva¹⁷, a costituire il motivo del suo interesse. Sir William vi è infatti insieme la causa della tragedia (il suo *Zaudern* nel superare il rigido manicheismo morale della *Vorgeschichte* causa la morte di Sara e Mellefont) e la speranza di un suo futuro superamento (il padre amoroso che sarà per Arabella). I due Sir William costituiscono, in questa luce, una contraddizione di natura epocale: segnano niente meno che la presa di distanza, da parte di Lessing, dalle concezioni sociali ed etiche della *Empfindsamkeit*, vale a dire, delle concezioni etico-sociali con cui in Germania il ceto medio si presenta sulla ribalta storica, scrivendo sui propri vessilli valori come sensibilità, famiglia, amicizia, natura o naturalezza¹⁸. La corte è di contro lo spazio di *Un-natur*, vizio, corruzione, frivolezza, apparenze. La distanza che separa i due Sir William diventa, sul piano testuale, la misura della distanza già critica che Lessing - nel passaggio dalla *Empfindsamkeit* all'illuminismo di stampo lessinghiano - prende dai nuovi valori del suo ceto. Segna l'inizio di una concezione critica, che gli fa percepire come una *Un-natur* si insinui nel centro stesso dell'etica borghese, diventando a sua volta fonte di tragici dilemmi.

Bruchsall in *Minna von Barnhelm* del 1767 costituisce per intanto lo sviluppo della seconda variante della figura di padre: come e più del Sir William dell'azione ha rinunciato ad ogni prerogativa derivante dal potere paterno. Giunge anzi in scena quando la nipote, signorina emancipatasi fino allo *Übermut*, ha ormai conseguito, agendo in prima persona, tutti gli obiettivi cui ambiva, e non solo in fatto di cuore. Sarà infatti la moglie di un maggiore che è riuscita «dem Könige ... wegzukapern» (II/2) e che non farà più dipendere il suo destino dal servizio di corte: la fortuna dell'ex soldato non è né quella di «Dienste» cercati «unter dem entfertesten Himmel» (V/5), né quella opposta di un «tändelnden Schäfer» (V/9), bensì la partenza verso la Turingia, intesa come ipotizzazione di un'alternativa etico-sociale alla corte e affermazione di un'autonomia individuale (V/13). Sono queste le tappe risolutive della vittoriosa azione di Minna. L'emancipazione della figlia, che implicano, è proporzionale al ridimensionamento della presenza paterna.

Odoardo Galotti nel dramma del 1772 costituisce invece la compiuta ed insieme cifrata espressione di quella distanza critica emersa col personaggio di

¹⁷ Cfr. R VI: 77.

¹⁸ Cfr. il mio studio «Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*», op. cit. Sulla cultura della sensibilità cfr. soprattutto Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit* I/III. Stuttgart: Metzler, 1974/1980. V. anche Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*. Frankfurt/M., 1973.

Sir William¹⁹. La variante che Lessing qui sviluppa è il Sir William della *Vorgeschichte*: per Odoardo la virtù della figlia ridiventa quel «Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin» (II/4). Nel momento in cui Emilia avverte in sé *Blut* e *Sinne* e con essi il pericolo di tradire la rigida morale paterna, chiede di morire. Morirà, non da "Meisterstück der Natur" (V/7), come Odoardo vorrebbe, ma da capolavoro della già inumana morale paterna, consacrando eterna proprietà di suo padre.

Il personaggio del saggio mercante del 1779 riparte proprio dal conte che per Minna e Tellheim segna il *Bruch* con lo *Schick-sal* d'essere «über zehn Jahr [...] Frau Generalin, oder Witwe!», generale o morto. Ma se Bruchsall - per così dire la tesi del padre buono - era assente fino quasi al limite dell'ironia, e Odoardo - l'antitesi - incombeva finanche sulla morte della figlia²⁰, Nathan - la sintesi - impara attivamente a convertire la sua presenza in assenza. Non a caso il mercante viene presentato come un viaggiatore²¹. Ma mentre Bruchsall rientra dal viaggio solo sul finire dell'azione, Nathan entra in scena in I/1. Fa ritorno all'inizio dell'azione e, a differenza di Bruchsall che giunge quando tutto è risolto, ne prende in mano le redini. Non per spadro-neggiare, ma al contrario. Una volta fatto ingresso in scena infatti Nathan attraverserà - come e più di Sir William, poiché a differenza di questi ne è pienamente consapevole - un processo di sviluppo ulteriore di una nuova tolleranza: già padre adottivo, dovrà rinunciare ad ogni residua pretesa di «Besitz» sulla figlia (I/1). Dovrà riconoscersi appieno nel «Pfund» (IV/7) che Recha rappresenta, declinare ogni prerogativa, tutti i «Rechte» (ivi), che non siano la libera scelta d'amore della figlia. Il suo principio diverrà in pieno quel «Und Kinder brauchen Liebe», affermato da Bonafides (IV/7).

È una ricusa dello «Eigentum» (I/1) che richiede da lui non solo il ricorso a tutto il suo amore, ma anche l'accettazione intera da parte della ragione: «Ob der Gedanke mich schon tötet, daß / Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue / Verlieren soll: - wenn sie von meinen Händen / die Vorsicht wieder fodert, - ich gehorche!» (ivi). La posta è il superamento di ogni residuo spirito di possesso, il pieno riconoscimento di una libertà. È una posta attiva, che esige la

¹⁹ Sulla poetica cifrata cfr. i miei studi citati. V. anche «Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing». In: *AION, Studi Tedeschi* XXX/1987, 1-3, pp. 7-29.

²⁰ Per l'analisi della scena V/13 cfr. il mio *Lessings «Minna von Barnhelm» im Gegenlicht*, op. cit., pp. 79-85; sulla corresponsabilità del principe e di Odoardo nella morte di Emilia v. il mio *Lessings Emilia Galotti*, in part. pp. 30-36 e 81-87.

²¹ Viaggiatore era anche il protagonista ebreo di *Die Juden* (1749), dove peraltro si afferma un concetto classico della tolleranza, in quanto la critica ai pregiudizi passa attraverso il loro capovolgimento satirico e non ancora attraverso l'elaborazione di una propria, superiore concezione. Il rogo del Patriarca è comunque evocato fin da quest'opera giovanile, in cui uno dei furfanti afferma a proposito degli ebrei: «Ich dürfte nicht König sein: ich ließ' keinen, keinen einzigen am Leben» (R I: 537).

sua piena adesione. L'anti-modello Odoardo Galotti si dibatteva fra la tentazione di ritirare le mani dal destino della figlia - «was braucht er meine Hand dazu» (V/6) - o di usarle per affermarne definitivamente il possesso, tentazione che prevarrà con l'uccisione di Emilia: «Nein, das [der Dolch] ist nicht für deine Hand» (V/7).

Nathan, la variante positiva del padre, ripropone il motivo del ritiro delle mani nel suo aspetto evolutivo. La rinuncia al possesso cede alla figlia i diritti del padre: sarà Recha ad eleggerlo, liberamente, suo padre. Con il personaggio del saggio mercante ebreo, Lessing dà voce (come per il Sir William dell'azione) ancora una volta alla sua speranza di riformabilità della famiglia borghese mononucleare - una speranza consapevole delle sue implicazioni utopiche, anche se, come afferma l'autore nella *Ankündigung* al testo: «die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine ebenso natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung nicht allein liegen, daß sie nicht ebenso wirklich ist». Mi pare significativo in proposito che l'evoluzione della figura del padre si compia lungo il versante della saggezza: con Nathan si afferma una *Vernunft* che viene da lontano (il viaggiatore) e abbraccia il presente in tutta la sua complessità. Evidente è lo schieramento di Lessing all'interno delle opzioni illuministiche: per la *Vernunft* contro il *Verstand*, per la complessa saggezza contro la sola razionalità strumentale²².

La portata utopica di tale proposta non abbraccia peraltro tutto il testo. Viene riproposta, anche con *Nathan der Weise*, la costante lessinghiana della mescolanza dei generi²³. In *Miss Sara Sampson*, un'azione tragica (come detto determinata in larga misura dal Sir William della *Vorgeschichte*) lascia spazio ad una svolta positiva futura (la nuova famiglia costituita da Sir William, maturato attraverso l'azione, e Arabella). In *Minna von Barnhelm* all'azione principale di segno utopico, cui danno vita Minna e Tellheim, si affianca la *Gegenhandlung* di Franziska e Werner non priva di implicazioni contraddittorie (generalessa o vedova). In *Emilia Galotti*, l'opera di Lessing più conseguentemente tragica, l'azione principale è accompagnata dall'*episodio* di Orsina, la

²² Altrettanto caratteristico è il passaggio dalla *Klugheit* alla *Weisheit*, dall'*Urteil* al *Rat* in III/5 e 7. Sulla figura del Saggio cfr. Gérard Mendel, *La révolte contre le père*. Paris: Payot, 1968, in part. il cap. III.I. Contro la ratio strumentale (come anche contro un'interpretazione della realtà in chiave teologico-dogmatica) Lessing prendeva posizione fin dal giovanile *Freigeist* (1749). Vedi C. Cases, «Über Lessings *Freigeist*». In: F. Benseler (Hg.), *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1965, pp. 374-391.

²³ Sulla mescolanza dei generi cfr. Hans Rempel, *Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1967; Peter Demetz, «Lessings Nathan der Weise: Wirklichkeiten und Wirklichkeit». In: K. Bohnen, op. cit., pp. 168-218; Manfred Durzak, «Ein Lustspiel zum Weinen, ein Trauerspiel zum Lachen», op. cit. Gia Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* parlava del *Nathan* come di una «mißglückte Tragödie» che con pochi cambiamenti si poteva trasformare in una buona tragedia o in una buona commedia (*Sämtliche Werke*. München, 1962, vol V: 725).

cui ribellione, in sé problematica, è destinata comunque a fallire per mancanza di alleati. Del pari *Nathan der Weise* non esprime soltanto la speranza che la nuova cultura borghese trovi in sé gli antidoti all'inumanità che essa stessa produce²⁴. Di conseguenza, non sviluppa soltanto la variante positiva della tipologia del padre. Se nel personaggio del mercante ebreo la rinuncia alle prerogative patriarcali giunge al culmine, in un altro personaggio del testo giunge al culmine anche la loro affermazione. Il personaggio non potrebbe che chiamarsi Patriarca. In lui prende corpo l'intolleranza: il rogo sul quale vorrebbe immolare Nathan riassume ed anticipa tutti i roghi della storia passata e futura.

È, di nome e di fatto, il culmine dell'antitesi, l'acme della variante negativa del padre. Non rappresenta il culmine soltanto perché le caratteristiche negative si concentrano nella figura fino a farne una caricatura. Ma anche perché in lui le prerogative patriarcali superano il solo ambito della famiglia per riversarsi in quelli di Stato e chiesa²⁵. Il Patriarca ha anzi la funzione di esplicitare proprio la relazione fra il potere patriarcale nella famiglia, nella chiesa e nello Stato, tematizzata anche dal *Prometeo* goethiano. In ambito familiare il *Liebesgebot*, cui faceva riferimento Bonafides, si tramuta nel Patriarca in violenza: «Denn ist / Nicht alles, was man Kindern tut, Gewalt?» (IV/2). Nient'altro che cieca obbedienza e sottomissione implica la fede, che diviene «die große Pflicht / Zu glauben» (ivi), inculcata col terrore della punizione divina. Qualora non basti il Patriarca chiama in causa - in un rapporto di mutuo soccorso - il potere temporale dello Stato: «O da weiß ich Rat! / Ich geh so gleich zum Sultan. - Saladin / [...] muß uns, muß uns schützen; / [...] Auch mach' ich ihm gar leicht begreiflich, wie / Gefährlich selber für den Staat es ist, / Nichts glauben! Alle bürgerliche Bande / Sind aufgelöst, sind zerrissen, wenn / Der Mensch nichts glauben darf. - Hinweg! hinweg / Mit solchem Frevel! ...» (ivi)²⁶. Nel Patriarca il patriarcato viene chiamato in causa col suo nome proprio, con tutte le sue implicazioni forti.

²⁴ Sulla discussione attorno al concetto di cultura *borghese*, che qui conservo, rinvio alle considerazioni di Klaus P. Hansen, «Neue Literatur zur Empfindsamkeit», *DVjS* 64/1990, H. 3, pp. 514-528.

²⁵ G. Hartung, «Die drei Ringe», cit., p. 177, fa giustamente rilevare come anche nella parabola «der spingende Punkt» sia proprio «das patriarchalische Denken, das in ihr waltet, die väterliche Willkür, die dort von Anfang an das Geschehen bestimmte».

²⁶ Johann Melchior Goeze, attento al rapporto fra moralità e politica, polemizza anche con il *Werther* di Goethe ponendo su uno stesso piano individuo emancipato e regicidio: «Denn Schriften von der Art als die *Leiden d. j. W.* sind, können Mütter von Cléments, Chatels, Ravaiilacs und d'Amiens werden». Cit. in Julius W. Braun, *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*, vol 1 (1773-1786). Berlin, 1883, qui p. 98. Sul rapporto fra potere politico e potere religioso cfr. anche Gerhard Bauer, «Revision von Lessings *Nathan*. Anspruch, Strategie, Politik und Selbstverständnis der neuen Klasse». In: W. Raitz, E. Schütz (Hg.), *Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1976: 69-108.

I.2. Ma non solo per i padri, anche per gli altri personaggi la critica al patriarcato - sia nelle sue determinanti sociali, sia nelle sue determinanti individuali - si rivela la forza centrale che spiega la genesi del personaggio e il suo approdo. Basti pensare all'esito della figura della *madre*. Nel testo è rappresentato dal personaggio di Daja, che come Recha afferma «[hat] mir eine Mutter / So wenig missen lassen» (V/6). Lessing, nel passaggio dal primo progetto alla stesura definitiva, le cambia giustamente nome. Si legge nei *Paralipomena* con data 12 novembre: «NB für *Dinah* lieber *Daja*. *Daja* heißt [...] soviel als *Nutrix*»²⁷. La genealogia del personaggio di Daja è riconducibile sia al personaggio di Franziska in *Minna von Barnhelm*, sia a quello di Claudia Galotti. Entrambe rinviano a funzioni e ruoli femminili tradizionali.

Il *Frauenzimmerchen* Franziska si riconosce nella sola amministrazione degli affetti privati e degli spazi domestici. Una volta sfatata la storia dei venti anelli di fidanzamento e accertata la serietà dei propositi privati di Paul Werner, Franziska non vede più ostacoli alla loro unione. Cieca e sorda per ogni altra implicazione, non si avvede del fatto che la sua disponibilità a seguire Werner anche in Persia, perpetuerà la dipendenza di entrambi dallo spazio pubblico. Inconsapevole e "willig", come indica il suo cognome, andrà incontro all'alternativa d'essere «über zehn Jahr [...] Frau Generalin, oder Witwe!» (V/15), evidenziata dalle battute conclusive della commedia. Per Claudia il discorso deve essere modificato solo in questo senso: l'autore inverte i ruoli all'interno delle due pur differenti coppie, attribuendo a Claudia quella propensione per il gran mondo e le sue distrazioni che nella commedia del 1767 caratterizzava Paul Werner, e a Odoardo la propensione di Franziska per il privato; ma il personaggio Odoardo Galotti invece rinserrerebbe volentieri moglie e figlia entro quelle dimensioni del privato che nella commedia Franziska eleggeva per scelta propria, inconsapevole delle conseguenze.

Daja costituisce l'approdo di queste due figure tipologiche: come il Patriarca diviene il simbolo del potere patriarcale, così Daja è di nome e di fatto la donna "generica". In lei il luogo materno equivale ad una cancellazione del soggetto. Tanto la sua totale adesione al ruolo di *nutrice*, determinato da una impersonale necessità, dalla specie e non già dal singolo e irripetibile individuo, quanto l'anonimia del ruolo domestico, in cui è relegata, rendono Daja sorda e cieca dinanzi alle implicazioni dei suoi atti: la privano cioè di ogni capacità di percepire cause ed effetti, legami e connessioni profonde del suo agire. Questa tendenza giunge in lei, come nel Patriarca, fino alla caricatura. Non fa dunque meraviglia il fatto che se Franziska opponeva continue resistenze a collaborare con Minna all'attuazione della lezione a Tellheim, i cui

²⁷ BDK IX: 631.

obiettivi complessivi sfuggivano alla cameriera²⁸, Daja non solo non collabora con Nathan, ma costituisce con la sua voluta disubbidienza l'origine della piega funesta che gli eventi potrebbero prendere («PATRIARCH: Tut nichts! der Jude wird verbrannt» IV/2). Le parole conclusive di *Minna von Barnhelm* che prospettano per Franziska il destino di generale/vedova vengono variate in Daja con indubbio tono satirico: «Es war / Mein Lieber Ehgemahl ein edler Knecht / In Kaiser Friedrichs Heere - [...] Von Geburt / Ein Schweizer, dem die Ehr' und Gnade ward, / Mit Seiner kaiserlichen Majestät / In einem Flusse zu ersaufen» (I/6: 355). Il tono trasognato di questo *es war einmal* si scontra senza mediazione col brusco *ersaufen*, che peraltro non diviene per Daja segnale di risveglio.

I.3. Il perché del mancato matrimonio fra Recha e il Templare si spiega a partire da questo stesso retroterra concettuale, dalla tipologia dei personaggi cui sono riconducibili anche le figure dei due giovani protagonisti. Recha, la figlia, costituisce la ripresa dei personaggi di Minna e della contessa Orsina di *Emilia Galotti* - a sua volta nuova Medea²⁹ rispetto al personaggio della Marwood di *Miss Sara Sampson* -, nonché il superamento della figura di Emilia, in quanto si emancipa dalla dipendenza dal padre e proprio per questo può liberamente riconoscersi in lui. (Con ottica modernissima Lessing avrebbe dunque tematizzato nei suoi molti personaggi femminili, accanto all'annullamento della donna nella madre, anche la reificazione della donna in quanto amante e la sua dipendenza in quanto figlia.) È una Orsina che ha trovato non un padre sul tipo di Odoardo, che la rinnega e la respinge nello spazio del vizio (ORSINA: «Was gäbe ich darum, wann Sie auch mein Vater wären!», IV/7; ODOARDO: «Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?», V/2), bensì un padre come Bruchsal-Nathan. Proprio per questo sia lo *Helm* di Minna, e sia soprattutto il veleno e il pugnale, la lucida follia di Orsina - o in termini attuali: la sua isteria, irriducibile peraltro ad ogni generalizzazione³⁰ - possono lasciare il posto in Recha alla donna *Blanda*: quieta e pacificata con se stessa proprio a partire dall'identità ritrovata - o in termini attuali: dal rapporto pacificato con proprio Animus. I nomi, ancora una volta, fanno tutt'uno coi personaggi³¹. Il testo, i testi, quel cantiere in trasformazione

²⁸ Cfr. l'analisi della scena V/3 (Franziskas "Irrtum") nel mio libro su *Minna von Barnhelm*, pp. 125-127.

²⁹ Il sacrificio della moglie e dei figli di Nathan mi pare un ultimo segno della presenza del mito di Medea nell'opera di Lessing.

³⁰ Sull'isteria cfr. Christina von Braun, *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt/M.: Neue Kritik, 1990.

³¹ Richard Gerber, «Vom Geheimnis der Namen. Eine onomastische Studie über Lessings dramatisches Werk», in *Neue Rundschau* 1965/76, H. 4, pp. 573-586, istituisce un legame fra Orsina e Minna, collegando i loro nomi con *Bär*, e dunque con Berlino e antiprussianismo.

permanente che è il teatro di Lessing ritengo parli chiaro³².

Significativo il complemento che la saggezza di Nathan trova nel personaggio di Recha. Viene sviluppato in V/6 in contrasto con la figura di Sittah, che ne elogia le doti: «Was du nicht alles weißt! nicht alles muß / Gelesen haben!». Recha dissente: «Ich kann kaum lesen [...] Mein Vater liebt / Die kalte Buchgelehrsamkeit, die sich / Mit toten Zeichen ins Gehirn nur drückt, / Zu wenig». Tutto ciò che sa, sostiene, «weiß ich allein aus seinem Munde. / Und könnte bei dem meisten dir noch sagen, / Wie? wo? warum? er michs gelehrt». Sittah, pur essendo (o anche perché è) il «Gegenteil» di Recha (ivi), chiosa con acutezza: «So hängt / Sich freilich alles besser an. So lernt / Mit eins die ganze Seele». Rivive nel personaggio di Recha la *Vernunft* viva e integrale di Nathan, dove vivo (aus seinem Munde) si oppone a morto (tot) o strumentale (kalt), e l'inezienza (mit eins die ganze Seele) e la sua storia (wie - wo - warum) a specializzazione o parcellizzazione dell'esperienza (Gehirn).

Oltre Nathan, è proprio Recha il personaggio che nel testo consegue la più compiuta individuazione. Supera sul principio stesso dell'azione quel *Tiefpunkt* in cui appare come «Schwärmer, / Bei welchem bald der Kopf das Herz, und bald / Das Herz den Kopf muß spielen» (I/1). E fin dal primo incontro col Templare ha recuperato pienamente se stessa. Non può dirsi invece lo stesso per il personaggio che si scopre infine figlio e fratello. Nel corso dell'azione il Templare anzi rischia di diventare - significativamente in alleanza con Daja ed il Patriarca - causa del precipitare degli eventi verso un esito tragico. E solo nella scena conclusiva, dopo rinnovati errori, egli può ritenersi un degno figlio di Nathan: «O meine Kinder! meine Kinder!». Solo nelle ultime battute si riconosce in quella verità profonda, raggiunge cioè il terzo grado della conoscenza (v. infra), che Recha da parte sua aveva conseguito fin dal primo loro confronto.

Mentre Recha è dunque un personaggio individuato appieno, il Templare è comparativamente meno sviluppato. Mentre Recha-Blanda è in grado di scegliere, al di là delle leggi del sangue, con autonoma consapevolezza anche i suoi "padri", il Templare-Leu è meno saldo, meno certo della sua ubicazione: è figlio, ancora. Blandizia e forza sono nei due giovani inversamente proporzionali ai loro nomi. Ma chi ancora è figlio non può essere appunto marito. Non lo aveva già chiarito *Emilia Galotti*? Appiani, figlio ideale di Odoardo, suo padre ideale, era un "fratello" incapace di legare a sé sangue e sensi di

³² Ritengo che i testi parlino chiaro anche contro ogni malinteso storicismo, che in questo caso griderebbe all'indebita attualizzazione. Se di attualizzazione si tratta: che gli indignati storicisti - anche quelli loro malgrado - si mettano al lavoro e smentiscano il testo/i testi - ma, per favore: diligentemente e non all'ingrosso, bensì smontando punto dopo punto le tesi proposte, con atteggiamento di *critica* tolleranza. Sulla percezione psicologica moderna di Lessing cfr. Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Anhang: Über Fanny Hill*. Stuttgart: Klett, 1977.

Emilia. Solo due giovani insieme, e cioè Appiani, in quanto mondo dei valori, e Hettore Gonzaga, in quanto mondo delle emozioni o dei sensi, avrebbero annullato la scissione da cui Emilia si confessa dilaniata sul finire dell'azione. Nella tragedia però i due personaggi delimitano spazi inconciliabili, sono antagonisti, nemici, l'uno causa della morte dell'altro.

Ancor prima in *Minna von Barnhelm* la protagonista aveva combattuto per l'individuazione di Tellheim: dapprima cieco e sordo, il maggiore trovava infine se stesso per diventare muto. Ma proprio qui l'azione si chiudeva: ciò che ha mostrato è il divenire di un personaggio, abbozzandone semmai una possibilità futura, non già mostrandone la realizzazione. Per l'altra coppia invece, quella della *Gegenhandlung*, strutturata fin da principio secondo una tradizionale divisione dei ruoli (lei vede e lui sente, lei vuole e lui può, lei governa il privato e lui il pubblico etc.)³³, proprio questo stato dei fatti rinvia ad un futuro anche tragico, in cui i due rischiano di perdere, oltre all'affetto, la stessa vita (generalessa o vedova). Quella stessa problematicità che in *Emilia Galotti* Odoardo e Claudia concretizzano in scena: la cruda realtà di un matrimonio "borghese", fatto di piccoli sotterfugi e inganni da parte della moglie che, con furbizia, si ricava un proprio spazio all'interno dell'autoritarismo del marito, rivelatosi tale una volta sposati e non già da fidanzati (cfr. in discorso di Claudia in II/6). Sembrerebbe dunque che Lessing sappia ciò che fa quando non fa sposare due personaggi cui meglio si adatta - a causa dell'impari sviluppo - lo statuto di fratelli.

Anzi - voglio essere chiara - lo sa a tal punto che solo questa sua consapevolezza spiega un antefatto del testo altrimenti inspiegabile e che fino ad oggi non ha infatti trovato una spiegazione convincente: perché infatti il Templare porta il nome dello zio (Curd) che è stato «nie vermählt» (III/9), e perché, scoperto che non è figlio dello zio, viene a scoprire di essere figlio di Wolf, e cioè ancora una volta di Curd, giacché in turco "kurt" significa appunto "Wolf"? Al di là della convergenza dei nomi, il solo fatto di essere stato educato dallo zio, sostituto padre che gli ha dato il nome, rinvia ad una coppia genitoriale costituita da fratello e sorella. È questa condizione che si ripresenterebbe nel matrimonio con Recha, cui il Templare aspira. Mentre egli - prima del confronto con Nathan (che gli restituirà, sul finire dell'azione, anche il nome originario del padre, e cioè Assad/Löwe) - rimane come imprigionato in questa situazione dell'infanzia, Recha - educata da Nathan con tale libertà da essere lei infine a scegliere il padre - è assai più vicina ad un modello di umanità emancipata. Le due soluzioni fino ad oggi proposte dalla critica per spiegare il perché del mancato matrimonio fra i due giovani - e cioè la universale fratellanza o l'assenza di uno spessore intimistico-sentimentale da cui conseguirebbe il

³³ Cfr. l'ironica ricetta della felicità coniugale in *Das Muster der Ehen* del giovane Lessing: «Der Mann war taub, die Frau war blind» (R I: 228).

mancato *happy end* - rimangono a mio avviso molto al di sotto della reale problematicità della soluzione scelta da Lessing.

I.4. Fin qui i personaggi che compongono la famiglia ristretta. Anche le altre figure hanno comunque una loro storia nello sviluppo del teatro di Lessing, sono anch'esse tributarie della genealogia dei suoi personaggi. Saladino, in quanto personaggio pubblico, rinvia a Hettore Gonzaga anche nel suo rapporto con Marinelli, che qui si ripresenta nei panni di Sittah. I due sono caratterizzati dalla medesima divisione dei ruoli: Saladino è volontà (*wollen*) e cuore (come il principe Gonzaga); Sittah potere (*können*) e ragione (come il ministro Marinelli). In Sittah, che come abbiamo osservato è, in quanto sviluppo della sola ragione strumentale, il «Gegenteil» di Recha, ritroviamo altresì - ora sotto un segno negativo - alcuni aspetti della *Gefährdung* di Orsina, ripudiati dall'evoluzione del personaggio della figlia all'interno della tipologia lessinghiana. Anzitutto lo sviluppo unilaterale della sola ragione. Inoltre il pugnale di Orsina, che in Sittah si ripresenta col tranello ordito contro Nathan. Con Sittah, Orsina - priva delle corrosive valenze critiche - torna in scena come personaggio pienamente rappresentativo del mondo della corte.

Significativo per il nuovo rapporto con il potere pubblico-assolutistico è peraltro non solo il fatto che i due personaggi compongano altresì, in qualità di zio e zia dei giovani protagonisti, la famiglia allargata. È infatti soprattutto l'esito del tranello ideato da Sittah e attuato dal Saladino che consente di misurare un mutato rapporto di forza, anche qui in comparazione con le due grandi opere precedenti. Minna riusciva vittoriosamente a inscenare un intrigo, a realizzare un tranello per potere «wegkapern» un ufficiale al re. Diversamente in *Emilia Galotti* i personaggi privati cadevano vittima dell'inganno ordito dalla corte. Nathan, su un piano concettuale di maggior respiro, converte invece in dialogo e più elevata comprensione il tranello ideato dalla corte. Alla "secessione" di Minna e soprattutto al *mercato* e *pugnale* di Orsina di *Emilia Galotti*, Nathan sostituisce *mercato* e *dialogo*. L'intenzione di «Fallen legen», «auf Glatteis führen», «schlecht handeln», di «Listen», «Schlingen», «Stricke», «Netze» legen, «um Geld zu fischen» (III/4), viene trasformata da Nathan: tramite la favola che racconta, il gioco che attua, il mercante porta il Sultano a implorare la sua amicizia: «Aber sei mein Freund» (III/7)³⁴. In termini attuali: l'agire strategico della corte viene convertito dal saggio Nathan in agire comunicativo, in base ad un comune discorso di valori³⁵. Lo ha reso possibile il diverso rapporto di forze instauratosi fra corte e mercante grazie all'economia

³⁴ Sul rapporto amicizia-denaro in *Minna von Barnhelm* cfr. il mio libro citato, in part. pp. 20-24 e 85-87.

³⁵ Faccio riferimento alle categorie di Jürgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*. Bologna: Il Mulino, 1986.

del denaro che quest'ultimo governa, mentre la prima ne è alla mercé³⁶. Ma anche questa tematica è riconducibile alla sua genealogia: la preoccupazione costante per la sfera del denaro che accompagna il teatro di Lessing fin dalle commedie giovanili trova così in *Nathan der Weise* una sua sistematizzazione.

Anche l'ultimo gruppo dei personaggi, quelli che esulano del tutto dai rapporti familiari, sono spiegabili a partire dalla loro genealogia. Werner e Just in *Minna von Barnhelm*, il consigliere Rota e Appiani in *Emilia Galotti* delimitano, i primi in ambito comico, i secondi in quello tragico, la differente distanza fra la dipendenza dal mondo della corte e le esigenze individuali, fra le determinanti sociali e quelle etico-individuali. I due personaggi della commedia mettono a fuoco un medesimo problema da una prospettiva diversa. Werner evidenziava le contraddizioni insite nella prosecuzione di un rapporto di *Dienst* (mancato autosviluppo; generalessa/vedova). Just invece, anche per lo spazio sociale marginale che occupa (nonché per il rapporto di dipendenza quasi esclusivo dal padrone), improntava coerentemente il suo comportamento ad un'etica individuale. Just è un'anticipazione di frate Bonafides, la cui *sancta simplicitas* è insieme uno stratagemma che gli consente di non venire meno formalmente alla consegna del suo superiore, ma anche di non discostarsi neppure di una spanna dal giusto agire che gli suggerisce il suo cuore o la sua fede vissuta con spirito affatto individuale. *Emilia Galotti* ripropone, su un piano sociale superiore, la problematica di Just, evidenziando qui piuttosto le difficoltà di un comportamento etico e sociale alternativo alla corte. Il consigliere Rota non disponeva infatti che della possibilità di rinviare al giorno dopo la firma di una condanna a morte (I/8). Appiani credeva di potere interrompere a suo piacimento il vincolo per lui volontario del *Dienst*. Aspirava a fondare a Sabionetta, tramite il matrimonio con Emilia, il suo sogno di «sich selbst zu leben» secondo le norme di «Unschuld und Ruhe», ambiva a non essere più costretto a «sich bücken, schmeicheln und kriechen» in onore alle leggi cortesi di *Dienst-Ehre-Glück* (Odoardo in II/4). Ma per raggiungere Sabionetta la carrozza deve passare per Dosalo dove verrà bloccata dai sicari del principe, che rapiranno Emilia e uccideranno Appiani. La corte, anche nella sua veste più privata - qui rappresentata da Dosalo, il *Lustschloß* dove il principe vive «sich selbst» - infrange il sogno di Sabionetta, fondato sulla sabbia.

La sabbia, quella del Gange, «wo ich leicht und barfuß / Den heißen Sand mit meinen Lehrern trete», è il rifugio agognato da Al-Hafi da quando è diventato «ein Kerl im Staat» (I/3), da quando è coinvolto nelle contraddizioni della realtà derivanti dall'esercizio del potere e dal maneggio del denaro. Sente di essersi sporcato le mani ed aspira a trarsene fuori. Vuole fare ritorno al Gange per «[sich] selbst zu leben» (II/9): «Am Ganges, / Am Ganges nur gib't's Menschen» (ivi). Nathan non è disposto a seguirlo presso il Gange: la sua

³⁶ Cfr. C. Cases, «Lessing: *Natan il Saggio*», op. cit.

scelta è di fatto quella di affrontare con etica positiva ed attiva le contraddizioni del reale laddove esse si presentano, di individuare i mezzi - sia pure *Märchen* - che gli consentano di opporre finanche ad un agire strumentale che lo degrada a mezzo, un agire che ristabilisca la comunicazione e, con essa, restituisca all'interlocutore la dignità del fine³⁷. Mi pare significativo che Lessing intendesse portare avanti proprio questo filone. *Der Derwisch* è il titolo di un *Nachspiel* al *Nathan* che aveva in mente di scrivere, come comunica al fratello in data 19.3.1779. Fra la non accettazione da parte di Nathan di seguire Al-Hafi sul Gange e la sua esclamazione affermativa: «Der wahre Bettler ist / Doch einzig und allein der wahre König!» (ivi) si apre uno spazio di riflessione che - lo si può bene immaginare - ha provocato la rinnovata curiosità di Lessing. Il *Nach-spiel* non avrebbe che aggiunto un nuovo tassello ad una genealogia dei personaggi insieme riproposta e pensata ogni volta da capo in un processo di *Selbstdenken* esemplare anche per il recettore.

II. Il trascendentalismo agnostico.

La concezione "religiosa", che Lessing sostiene nel *Nathan*, e non solo tramite la parabola dei tre anelli, viene a coincidere con un *agnosticismo* di stampo assai moderno, con l'agnosticismo del *non-sapere-ancora*³⁸. L'ateismo dà per scontata la non-esistenza di Dio³⁹; sull'opposto versante, il cristianesimo e le religioni rivelate ne danno per altrettanto accertata l'esistenza. L'agnosticismo lessinghiano si pone invece in una posizione di attesa: non esclude l'esistenza del divino, né crede nella morte come cesura definitiva, come dimostra, ad esempio, il ripetuto rinvio alla trasmigrazione delle anime. Egli rifiuta comunque di fare coincidere l'idea di Dio con quella dottrina o con l'immagine tradizionale propagata dalle religioni positive e rivelate. Per il cristianesimo, rifiuta in particolare la cristologia e la tradizione biblica in quanto verità divine: vede in esse il *Buchstabe* rispetto ad una *innere Wahrheit* che coinciderebbe piuttosto con una visione etica, con il *Liebesgebot*, in cui egli fa culminare il responso del saggio giudice (oltre che il testamento di Giovanni).

³⁷ La critica all'alternativa della fuga dal mondo è presente fin dalle opere giovanili di Lessing; cfr. la poesia giovanile *Das Schäferleben* (R I: 99) e la recensione ad Antonio de Guevara del 1751.

³⁸ Sul concetto di agnosticismo: cfr. Jean Ziegler, *Les vivants et la mort*. Paris: Seuil, 1975, in part. pp. 269-292. V. anche Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, in part. pp. 1384-1417.

³⁹ Cfr. fin dalle poesie filosofiche degli anni '50 il rifiuto del determinismo meccanicistico, per il quale il mondo appare governato dal caso soltanto: «Ein Weiser schätzt kein Spiel, wo nur der Fall regiert»; mentre la volontà dell'uomo è nulla: «Nur unser Stolz erfand das leere Wort: ich wollte» (LM I: 238-239).

Sul piano teorico-astratto il problema della verità religiosa non può trovare oggi per Lessing soluzione alcuna. Non la può trovare neppure in chiave positivo-razionale, affine alle posizioni della neologia del suo tempo. Tanto il suo saggio giudice, quanto il saggio Nathan, rifiutano in tal senso ogni chiusura, imboccando, semmai, una diversa direzione: rinviando infatti alla storia personalissima e casuale di ciascuno, alla consuetudini familiari, all'educazione, alle tradizioni culturali. Tale soluzione vale sia per le origini della fede, sia per i suoi risultati nell'oggi o per gli sbocchi futuri.

Nell'oggi la "soluzione" è attiva e pragmatica: la fede religiosa deve esprimersi sulla terra tramite il giusto operare, l'agire bene nei confronti dei propri simili - è così che l'anello rivela la sua forza⁴⁰. In futuro la possibilità di una risposta ultima al problema della verità stessa non viene negata, ma si affida semmai alla storia dell'umanità nella sua terrena concretezza. Il saggio giudice della parabola rinvia infatti ad un futuro lontano, quando, fra mille e mille anni, un giudice più saggio ancora dirà la sua, senza che si possa escludere un nuovo rinvio. Ma l'agnosticismo di Lessing chiede di essere superato da una storia dell'umanità perfettibile, che non perda di vista sia l'autorealizzazione dell'uomo con le sue infinite potenzialità, sia il perfezionamento delle forme di umana convivenza.

Entro una prospettiva generale le posizioni di Lessing nel *Nathan* vengono così a coincidere con la nuova tolleranza di cui si fa sostenitore o, più specificamente, configurano una concezione che con approssimazione si potrebbe definire di *transcendentalismo agnostico*⁴¹. Nell'alveo stesso dell'illuminismo, acquisterebbe consistenza un filone minoritario della modernità che il filone maggioritario, quello della modernità razionalistico-immanentistica, ha trascurato e sospinto ai margini. Le aperture verso aspetti come la metempsicosi

⁴⁰ Sull'etica dell'azione cfr. Klaus Heydemann, «Gesinnung und Tat. Zu Lessings *Nathan der Weise*». In: *LYb* VII/1975, pp. 69-104; Erdmann Waniek, «Wunder und Rätsel: die gute Tat in *Nathan der Weise*». In: *LYb* XIV/1982, pp. 133-160. Nelle opere teologico-filosofiche le attestazioni vanno dal famoso «Der Mensch ward zum Tun und nicht zum Vernünfteln erschaffen» nel giovanile *Gedanken über die Herrnhuter* (R VII: 186) fino a *Ernst und Falk*, R VIII: 547-589, in part. 550 e 562.

⁴¹ Di "übernatürlicher Rationalist" parla K. Aner, *Theologie der Lessingzeit*. Halle, 1929: 195; cfr. in proposito anche Wilhelm Dilthey, «G. E. Lessing». In: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, Berlin: Teubner, 1916, pp. 17-174; Franz Koch, «Lessing und der Irrationalismus». In: *DVjS* 6/1928, pp. 114-143; Hans Leisegang, *Lessings Weltanschauung*. Leipzig: Meiner, 1931, che parla anche dello spinozismo di Lessing; Paul Hazard, *La pensée européenne au 18e siècle de Montesquieu à Lessing*. Paris: Boivin 1946, osserva in Lessing un concetto di ragione sia immanente, sia trascendente. Sulla partecipazione di Lessing alla «cognitive Krise» di suo tempo v. anche Leonhard P. Wessell, «Das widersprüchliche Wesen der Lessingschen Auffassung von Theologie». In: *Lessing in heutiger Sicht*. Bremen, Wolfenbüttel, 1977, pp. 187-195. Cfr. anche Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. Età di Lessing*. Bari: Laterza, 1968 e *Introduzione a Lessing*. Bari: Laterza, 1991.

sono considerati "superstizione" sia per la trascendenza religiosa, sia per l'immanenza laica. In questa prospettiva anche la critica lessinghiana tende o a trascurarli o a vederli come contraddizioni⁴². È invece innegabile che per Lessing, come per l'illuminismo immanentistico-razionalistico, la terra e l'azione sono il banco di prova di ogni teoria. Ma è altrettanto vero che la visione di Lessing include il piano della trascendenza.

Prendiamo ad esempio il discorso di Lessing nel frammento *Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können* (R VII:576-579), della seconda metà degli anni '70 e quindi coevo al *Nathan*⁴³. Qui i sensi vengono definiti come «Ordnung und Maß» dell'anima. Sono «was Grenzen setzt», ma «was Grenzen setzt, heißt Materie [...] die Sinne sind folglich Materie». L'impostazione del discorso sull'anima è sostanzialmente materialistica⁴⁴. Da essa peraltro non deriva in Lessing finitezza alcuna: «Jedes Stäubchen der Materie kann einer Seele zu einem Sinn dienen. Das ist, die ganze materielle Welt ist bis in ihre kleinsten Teile beseelt». Non ne deriva finitezza, né in avanti, né indietro nel tempo. Non verso il passato, in quanto «wenn die Natur nirgends einen Sprung tut, so wird auch die Seele alle unteren Staffeln durchgegangen sein, ehe sie auf die gekommen, auf welcher sie sich gegenwärtig befindet». Non, soprattutto, in avanti: «Nämlich, so wie der homogenen Masse, durch welche die Körper in den Stand der Sichtbarkeit kommen (dem Lichte), der Sinn des Gesichts entspricht: so können und werden gewiß z. E. der elektrischen Materie, oder der magnetischen Materie ebenfalls besondere Sinne entsprechen». Non vengono fatte previsioni che saltino l'impostazione materialistica (o finitezza), ma neppure questa viene a coincidere con il "qui ed ora": «Von der Zahl dieser uns noch unbekanntem Sinne ist nichts zu sagen. Sie kann nicht unendlich sein, sondern sie muß bestimmt sein, ob sie schon von uns nicht bestimmbar ist». L'agnosticismo affermato attende d'essere superato.

Dopo avere in 22 punti sviluppato un suo "sistema" attorno ai sensi ed alla perfettibilità della materia, Lessing conclude: «Dieses mein System ist gewiß das älteste aller philosophischen Systeme. Denn es ist eigentlich nichts als das System von der Seelenpräexistenz und Metempsychose». Purtroppo il fram-

⁴² Cfr. Dieter Arendt, *G. E. Lessing, Nathan der Weise. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt/M.: Diesterweg, 1988, pp. 48-51.

⁴³ Sulla metempsychosi in Lessing cfr. anche R I: 110-112; R III: 679-83; R VII: 570; _ 94-100 di *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (R VIII: 614-615). Cfr. anche Wilhelm Friedrich, «Über Lessings Lehre von der Seelenwanderung». Leipzig: Mutze, 1890; Gottfried Fittbogen, «Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung». In: *GRM* 6/1914, pp. 632-655; Jürgen Teller, «Tod und Leben in der *Erziehung des Menschengeschlechts*». In: H.-G. Werner (Hg.), *Lessing-Konferenz. Halle 1997*. op. cit., pp. 358-364; Margherita Cottone, «Esoterismo e ragione. *L'educazione del genere umano* di Lessing». In: *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla metempsychosi*. Palermo: Sellerio, 1983, pp. 11-35.

⁴⁴ Cfr. N. Merker, *L'illuminismo tedesco*, cit., pp. 316-336.

mento si ferma proprio là dove Lessing avrebbe voluto sviluppare gli elementi che si oppongono a tale sistema: «Es ward nur dieses älteste, und wie ich glaube, einzig wahrscheinliche System durch zwei Dinge verstellt. Einmal -> È unicamente in questo senso che parlavo di trascendentalismo agnostico. Nella mia prospettiva viene a costituire un filone minoritario ed emarginato dell'illuminismo, che non fa tutt'uno con la razionalità alienata, rispondente alla logica del mercato capitalistico, cui vanno le critiche di Horkheimer e Adorno. Quest'ultima non coincide con l'illuminismo tutto. Anzi, oltre l'em-passe cui il filone maggioritario dell'illuminismo ha portato, potrebbe forse condurre l'illuminismo medesimo, nella sua accezione lessinghiana tutta da riscoprire. Ma vi è di più, in quanto questi due filoni sono compresenti nel *Nathan* stesso, sono parte integrante delle concezioni filosofiche che in esso si confrontano. Le due principali - e cioè il filone di trascendentalismo agnostico e il filone immanentistico - vengono ad assumere nel *Nathan* il nome di Spinoza e di Kant⁴⁵. Prendono forma in Lessing attraverso le differenti posizioni che i personaggi del *Nathan* detengono nei confronti di ragione ed intuizione, in particolare attraverso l'isotopia di vista e udito. La mia ipotesi è che lo specifico e asistemico "sistema" lessinghiano, che si cela dietro l'isotopia di vista e udito e che coinvolge tutti i personaggi del *Nathan*, venga mediato dal confronto, che Lessing attua, con le concezioni di Spinoza e del Kant precritico⁴⁶.

Partiamo dunque dalla differente posizione che nel sistema di Spinoza e di Kant assumono ragione ed intuizione. Qual è la concezione di Spinoza? Spinoza distingue nell'*Etica* (II/XL/2)⁴⁷ tre gradi della conoscenza, che egli determina come segue:

- il primo grado della conoscenza verrebbe a coincidere con le «singole cose rappresentateci dai sensi in modo mutilo, confuso e senza ordine per l'intelletto», e cioè, da una parte, con ciò che chiama «opinione», dall'altra, con

⁴⁵ Sullo spinozismo in Lessing cfr. anche Hermann Timm, *Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit*. Bd. 1. *Die Spinozarenaissance*. Frankfurt/M., 1974; Martin Bollacher, Lessing. *Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften*. Tübingen: Niemeyer, 1978; Thomas Höhle (Hg.), *Lessing und Spinoza. Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*. Halle, 1982.

⁴⁶ Ernst Cassirer relativizza peraltro la differenza fra le opere precritiche e quelle del Kant critico. Cfr. *Vita e dottrina di Kant*. Firenze: La Nuova Italia, 1977 [1918].

⁴⁷ Le citazioni di Spinoza sono tratte dall'edizione Torino: Utet, 1972. L'*Etica* viene citata con la sigla E, seguita da un primo numero romano con riferimento alla parte, un secondo numero romano con riferimento alla proposizione ed un numero arabo con riferimento allo scolio; il *Trattato teologico-politico* viene citato con la sigla T, seguito da un numero romano con riferimento al capitolo ed un numero arabo che si riferisce alla pagina dell'edizione. Per la schedatura dei testi ringrazio il mio allievo Franco Masia.

ciò che chiama «immaginazione»: si tratta in entrambi i casi di percezioni confuse derivate da «esperienza vaga» o da «segni»;

- il secondo grado della conoscenza è connesso in Spinoza a «nozioni comuni e idee adeguate delle proprietà delle cose»: esso coincide con ciò che egli chiama «ragione e conoscenza di secondo genere»;

- il terzo grado infine viene da lui chiamato «scienza intuitiva» e «procede dall'idea adeguata dell'essenza formale di certi attributi di Dio alla conoscenza adeguata delle cose».

Ciò che in realtà di tre gradi della conoscenza così definiti enunciano è la posizione della filosofia "classica" - che precede la *rivoluzione copernicana* di Kant⁴⁸ - rispetto a ragione ed intuizione. In Spinoza infatti la conoscenza intellettuale comprende sia la ragione, sia l'intuizione⁴⁹. L'intuizione intellettuale equivale cioè ad una verità oggettiva dell'esperienza percettiva intellettuale. La conoscenza è oggetto dell'intuizione, anche se va distinta una intuizione di grado inferiore (di primo grado), come tale non disgiunta dal pregiudizio, e una intuizione di terzo grado, superiore alla stessa ragione. La conoscenza intuitiva non risulta in Spinoza vincolata di necessità al discorso, ma può emergere invece dal confronto fra blocchi di esperienze, come avviene, ad esempio, nel ricordo.

Per Kant l'intuizione che abbia pretesa di verità cadrebbe invece sotto il dominio dell'irrazionale: avanzerebbe, cioè, pretese arbitrarie, in quanto farebbe affermazioni su aspetti (Dio, finitezza o infinitezza del mondo) riguardanti la realtà in sé, che come tali non rientrano nella sua esperienza, giacché il suo dominio è condizionato dalle forme del suo darsi⁵⁰. Tale concezione viene sostenuta fin dai *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766) parallelamente agli scritti epistemologici dell'inizio degli anni sessanta. (Anche se Kant poi reintroduce la prova ontologica sotto forma della prova del possibile e riafferma tali realtà se non come oggetti di conoscenza, come possibilità della libertà umana o come postulati morali, insomma, reintroduce per la finestra ciò che aveva cacciato per la porta.) Soprattutto per il Kant critico, ma anche già per quello precritico, la conoscenza non è frutto della contemplazione, diviene bensì oggetto di produzione. È legata alle categorie, alle forme dell'intelletto, senza le quali non vi è conoscenza. Il pensiero viene così ricondotto esclusivamente alla ragione ed alle

⁴⁸ Cfr. la prefazione alla seconda edizione della *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer, 1912 (rist. 1969), Bd. 3: 7-26, qui 12.

⁴⁹ Cfr. Marco Messeri, *L'epistemologia di Spinoza. Saggio sui corpi e le menti*. Milano: Il saggiaatore, 1990. Per la recezione cfr. Marco Ravera, *Invito al pensiero di Baruch Spinoza*. Milano: Mursia, 1987.

⁵⁰ Cfr. Otfried Höffe, *Immanuel Kant*. Bologna: Il Mulino, 1986.

sue forme. Applicando le categorie all'esperienza è possibile esprimere giudizi e quindi - nella mediazione del linguaggio - pervenire alla conoscenza. Di conseguenza la ragione, proprio in quanto produce giudizi, esiste solo nel linguaggio.

Proprio in seguito alla recezione di Kant l'identificazione fra discorso e conoscenza, in quanto nella conoscenza è implicato il linguaggio, diviene quasi un luogo comune. Così è per buona parte dell'ottocento fino a Croce ed agli strutturalisti contemporanei. Vi è fra i moderni chi non postula una contraddizione fra intuizione e conoscenza: Arnheim, attraverso il pensiero visivo e la *Gestaltpsychologie*; Einstein, che affermava la centralità delle evidenze intuitive prelinguistiche; Lotman con la postulazione di una semiosfera; Husserl tramite la riduzione eidetica ancorata ad una *Lebenswelt* che precede le determinazioni predicative e categoriali. Ma, pur con le differenze fra i singoli pensatori, si tratta sempre di una corrente minoritaria del pensiero moderno: maggioritario è invece il filone di derivazione kantiana, che identifica discorso e conoscenza e svaluta la portata conoscitiva dell'intuizione.

Le conseguenze che derivano da tali diversi modi di concepire il rapporto fra ragione ed intuizione non sono affatto indifferenti. Ne consegue niente meno che un diverso atteggiamento nei confronti della razionalità stessa. Dall'affermazione di una non-contraddizione deriva un atteggiamento critico nei confronti della ragione: l'evidenza viene posta in dubbio in base ad argomenti convincenti e non dogmatici, mentre la verità diviene questione di maggiore o nuova evidenza. E dunque di accordo o disaccordo, fermo restando la legittima pretesa di argomentare in base alla propria evidenza ed il dovere di riconoscere all'altro un uguale diritto. La ragione viene ad essere legittimata dalla tolleranza critica e fondata sul concetto di ricerca (v. sopra). Essa viene ad assumere una posizione suppletiva rispetto all'evidenza, di cui è mezzo, non già fine. La ragione diviene essa stessa strumento di ricerca critica della verità. Il suo valore è connesso all'uso: dall'atto razionale non consegue una verità, bensì il dubbio e, semmai, una superiore evidenza, che attende a sua volta d'essere posta in dubbio. Se tale teoria critica non porta ad una sua esautorazione della ragione - in quanto dalla supremazia dell'intuizione non consegue irrazionalismo alcuno⁵¹ - con Kant invece, che fa della verità l'appannaggio esclusivo della ragione, ha inizio quel processo che conduce ad una ragione strumentale. La geniale intuizione di Lessing lo porta ad indivi-

⁵¹ La ragione non conduce a conoscenze pratiche irrilevanti, mentre all'intuizione sono riservate le grandi faccende dell'essere (come per Schelling o, fra i moderni, per Heidegger). In questi termini riformulerei qui mio dissenso con Schröder, che analizzando la tematica di vista e udito riteneva terminare l'illuminismo tutto nel buio e nel mistero. V. in proposito il mio «Die Thematik des Sehens und Hörens in Lessings *Minna von Barnhelm*». In: *ZfG* 6/1988, pp. 665-680.

duare tale empanse fin dal Kant precritico⁵². Se ne distanzia contrapponendole la concezione di Spinoza. Sia l'adesione, sia il critico confronto trovano voce tramite l'isotopia della vista e dell'udito, che coinvolge tutti i personaggi del *Nathan*. Seguiamone lo svolgimento nel testo.

II.1. *L'isotopia di vista e udito*. Le differenze di percezione postulate da Spinoza diventano i differenti gradi raggiunti dai personaggi del *Nathan* nel loro processo di perfettibilità umana. Spinoza tende a parlare della scienza intuitiva per chiarire come dal terzo grado della conoscenza si arrivi all'amore intellettuale di Dio, che è la tappa ultima del processo conoscitivo e il modo in cui la sostanza conosce e ama se stessa. Lessing sembrerebbe riprendere il discorso proprio qui - non solo in *Nathan*, anche se soprattutto in esso - e chiedersi come l'uomo la possa realizzare nella vita di ogni giorno⁵³. Il terzo grado della conoscenza è da lui visto come un ritorno all'interiorità purificata, illuminata dalla ragione. È insieme amore e conoscenza, sapere e memoria. In esso vivono passato, presente e futuro. Equivale ad una ragione capace di esplicitare in pieno le sue possibilità, di recepire le esigenze profonde del singolo fino ad esplorare i limiti di un "progetto" che coinvolga l'umanità tutta. Progetto che non coincide con un'utopia piena o positiva, formulata come tale, proprio perché è esso stesso fondato sull'agnosticismo della trascendenza. Equivale a quella ragione che - con Spinoza - diviene in grado di «percepire le cose sotto una certa specie di eternità» (E II/XLIV/2).

L'intuizione geniale di Lessing dà viva forma all'intero sistema. Intanto collega le percezioni ad un senso. La ragione, che è una, si fonde con l'udito, in quanto la ragione si dà appunto tramite il linguaggio: come unica è la ragione, così unico è l'udito, che i personaggi posseggono o non posseggono. Non così la vista, il senso cui Lessing invece affida l'intuizione. Si riconferma nel *Nathan* l'articolazione della vista, rilevata in un mio precedente lavoro fin da *Minna von Barnhelm*. Alla *Kurz-sicht* della compassione quale affetto, espressione del primo grado della conoscenza intuitiva, succede una differente

⁵² L'epigramma di Lessing su Kant non escluderebbe una tale interpretazione, in quanto parrebbe alludere ad una sottovalutazione delle forze più originali: «K* unternimmt ein schwer Geschäfte, / Der Welt zum Unterricht. / Er schätzt die lebendigen Kräfte, / Nur seine schätzt er nicht» (R I: 169). Come già nella sua lettera dell'8.4.1766 al filosofo popolare berlinese (*Kant's gesammelte Schriften*, cit., Bd. X.: 69-73), Kant mirerà anche con la «Widerlegung des Mendelssohnschen Beweises der Beharrlichkeit der Seele» nella *Kritik der reinen Vernunft* a confutare le prove fornite nel *Phädon*, proprio in quanto non ammette il problema giacché limita la conoscenza al campo dell'esperienza. Nella stessa lettera Kant peraltro smentisce ogni radicale svalutazione della metafisica, da cui anzi fa dipendere il duraturo progresso del genere umano. Mendelssohn aveva recensito nei *Literaturbriefe l'Einzig möglicher Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* (1763) definendo Kant un *Selbstdenker* e favorendo la ricezione della sua opera.

⁵³ Cfr. i miei studi su *Minna von Barnhelm*, pp. 186-218, e su *Emilia Galotti*, pp. 33-35, 40-42, 70-71.

capacità visiva. È peraltro acquisibile solo grazie alla sua fondazione nell'udito e tramite l'udito. Solo così la vista si perfeziona fino a conseguire quel *Tiefblick* o *Perspektivblick*, che poi coincide con il terzo grado della conoscenza intuitiva. Per ragioni di spazio non analizzerò, come invece ho fatto nel mio precedente studio, ogni singola occorrenza. Mi limiterò ad alcuni momenti chiave.

I personaggi del *Nathan* si dividono, come sempre in Lessing, in dinamici e statici. A questi ultimi dedicherò solo poche osservazioni. Il loro gruppo non è omogeneo. Li differenzia un diverso grado di sviluppo cui sono pervenuti, una diversa collocazione lungo il percorso di perfettibilità umana. Sembrano, come tutti i personaggi del teatro di Lessing, ordinati per coppie⁵⁴. Il livello più basso è occupato dalle figure del Patriarca e di Daja, la prima coppia.

Nel Patriarca non vi è *Geist*, ma solo *Buchstabe*, *Wort*⁵⁵. E quest'ultimo coincide per intero con la sopraffazione e la violenza, con un uso strumentale a fini di potere nel mondo. A ciò è finalizzata la sua vista esterna, il suo essere *neubegierig* (I/5). A ciò il suo udito, il suo volere essere «*unterrichtet / Von Dingen dieser Welt*» (ivi). Ma *hören-horchen* fa tutt'uno in lui con il *gehören*, con il *Dienst* (ivi) cui costringe gli altri, e che è in rapporto al ruolo che conferisce a se stesso di «*Diener seines [Gottes] Worts*» (IV/2). In tal senso egli non solo presume di sapere ciò che è giusto e ciò che è ingiusto, ma egli «*weiß ganz genau*» (I/5) e ci tiene «*es [...] wissen zu lassen*» (ivi). Egli non parla, ma ordina: basti pensare al sette volte ripetuto «*sagt der Patriarch*» di Bonafides in I/5. La sua è una *Vernunft* disautorata, poiché crede di potere dettare «*wo sie hin / Gehört*» (IV/2). *Reden*, *denken* e *wissen* si presentano in lui solo abbinati con sottomissione («*Nicht einmal Rede stehn?*»), con zelo («*eingedenk zu sein. - / Mich treibt der Eifer Gottes lediglich*»), con il ricorso alla violenza armata («*O da weiß ich Rat!*»). Cioè in un contesto di una loro totale negazione.

Daja rappresenta il primo grado della conoscenza di Spinoza. Lo rappresenta, in particolare, nella variante connessa a segni ed immaginazione. Come nel Patriarca, sono entrambi al servizio del pregiudizio. Non possiede che la vista esterna, incapace di cogliere l'autenticità delle cose, mentre il suo udito non coincide con la ragione, bensì con la superstizione. Il *wissen* compare in lei solo nella sua negazione: «*er hieß, / ich weiß nicht wie; - er blieb, ich weiß nicht wo*» (I/2); «*wer weiß!*» (I/6); «*Das eine weiß ich nur*» (III/10); «*Wißt / Ihr, was Ihr sagt?*» (ivi). Come chiosa il Templare: «*Die Närrin Daja weiß nicht was sie spricht*» (V/6).

O immagina, e dunque sbaglia, giacché si basa su segni la cui verità non è certa: «*Ich denk'*, es ist / *Kein schlimmes Zeichen* (cors. mio, III/3). O l'udire

⁵⁴ Cfr. il mio studio su Lessing e Goldoni, pp. 233-238.

⁵⁵ Cfr. per la distinzione fra *Geist* e *Buchstabe* R VII: 813; VIII: 174.

occorre in accezione negativa: «Hört auf, und seht! [...] Hört auf!» (I/2), cioè come uno smettere di parlare, un non farsi udire, un non udire. Ciò che lei dice è ritenuto da Nathan «alte Leier [...], / Die weder stimmt noch hält» (IV/6) in quanto coincide col pregiudizio (cfr. I/1-2 e III/1) e non è fondato sulla ragione. Se per Spinoza l'esistenza di Dio «deve necessariamente essere dedotta da nozioni la cui verità sia tanto sicura e incrollabile che non possa darsi né pensarsi una forza che sia in grado di smuoverle» (T VI/491), Daja, ignorando fin dall'inizio le cause naturali (prova ne sia la salvezza di Recha da parte del Templare), blocca lo sviluppo della conoscenza.

Il *Geheimnis*, di cui parla in III/10 al Templare (l'appartenenza di Recha all'unica vera fede), non a caso è connotato come *Unsinn, unerhört, Mißlaut, Ungewißheit*. Accusa il Templare del difetto di udito che in realtà con lui condivide: «Daß er doch gar nicht hören will! - Gott weiß, / Das *Herze blutet* mir, ihn so zu zwingen». (ivi)⁵⁶. Di «blutge Tränen» parla anche di lì appresso: (occhi-)lacrime-sangue, che ella stessa pone in connessione con udire-pensare. Il pregiudizio che è costato sangue - e che sarà evocato come possibilità sconfitta dalla parola conclusiva dell'opera: «Mörder» - non potrebbe essere espresso più chiaramente. Sarà Recha parlando di Daja a connotare tale sguardo come legato alla compassione - e cioè a ciò che in *Minna von Barnhelm* era il *Kurzblick* della compassione come affetto: «Mit nassen Augen bald gen Himmel, bald / Auf mich. [...] mit Blicken / des wahren Mitleids mich beschwor, mich meiner / Doch zu erbarmen! - Wenigstens, ihr zu / vergeben, wenn sie mir entdecken müsse / Was ihre Kirch' auf mich für Anspruch habe» (V/6). L'*entdecken* di Daja, al contrario di quello di Nathan, coincide nell'ottica del testo con il *Nichts* del pregiudizio.

La seconda coppia è formata dal Saladino e dalla sorella Sittah: in realtà è più coppia di altre, in quanto - come già Hettore Gonzaga e Marinelli in *Emilia Galotti* - formano solo insieme un personaggio completo: Saladino è solo cuore, anche perché Sittah è ragione. Ciò spiega perché Nathan, all'invito del Saladino, risponda: «Er wird begierig sein, zu sehen, was / Ich Neues mitgebracht» (II/9) e perché si mostri stupito, quando Daja afferma: «Nein, nein; er will nichts sehen; will Euch sprechen». Spiega anche, perché durante il racconto della parabola dei tre anelli faccia appello soprattutto all'udito, che al Sultano difetta. Spiega anche perché alla fine del racconto il Sultano taccia («Ich muß verstummen») e abbia «weiter [...] nichts / Zu sagen». La sua risposta si collocherà sul piano di vista-cuore: l'offerta di amicizia. Non ratificata nel tempo dal suo alter ego, da Sittah-udito-ragione.

Che questo sia, entro l'isotopia di vista ed udito, lo statuto del personaggio viene confermato anche dal *Leitmotiv* che lo caratterizza: il non-sapere. Più

⁵⁶ Similmente si comporta Franziska, guidata dalla compassione quale affetto, nel dialogo fra sordi con Tellheim, incentrato sull'*errore* di entrambi. V. n. 27.

che per la stessa Daja, il motivo si lega al sovrano: «Was sagt er? was? [...] Wer? und was? [...] Nun? erfähr ich nichts?» (II/2); «Woran das liegt, / Weiß Gott» (ivi); «Wie? das fragst du mich? Ich weiß / Ja kaum, von wem die Rede war» (II/3); «wer weiß?» (IV/3 e IV/4). Poiché anche la vista del sovrano, come quella di Daja, si ferma solo ai segni, il suo non-sapere fa tutt'uno col *vergessen*. È vero che per primo osserva, come dirà Nathan, «Ein Nichts, auf eines wilden Europäers / Gesicht» (I/2), che gli farà graziare il Templare, ma trattandosi appunto del primo grado della conoscenza che non si perfeziona nel secondo e nel terzo, egli è destinato a dimenticare anche il primo: «Hab' ich doch diesen Jüngling ganz / Vergessen!» (III/7). Qualora fosse seguita, questa prima intuizione lo porterebbe a scoprire passato e presente (v. infra II.2): «Wie hast du doch vergessen können dich / Nach seinen Eltern zu erkundigen?» (IV/5).

Sittah invece ode per il Saladino, per lui sa e ricorda. Anzi, ella è nel testo la *Horcherin* per eccellenza (III/5). E ciò che sa, le sovviene al momento giusto, ad esempio in quello del «Anschlag, / Den ich auf diesen Nathan habe», che idea mentre va «eine Sängerin / Zu hören» (III/3): «Eben fällt / mir ein, gehört zu haben, Hafi, daß / Dein Freund zurückgekommen» e «Mich denkt des Ausdrucks noch recht wohl, des einst / Du selber dich von ihm bedienst» (III/2).

Lo spazio proprio della *Horcherin* è peraltro quello dietro ad un *Vorhang* (III/4), dietro al quale ella ascolta la parabola di Nathan. Allo stesso modo ascolta il templare: «läßt den Schleier fallen» (IV/3). Ma tenda e velo non sono che il *sinnliche Zeichen* della vista che le è impedita, che le manca. Se di vedere s'incarica il fratello al di qua del sipario, Sittah-*Horcherin* ascolta con fredda ragione strumentale: come dirà Recha, il cui sapere invece procede dalla «ganze Seele»: «vor Sittah gilt kein Winseln, kein / Verzweifeln. Kalte, ruhige Vernunft / Will alles über sie allein vermögen». *Allein* e *alles* è in Sittah fredda ragione. (Non conosce *lacrime* e dimostra, al pari di Marinelli, quanto la compassione sia comunque condizione necessaria ad ogni futuro sviluppo.) Per lei non vi sono sogni, che lascia al fratello e che irride: «Hab' ich des schönen Traums nicht gleich gelacht? / Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen» (II/1). Ma da una vista e un udito separati, da intuizione e ragione separati non consegue un personaggio completo o pienamente individuato, bensì un personaggio scisso e diviso, dall'identità doppia, rispetto al quale il Saladino è il lato solare, mentre dietro al sipario vi è il realismo tattico-politico di Sittah, quella che poi agisce e decide. Come nel gioco degli scacchi (v. II/1).

La terza coppia è formata da Al-Hafi e dal Bonafides. Entrambi sono costretti a misurarsi con la concretezza, sognando solitudine e contemplazione. Nel derviscio però si tratta di due realtà separate, il frate invece porta con sé nel mondo l'integrità della *Siedelei* (IV/7). Frattura o continuità caratterizzano

anche la loro vista e udito. Al-Hafi possiede una vista non insensibile all'esteriorità: «DERWISCH: Reißt nur die Augen auf, so weit Ihr könnt! / NATHAN: [...] In dieser Pracht, / Ein Derwisch!» (I/3). Di fronte alle contraddizioni fra realtà e sogno (NATHAN: Al-Hafi? Träumst du wieder?), ivi) è invece portato a chiudere gli occhi: «Gott weiß, ich bin nicht schuld. [...] Doch mit ansehen will ich's nicht. [...] Ich sollt' es wohl / Mit ansehen [...]?» (II/9).

Questo tipo di vista occupa in lui anche il posto dell'udito, sicché equivale - entro la gradazione di Spinoza - all'opinione da esperienza vaga del primo grado di conoscenza. Ciò spiega perché Nathan rinvii con bonaria ironia proprio a quella capacità che il derviscio non possiede, ponendola in relazione con lo sguardo d'aquila, la vanità cioè, di cui Al-Hafi non è del tutto immune: «Geld hin, Geld her! / Das ist das wenigste. Allein dich gar / Nicht anzuhören! [...] dich nicht einmal / Zu hören! deinen Adlerblick nicht zu / Bewundern! das, das schreit um Rache; nicht?» (ivi). L'invito di Nathan a riflettere sulle soluzioni, a vagliare bene se l'unica via sia quella della fuga sul Gange, viene respinto: «Überlegen? / Nein, so was überlegt sich nicht» (ivi).

In *Minna von Barnhelm* avevo caratterizzato la posizione di Just all'interno dell'isotopia vista-udito come quella, fra i personaggi secondari, più vicina a Minna. Nel *Nathan* il frate si colloca in prossimità di Recha. Il suo udire-pensare procede infatti da un vedere a tal punto ben fondato da configurare, almeno in nuce, un terzo grado della conoscenza: non sa neppure leggere, ma sa ascoltare e ricordare. Per questo non conosce il pregiudizio: «Es hat mich oft / Geärgert, hat mir Tränen gnug gekostet / Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten / Daß unser Herr ja selbst ein Jude war» (IV/7). Conferma anche all'ebreo Nathan: «Ein beßrer Christ war nie!» (ivi). Aspirerebbe ad un romitaggio, «Allwo ich meinem Gott in Einsamkeit / Bis an mein selig Ende dienen könne» (ivi). È invece costretto dal Patriarca «zu allerlei, / Wovor ich großen Ekel habe» (ivi). Peraltro proprio la sua integrità gli consente di servire nel mondo senza tradire la *Siedelei*, un'integrità che procede dalla «innere Reinigkeit des Herzens»⁵⁷, da un sentire-vedere tanto autentico, da riversarsi sul retto pensare: «Traut mir, Nathan! / Denn *seht*, ich *denke* so!» (ivi, cors. mio). Per lo stesso motivo il *nicht-wissen* ritorna in lui in variazione ironica, nell'affermazione scherzosamente astuta di una sua *sancta simplicitas*. Ribadisce di frequente il suo «weiß nicht. / Ich muß gehorchen» (I/5). Lo eleva persino a principio: «Wer viel weiß, / Hat viel zu sorgen» (IV/1). Eppure in lui il *gehören* è al servizio (*Dienst*) della propria voce del cuore ed in tal senso si riversa in uno *hören*. Come anche Recha, il frate «kann nicht lesen» (ivi), ep-

⁵⁷ Cfr. *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, _ 61 (R VIII: 606). V. anche Gerhard Bauer, «Die natürliche Toleranz und die unendliche Bemühung der Vernunft, sie zu begründen». In: M. Awerbuch, S. Jersch-Wenzel (Hg.), *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*. Berlin: Colloquium, 1992, pp. 43-57.

pure solo a lui Nathan si confida interamente. Giacché «Der frommen Einfalt / Allein erzähl' ich sie. Weil die allein / Versteht» (ivi).

Più lungo discorso, che invece dovrò necessariamente sintetizzare, meriterebbe Nathan, personaggio a metà fra quelli statici e dinamici. Egli è il personaggio che governa l'isotopia vista-udito. Se in tal senso appare un personaggio statico, Nathan è pure dinamico. Sia in quanto, come dicevamo, deve superare nel corso dell'azione la residua pretesa di possesso su Recha, sia in quanto sul piano dell'azione realizza consapevole il passaggio dal primo, al secondo ed al terzo grado della conoscenza spinoziana, facendosi guida di un processo affine anche in Recha e nel Templare, e cioè guida dello sviluppo dei due personaggi dinamici per eccellenza. Di quest'ultima sua funzione parlerò nei paragrafi dedicati alla figlia adottiva ed al Templare.

Come e più del conte Bruchsal di *Minna von Barnhelm*⁵⁸ Nathan regge l'isotopia vista-udito, in quanto governa la stessa poetica del testo, cioè quel messaggio cifrato operante anche nella testualizzazione del processo di conoscenza - il sapere (*wissen*) cioè, *wem verbergen/entdecken*: «Ihr wähnt / Wohl gar, daß mir die Wahrheit zu verbergen / Sehr nötig? [...] Ich hab' es ja / Euch - oder wem es sonst zu wissen ziemt - / Noch nicht geleugnet [...]. / Warum ich's aber ihr noch nicht entdeckt?» (V/5). Nathan si fa qui *alter ego* dell'autore, in quanto fa proprio lo stile critico di Lessing, quella *Wirkungspoetik* la cui finalità estetico-sociale si esplica coinvolgendo il recettore nell'euristica del testo, stimolando il suo *Selbstdenken*.

Nathan, lo mette in atto in sommo grado nel suo duplice aspetto di *Bildung* e *Selbstbildung*, sia con sé stesso, sia con gli altri personaggi. Nei confronti del Saladino, cui si accosta sì con una sua idea, ma che è poi anche in grado di modificare: «NATHAN: Er wird begierig sein, zu sehen, was / Ich Neues mitgebracht. [...] DAJA: [...] Gott, wir sind so bekümmert, was der Sultan / Doch will. NATHAN: Das wird sich zeigen» (II/6). Si mostrerà a Nathan, poiché sarà in grado di vederlo ed ascoltarlo: «wägst mich mit dem Auge? [...] Versteh mich, Sultan. [...] Du hörst doch, Sultan?» (III/5; III/7). Come sarà in grado di

⁵⁸ Cfr. il mio libro su *Minna von Barnhelm*, pp. 208-210. Di Bruchsal Minna afferma in risposta all'oste in II/2: «Er wird auf Ihre Fragen besser antworten können. Er wird wissen, wem, und wie weit er sich zu entdecken hat; was er von seinen geschäften anzeigen muß, und was er davon verschweigen darf». Così parla anche Conti in *Emilia Galotti* (I/4), che funge da portavoce dell'autore e della poetica cifrata del testo: «Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! - Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz, und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen». Cfr. il mio studio su *Emilia Galotti*, pp. 27-28. La stessa dialettica di *verhüllen/entdecken* ricorre in *Ernst und Falk* (R VIII: 550) e in *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (R VIII: 602). Parallela è anche la distinzione fra *esoterisch/exoterisch* in *Leibniz von den ewigen Strafen* (R VII: 470).

portare il Saladino ad ascoltarlo attivando la sua *sinnliche Wahrnehmung* tramite una storiella, e cioè tramite quello stile teatrale che Goeze rimprovera a Lessing al pari del Patriarca del *Nathan* («Spiel des Witzes ... theatral'schen Schnurre», IV/2)⁵⁹. Lo stesso rapporto di ascolto reciproco ha con Al-Hafi: «Warte doch!- / Daß er mich hörte!» (I/3); «Wie nenn' ich ihn?» (II/9). Anzi lo ha - da portavoce dell'autore - pure con il mondo tutto: «Möcht' auch doch / Die ganze Welt uns hören» (III/7), o, come commenta il Saladino: «Ha! das nenn' / Ich einen Weisen! Nie die Wahrheit zu / Verhelen!» (ivi).

Ma Nathan non fa appello alla sola ragione (*hören-Wahrheit*) altrui. Egli stesso attraversa per intero i tre gradi della conoscenza. Questa la sua prima domanda al primo incontro col Templare: «Wo sah' ich doch dergleichen?» (II/5). La fase in cui si trova è il primo grado della conoscenza: il *vedere* dell'intuizione di primo grado, che coglie i segni con l'immaginazione. Il proposito che ne segue è attivo. Fin nella seconda scena dialogica fra i due personaggi, egli manifesta la ferma intenzione di conseguire chiarezza: «Ich will das bald genauer wissen» (III/7). Si tratta però di un *wissen* che non si separa dall'intuizione, ma che anzi procede con essa di pari passo: «Wie kann ich Euch zu sehn ermüden? [...] Wie solche tiefgeprägte Bilder doch / Zu Zeiten in uns schlafen können, bis / Ein Wort, ein Laut sie weckt» (ivi). È un'intuizione che si affida a udito-ragione e parola, ma che poi ritorna ad un sapere profondo, collegato al passato. Non coincide con la *Neubegier* che il Templare in seguito gli rimprovera (III/9), ma sì con una *Ahnenprobe*, dove il *sapere* supera l'*Augenblick* e coincide col *ricordo* (v. infra II.2).

Una verità profonda, tutta interiore, diviene infine anche la sua paternità. Tale, anche a discapito della sua negazione, non bisognosa della parola per esserlo: «Zwar kann ich's denn nicht bleiben / Auch wenn ich aufhör', es zu heißen?». Si tratta di quello stesso percorso che ha consentito in passato il superamento della tragedia, raccontata in IV/7 a Bonafides: di uno «Auge voll Wasser» - di quella stessa *lacrima* che Nathan depone sul mantello bruciato del Templare - che si sostituisce alle *blutge Tränen* di Daja (v. sopra). Dal pianto (occhi-vista velata o interiore) procede la *Vernunft*: «Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder. / Sie sprach mit sanfter Stimm'» (ivi). Neppure alla voce della *sanfte Vernunft* (e non già della *kalte* di Sittah) il percorso si arresta. Procede da questo secondo grado verso il terzo, verso quell'intuizione che consente di percepire «Gottes Ratschluß» che peraltro fa tutt'uno - spino-

⁵⁹ Sulla *Theaterlogik* cfr. R VIII: 211, 379. Sulla strategia di comunicazione cfr. principalmente Marion Gräfin Hoensbroeck, *Die List der Kritik. Lessings kritische Schriften und Dramen*. München: Fink, 1976; Claus Träger, «Kritizismus und Historizität in Lessings Methode». In: ZfG 1/1980, pp. 82-94, e il «Nachwort» a G. E. Lessing, *Freimäurergespräche und anderes. Ausgewählte Schriften*. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1981, pp. 335-368. V. anche il mio studio su *Emilia Galotti*, pp. 73-79.

zianamente, giacché «la nostra Mente in quanto concepisce sé e il Corpo sotto specie di eternità, ha necessariamente la conoscenza di Dio e sa» (E V/XXX) - con ciò «was du längst begriffen hast» e che deve essere "geübt". Dal *wissenbegreifen* si ritorna al *vergessen*, che si riversa per intero sul piano dell'azione: «Komm! Übe, was du längst begriffen hast; [...] - Ich stand! und rief zu Gott: Ich will! / Willst du nur, daß ich will!». Solo per questa via dell'acquisizione interna, dell'ascolto interiore del piano divino il *pensiero* che *uccide* diviene possibilità di vita: «Ob der Gedanke mich schon tötet, [...] - wenn sie von meinen Händen / Die Vorsicht wieder fodert, - ich gehorche!». Vista, udito e mani - sviluppano, nell'unità, per intero le loro potenzialità, così come il destino del singolo che non teme l'individuazione ma anzi la cerca, diviene capace di correggere (*Hände*) il corso degli eventi⁶⁰.

Nathan fa da guida nel processo di *Bildung* dei due personaggi dinamici dell'opera, Recha ed il Templare⁶¹. In Recha, che lui ha educato alla religione dell'umanità, corregge un'intuizione irrazionale che, senza essere smentita nella sostanza, viene poi fondata sulla ragione per diventare azione (v. infra). Nel primo grado della conoscenza Recha vede falso e vero insieme. Entrambi derivano da *Schwärmerei*⁶². Falsa, fondata sul pregiudizio, è la sua idea di essere stata salvata da un angelo vero, *visibile*: «Ich überdenke mir, / Was das auf einen Geist, wie Recha, wohl / Für Eindruck machen muß. [...] Da müssen Kopf und Herz sich zanken [...]; und die Phantasie, / Die in den Streit sich mengt, macht Schwärmer, / Bei welchen bald der Kopf das Herz, und bald / Das Herz den Kopf muß spielen. - Schlimmer Tausch!- / Das letztere, verkenn' ich Recha nicht, / Ist Rechas Fall: sie schwärmt» (I/1). Vero è il suo presentire l'arrivo di Nathan, segno dell'aspetto complementare in cui la testa si sostituisce al cuore: «DAJA: Diesen Morgen lag / Sie lange mit verschloßnem Aug', und war / Wie tot. Schnell fuhr sie auf, und rief: "Horch! horch! / Da kommen die Kamele meines Vaters! / Horch! seine sanfte Stimme selbst!" [...] Und sieh': da kommt Ihr wahrlich! kommt Ihr wahrlich!» (ivi). Dalla vista interna, ma con gli occhi chiusi sul mondo, Recha assurge, senza collegamento, alla ragione (*hорchen*). Passa dal *Menschenhaß* (prevalere della testa), dall'odio che «è una tristezza accompagnata dall'idea di una causa esterna» (E

⁶⁰ La tematica delle mani è una costante in Lessing da *Henzi* al *Nathan*. Sulla presenza del tema in *Emilia Galotti* cfr. il mio studio sul dramma, pp. 38-39.

⁶¹ Già il Freigeist era una figura che, come Lessing afferma nel 14. Stück della *Hamburgische Dramaturgie*, «sich bessert» (R VI: 79). Il Templare è l'ultimo dei protagonisti maschili del grande teatro di Lessing coinvolti in un *Wandlungsprozeß* a lieto fine. Il suo processo segue le tappe di quello di Tellheim guidato da Minna. Significativamente il maggiore, dapprima cieco e sordo al pari di Curd, diviene infine *stumm*, termine ripreso anche nel *Nathan* dal muto abbraccio conclusivo.

⁶² La distinzione fra i due tipi di *Schwärmerei* è parallela a quella tracciata in *Über eine zeitige Aufgabe* (R VII: 551-560) fra *kaltblütige* e *enthusiastische Schwärmer*.

III/definiz. VII), alla *Schwermut* (prevalere del cuore), che «è il passaggio dell'uomo da una maggiore ad una minore perfezione» (E III/definiz. III), giacché «la mente patisce in quanto ha idee inadeguate» (E III/I).

Daja, pur inconsapevole delle implicazioni, riformula come segue i due aspetti dello *Schwärmen*: «Im Schlaf wacht, / Im Wachen schläft ihr Geist: bald weniger als Tier, bald mehr als Engel» (ivi). La mente di Recha veglia nel sonno (non vede, ma ode), dorme nella veglia (vede, ma non ode): meno di animale (in direzione dell'uomo), più di angelo (oltre l'uomo), non ancora angelo immanente (v. infra). Se secondo Spinoza «la mente patisce perché ha idee inadeguate», lo «sforzo supremo della Mente e la sua virtù suprema è comprendere le cose con il terzo genere di conoscenza» (E V/XXV), che però «non può nascere dal primo, bensì dal secondo genere di conoscenza» (E V/XXVIII). Recha, sprovvista di un udito pieno, fondato su una vista piena, possiede un udito soprannaturale, ma mal fondato.

Sarà Nathan a rifondarlo, facendo leva su tutto quanto le ha insegnato. In un primo momento (prima distinzione *schwärmen/handeln*) si rivolge alla ragione: «Kommt! hört mir zu» (I/2). Ma poi torna indietro e riparte dal cuore-vista: «Da sieh / Nun was es schadt!» (ivi), facendo sfilare davanti agli occhi di Recha l'immagine di un *ecce homo*. Ma neppure qui si arresta. Torna infatti alla distinzione *schwärmen/handeln* per riprenderla ora sul piano di udito-ra-gione: «Begreifst du aber, / Wie viel *andächtig schwärmen* leichter, als / *Gut handeln* ist?» (ivi). Il primo ed il secondo grado della conoscenza risultano così ben fondati, uno sull'altro.

Lo stesso percorso di rifondazione - questa volta come *Selbstbildung* - compie Recha, fino a raggiungere nel corso dell'azione il modello dell'angelo immanente (terzo grado della conoscenza). Da una parte lo compie rettificando la sua immagine del Templare. In un primo momento, sconvolta dal pericolo di una morte nel fuoco, vede solo lui: «ihr gierig Aug' erriet ihn hinter / Den dicht verschränkten Palmen schon» (I/4). Successivamente acquisirà la lezione di Nathan: «Sein voller Anblick, sein Gespräch, sein Tun» hanno fatto sì che «Nun werd' ich auch die Palmen wieder sehn: / Nicht ihn bloß unter Palmen» (III/3). Dalla vista piena consegue - passando attraverso l'udito-ra-gione e trasformandosi in azione - la percezione dell'intorno, una nuova percezione della realtà tutta. Nonché della sua trascendenza: la nuova *Ruhe* con cui Recha guarda al Templare implica l'intuizione di trovarsi davanti al fratello⁶³, quel *sapere del cuore*, che Recha raggiungerà in grande anticipo su di lui (V/L.A.: «Sein Herz / Weiß nichts davon», cors. mio).

⁶³ Cfr. sulla *Ruhe* di Minna il mio studio sulla commedia, pp. 33-41, 113-116. È quella *Ruhe* derivante da un «inneres Gefühl von den wesentlichen Wahrheiten», segno di una verità intuitiva che «beruhiget», di cui Lessing parla anche nelle *Streitschriften*. Cfr. R VIII: 158, 194.

Il suo processo di crescita e di acquisizione va di pari passo col suo distanziamento dalla superstizione di Daja, che la faceva sentire «In ihrem sauer süßen Dufte, / Mich so betäubt, so schwindelnd» (III/1). Prima ancora dell'incontro chiarificatore col Templare (III/2), rinnega cioè l'aspetto improduttivo della *Schwärmerei*, richiamandosi - con una formula affine a quella applicata poi al Templare - a ciò che ella «sehn, und greifen kann, und hören» (III/1). Ridiventa «ganz Ohr» (ivi), riacquista cioè la sua piena ragione, che però viene significativamente a coincidere con la *Reinigkeit der Seele*: «den Samen der Vernunft / Den er [Nathan] so rein in meine Seele streute» (ivi). Nel successivo discorso col Templare sarà Recha a riproporre una visione panteistica del mondo. Entro una formula semplice però, non geometrica, che ella oppone al Dio dogmatico di Daja del dialogo precedente. Interrogando il Templare sul monte Sinai non lo definisce come il luogo in cui Mosè incontrò Dio: «Nun das wohl nicht. / Denn wo er stand, stand er vor Gott». La stessa *ganze Seele*, unità di vista e udito, afferma nel dialogo con Sittah sul finire dell'azione. Non «Die kalte Buchgelehrsamkeit», non «tote Zeichen» e «Gehirn», bensì vitale *Vernunft* e saggezza «aus seinem Munde. / Und könnte bei dem meisten dir noch sagen, / Wie? wo? warum? er mich's gelehrt» (V/6). Uno *Hören* vivo, connesso alla totalità dell'esperienza. La verità interiore di essere figlia, che lei stessa infine elegge, la porta verso Nathan, di cui sembra riproporre - nella specifica variazione della *Reinigkeit des Herzens* - anche la formula di *verbergen/entdecken*: «RECHA: Mein Vater! ... NATHAN: Wir verstehen uns. Genug!» (475).

Nei confronti del Templare Nathan porta alla luce quel *nucleo* che individua fin dal primo sguardo: «Die Schale kann nur bitter sein: der Kern / Ist's sicher nicht. - Wo sah' ich doch dergleichen? -» (II/5). Non ostante la resistenza che il Templare gli oppone a causa del suo attaccamento a *Dienst* e pregiudizio, Nathan lo saprà *durchschauen*: «Stellt und verstellt Euch, wie Ihr wollt. Ich find' / Auch hier Euch aus» (II/5). Poiché anche con lui tiene fede alla sua saggezza: «Ich weiß, wie gute Menschen denken; weiß / Daß alle Länder gute Menschen tragen» (ivi).

Sinteticamente il processo di "conversione" del Templare dalla legge di pregiudizio e *Dienst* a quella del *Selbstdenken* - parallela a quella compiuta dal maggiore von Tellheim, il cui nome egli ricorda, - può essere configurata come segue⁶⁴. In una prima fase egli è «nur von seinem Ohr / geleitet» (I/1), da una legge del *Dienst*, da un dovere dell'*Orden*, che lo estranea da ogni umanità ed individualità. Salva Recha, «Ein Judenmädchen» (I/6), agendo

⁶⁴ Sul rapporto fra Nathan e il Templare cfr. Klaus Bohnen, «Nathan der Weise. Über das Gegenbild einer Gesellschaft bei Lessing». In: K. Bohnen (Hg.), *Lessings «Nathan der Weise»*, op. cit., pp. 374-401; Horst Türk, *Dialektischer Dialog. Literaturwissenschaftliche Untersuchung zum Problem der Verständigung*. Göttingen, 1975, pp. 181-202.

sotto la spinta del dovere cui è ammaestrato «Wie etwas besser zugelernte Hunde» (III/2). Ha salvato dal fuoco la propria sorella, ma «Des Mädchens Bild / Ist längst aus meiner Seele» (I/6). Governato unicamente dalla ferrea necessità del dovere, non possiede né autentica pietà, né amore. Rinnega la vista, non possiede intuizione.

Cambierà bruscamente non appena vedrà Recha. Dapprima ha l'animo «zwischen Auge / Und Ohr geteilt» (III/2): «RECHA: Ihr kehrt von mir ab? / Wollt mich nicht sehn? TEMPELHERR: Weil ich Euch hören will. [...] So muß / Ich doch Euch wieder in die Augen sehn / Was? Nun schlagt Ihr sie nieder? nun verbeißt / Das Lächeln Ihr? wie ich noch erst in Mienen / In zweifelhaften Mienen lesen will, / Was ich so deutlich hör', Ihr so vernehmlich / Mir sagt - verschweigt?» (ivi). Per ora la vista incerta sovrasta l'udito ed egli, come già Tellheim, si sottrarrà con la fuga alla sfida che non sa sostenere, senza raggiungere né *wissen*, né *kennen*, sui quali pur la scena molto insiste.

Proprio questa conoscenza mal fondata, su un'intuizione di primo grado che non diviene cosciente, determinerà in seguito il capovolgimento della situazione. Il testo, nei termini dell'isotopia vista-udito, parla chiaro: «Ich mag nicht näher wissen, / Was in mir vorgeht; mag voraus nicht wittern, / Was vorgehn wird. [...] Der Kopf, den Saladin mir schenkte, wär / Mein alter? - Ist ein neuer; der von allem / Nichts weiß» (III/8). Il monologo del Templare accumula affermazioni che sfiorano un sapere profondo, quella verità sulla sorella e sul passato, che pur egli cela nel cuore: qui l'appella «Märchen», insieme «vorgelogen» e «glaublicher mir nie». Ma la mancata gradualità dello sviluppo («Sie sehn, und das Gefühl, / An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein, / War eins»; ivi), la mancata fondazione di ogni singolo grado della conoscenza, fa sì che non ne derivi chiarezza né sul piano della conoscenza, né su quello dell'azione. Sicché tanto il passato, quanto il futuro vengono negati (il terzo grado della conoscenza). Mentre il presente, nel successivo dialogo con Daja, evidenzia tutta la sua negatività: *Neubegier, vergessen, verschweigen, verführchen, verlenken, verwirrt, unerhört, Unsinn, Mißlaut, Ungewißheit* (III/10) - questi i suoi termini.

Nell'incontro col Patriarca questa stessa negatività diviene azione, tale che può portare al ripetersi delle tragedie passate («der Jude wird verbrannt»). Ciò che l'ispira è, da parte del Templare, una nuova sottomissione al pregiudizio comune, l'annullamento della propria voce critica e consapevole: fa riferimento ad un «man wisse», «man sagt» (IV/2), cui subordina se stesso. Di fronte al Saladino respinge anche la volontà di conoscere di Nathan: «Der weise Vater / Muß aber doch sich erst erkunden, erst / Besinnen» (IV/4). Nathan diviene uno *Schwätzer* e proprio l'intollerante riduce l'altrui tolleranza a misura della propria: «Er ist entdeckt. / Der tolerante Schwätzer ist entdeckt! / Ich werde hinter diesen jüd'schen Wolf / Im philosoph'schen Schafspelz, Hunde schon / Zu bringen wissen, die ihn zausen sollen!» (ivi). La «Blutbegier

des Patriarchen» si materializza nelle parole di Curd, *entdecken* e *wissen* si sono convertiti nel loro contrario, in cecità totale. Il lupo evocato, che è insieme egli (Curd-Wolf) e Nathan, è segno di una violenza che colpirebbe anche il proprio sangue. Quell'uomo che è uno, oggi e nel passato: «Du wirst / Von deinem Assad, fürcht' ich, ferner nun / Nichts mehr in mir erkennen wollen» (ivi).

La rinascita avrà inizio dalla rifondazione del primo grado: «Daß / Ein einz'ger Funken dieser Leidenschaft / Doch unsers Hirns so viel verbrennen kann!» (V/3). Il cuore viene portato a parlare: «Sprich, Herz» (ivi). Il non-sapere viene riconosciuto: «Wer kennt sich recht?» (ivi). Il secondo grado della conoscenza, saldamente fondato sul primo, è tematizzato nel dialogo con Nathan: «Hört mich, Nathan» - è il suo *Leitmotiv*, ripetuto ben sette volte (V/5). Il *Geheimnis* di Daja viene conseguentemente identificato nella sua traccia di *Blut*. (ivi) Il terzo grado verrà raggiunto solo nella conclusione dopo un rinnovato dubbio e una riconquista del secondo: «Nun du hörst ja! siehst ja, Sultan» (V/L.A.), che anche le parole di Recha confermano: «Sein Herz / Weiß nichts davon!» (ivi). Le ultime battute attualizzano il lieto fine ed insieme la possibilità tragica sconfitta: «TEMPELHERR: Ich deines Bluts! - So waren jene Träume, / Womit man meine Kindheit wiegte, doch - / Doch mehr als Träume!». Superata l'ultima esitazione, il Templare si riconosce nel passato. Il suo misconoscimento - il misconoscimento di una verità intuita, superiore alla stessa ragione, eppure in essa fondata - ha rischiato di produrre un nuovo spargimento di sangue: «SALADIN: [...] Er wußte was davon, und konte mich / Zu seinem Mörder machen wollen!» (ivi).

II.2. *La metempsicosi*. Alla teoria della metempsicosi Lessing fa riferimento, oltre che nel frammento su citato, anche nella poesia giovanile «Die lehrende Astronomie» (1748)⁶⁵, nella sua edizione delle *Vermischte Schriften des Hrn. Christlob Mylius* (1754)⁶⁶, nelle *Anmerkungen über Joachim Heinrich Campes* «*Philosophische Gespräche*» (1778) e nella *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), oltre che confermare questo suo credo nella «Fortdauer des Menschen nach dem Tode» a Jacobi nel 1780⁶⁷. Nella critica è

⁶⁵ R I: 110-112.

⁶⁶ Tramite Mylius, autore fra l'altro dei *Gedanken von dem Zustande der abgeschiedenen Seelen*, Lessing conosce Spinoza, che il cugino celebrava «come maestro di virtù». Cfr. N. Merker, *Introduzione a Lessing*, cit., p. 18.

⁶⁷ Cfr. Daunicht, *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*. München: Fink, 1971: 509-510. Nella lettera a Mendelssohn del 4.11.1783 Jacobi parla anche della lettura da parte di Lessing del testo dello svizzero Charles Bonnet, *Idées sur l'état futur des êtres vivants ou Palingénésie philosophique*, in cui, come nella «Lehrende Astronomie» dello stesso Lessing (R I: 110-112), viene sostenuta l'esistenza di una pluralità di mondi. Sulla diffusione dell'idea della metempsicosi fra filosofi e scienziati dell'illuminismo cfr. Jürgen Teller, «Tod und Leben», op. cit.

spesso vista come una curiosità inspiegabile (v. sopra). Ritengo invece che il pensiero della metempsicosi di inserisca coerentemente nella visione del mondo lessinghiana. Anche qui ha dalla sua lo Spinoza dell'*Etica*: «La Mente umana non può essere assolutamente distrutta insieme al Corpo, ma resta qualcosa che è eterno» (V/XXIII). O anche: «Non possiamo avere che una conoscenza del tutto inadeguata della durata del nostro Corpo» (II/XXX). La stessa concezione lessinghiana del tempo si proietta sull'infinito ed il tempo vi appare piuttosto come qualità che come quantità. «Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?» - è l'interrogativo conclusivo della *Erziehung* - ma è una eternità che va riempita qualitativamente, con uno *streben* costante nella ricerca della verità attraverso un processo di autoperfezionamento che coinvolge il singolo e la specie.

In I/2 la risposta di Nathan al discorso di Recha sul tema di angeli e miracoli, ha inizio con un allusivo «Sieh! wie sinnreich». Il suo è forse la cifra di un discorso esoterico: quello appunto sulla metempsicosi. Significativamente Nathan parla di *Sinn*, non già di *Verstand*. Parla di *Eindruck*, non già di *Zeichen*, a cui invece farà riferimento successivamente ritornando alla fisicità della descrizione di un volto come argomento *ad hominem* da opporre alla resistenza delle due interlocutrici. Per ora la causalità è più sottile, ha a che fare con il *sehen* come percezione profonda. Con quella «süßern Wahrheit» cui Nathan allude (I/1). Vale a dire, con il terzo grado della conoscenza spinoziano, che si proietta appunto su passato e futuro, capace di abbracciare «l'essenza delle cose [...] con un solo sguardo» (E II/XL/2).

Nel *Nathan* il tema fa tutt'uno, *ex positivo*, con la capacità di ricordare e conoscere, con *Erinnerung* e *Wissen*; *ex negativo* con *vergessen* e affermazioni di *nicht-wissen* («wer weiß?») o di *Unglauben*. Rispetto alla metempsicosi e la capacità di ricordare, individuare o intuire le tracce del passato nell'oggi per renderlo più umano e vitale e annullare invece le tracce di morte (sangue, roghi), i personaggi si collocano come segue.

Per il Saladino il passato è un oscuro ricordo, che rischia di continuo la cancellazione. Come afferma Bonafides: «Daß Euch nur darum Saladin beagnadet, / Weil ihm in Eurer Mien', in Eurem Wesen, / So was von seinem Bruder eingeleuchtet ...» (I/5). Ma si tratta appunto di una sensazione-emozione oscura. Tanto che quando Nathan rammenta il Templare al Saladino, il tema che risuona è piuttosto quello del *vergessen*: «Hab' ich doch diesen Jüngling ganz / Vergessen» (III/7). Lo stesso tema trova conferma nelle parole del Templare: «So oft ich auch ihm in den Weg getreten. / Der Eindruck, den ich auf ihn machte, kam / So schnell, als schnell er wiederum verschwunden. / Wer weiß, ob er sich meiner gar erinnert» (II/7). Lo *Eindruck* non è possesso, viene e va; *erinnern* e *wissen* sono posti in dubbio. Sittah che riconosce la somiglianza fra il ritratto di Assad e il Templare, lo ribadisce a modo suo: «Wie hast du doch vergessen können dich / Nach seinen Eltern zu erkundigen?»

(V/5), dove il tema rinvia al riconoscimento del legame di parentela e dunque al scoprimento del passato celato.

Solo con la frequentazione il passato riprende consistenza per il Saladino; solo allora è possibile rimuovere la *dimenticanza* e rinnovare il *ricordo*; significativa appare nelle parole del Saladino l'inversione fra corpo ed anima, giacché quest'ultima è l'elemento di congiunzione fra passato e presente, mentre nel corpo il passato assume nuova forma: «Du bist / Mit Seel' und Leib mein Assad. Sieh! ich könnte / Dich fragen: wo du denn die ganze Zeit / Gesteckt? in welcher Höhle du geschlafen? / In welchem Ginnistan, von welcher guten / Div diese Blume fort und fort so frisch / Erhalten worden? Sieh! ich könnte dich / Erinnern wollen, was wir dort und dort / Zusammen ausgeführt. Ich könnte mit / Dir zanken, daß du ein Geheimnis doch / Vor mir gehabt! ein Abenteuer mir / Doch unterschlagen: - Ja, das könnt' ich; wenn / Ich dich nur säh', und nicht auch mich. - Nun, mag's! / Von dieser süßen Träumerei ist immer / Doch so viel wahr, daß mir in meinem Herbst / Ein Assad wieder blühen soll» (IV/4). Le parole del Saladino rinviano direttamente al tema stesso della metempsirosi. La caverna leggendaria è quella in cui alcuni cristiani avrebbero trovato rifugio per sottrarsi alla persecuzione romana, per uscirne dopo 184 anni, senza che per loro il tempo fosse passato. Gli elementi fiabeschi (Ginnistan, il paese delle fate; Div, la fata) ed il termine "sogno" connotano anch'essi il ricordo che non è giunto a consapevolezza piena. Quella stessa consapevolezza a metà che anche nelle parole preparatorie all'incontro con il Templare, il Saladino aveva indicato col termine *dormire*: «Und nun sein Ton! / Wie der wohl sein wird! - Assads Ton / Schläft auch wohl wo in meiner Seele noch!» (IV/3). L'anima funge, ancora una volta, da tramite.

La stessa posizione del Saladino detiene il Templare nella sua risposta. Anche lui si richiama all'anima, nella quale riposano inconsapevoli (si veda l'inciso) i ricordi dell'oscuro passato: «Alles, was / Von dir mir kömmt, - sei was es will - das lag / Als Wunsch in meiner Seele» (ivi). Anche il *sapere* torna nella modalità dubitativa: «Ah, wenn ich wüßte, / Wie Assad, - Assad sich an meiner Stelle / Hierbei genommen hätte!» (IV/4).

Daja occupa il gradino più basso nella gerarchia di *erinnern* e *wissen*, che in lei si convertono in *Unglauben*. Ogni ricordo è scomparso, al punto tale da farla dubitare di ciò che vede: «man sagt / Zugleich, daß Saldain den Tempelherrn / Begnadigt, weil er seiner Brüder einem, / Den er besonders lieb gehabt, so ähnlich sehe. [...] er hieß, / Ich weiß nicht wie; - er blieb, ich weiß nicht wo: - / So klingt das ja so gar - so gar ungläublich, / Daß an der ganzen Sache wohl nichts ist» (I/2). Il tono parodistico, dato dal ripetuto ribadire il proprio non-sapere, è evidente. Quando Daja afferma «Fühlt man der ersten unbegreiflichen / Ursache seiner Rettung nicht sich so / Viel näher?» (I/2), si comporta come il «volgo [che] desidera ignorare le cause naturali delle cose e si mostra voglioso di ascoltare soltanto ciò che gli è del tutto oscuro e che di

conseguenza suscita la sua massima ammirazione» (Spinoza, T VI/487), o come «gli schiavi della superstizione [...] se poi con grande loro stupore assistono ad un fatto insolito, credono che si tratti di un prodigio» (T pref./388). Dalla concezione meramente trascendente della Provvidenza consegue però una deresponsabilizzazione dell'uomo, portato - come Daja - al fatalismo, all'inazione, a gravi negligenze verso il prossimo.

Sull'opposto versante si colloca Nathan nello stesso dialogo iniziale con Daja. Egli nulla sa, non ha potuto né vedere, né udire, giacché era assente. Eppure proprio lui fa riferimento nella sua risposta ai due termini centrali positivi: *Eindruck* e *Wunder*. Afferma l'impossibile e insieme lo riconduce sulla terra. Afferma il presente, ma pure lo connette con passato e futuro: «Ist / Ein alter Eindruck ein verlornen? - Wirkt / Das Nämliche nicht mehr das Nämliche? - / Seit wenn? - Wo steckt hier das Unglaubliche? - [...] Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten / Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe / Der Könige, sein Spiel - wenn nicht sein Spott - / Gern an den schwächsten Fäden lenkt» (I/2). Nell'ottica panteistica di Nathan, che si contrappone al dualismo miracolistico di Daja, la responsabilità dell'uomo è invece massima⁶⁸. Viene ad occupare lo spazio infinito che si apre fra lo *zweifeln/Spiel* della ricerca della verità affidata all'uomo e il *verzweifeln/Spott*, così definito nella *Erziehung des Menschengeschlechts*: «Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln. - Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten, zurück zu gehen! - Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist» (R VIII:613-614).

Lo riconferma più avanti nel dialogo con Templare: (II/7): «Wie solche tiefgeprägte Bilder doch / Zu Zeiten in uns schlafen können, bis / Ein Wort, ein Laut sie weckt». Il tempo che è il presente è per lui un tempo pieno, nutrito dalle immagini del passato - che da labili segni si convertono in *tiefgeprägte*, indelebili *Eindrücke* impressi nell'anima. E nel presente assurgono a consapevolezza, passando dallo stato di sogno o sonno (*schlafen*) a quello di veglia (*weckt*), superando quel sonno della ragione che genera l'*assassino* delle parole conclusive dell'opera.

Tale tipologia dei personaggi rispetto a *erinnern/vergessen*, *Wissen/Unglauben* viene confermata non solamente sul piano dei dialoghi, ma anche sul piano dell'azione. Qui Recha si afferma come reincarnazione di Lilla, il Templare come reincarnazione del padre Assad. Nel senso che risolvono - in un processo ideale di perfettibilità - i compiti irrisolti dei due predecessori⁶⁹. Il

⁶⁸ Cfr. la presa di posizione di Lessing contro il dualismo di Wolff, in favore di una visione panteistica, R VII: 305.

⁶⁹ Vi è in proposito una coincidenza con il piano autobiografico, giacché l'arcidiacono Johann Gottfried Lessing soleva ripetere spesso al proprio figlio: «Vorrei, almeno, essermi per-

testo li conferma come tali. Ad iniziare dalla prospettiva dello stesso Nathan. Quando nella scena V/5 promette al Templare di fargli conoscere il fratello e questi gli chiede «Den Bruder? welchen? Sittahs oder Rechas?», Nathan risponde: «Leicht beide». (V/5) Lo stesso fa Saladino quando chiama il Templare al medesimo tempo «mein Sohn! mein Assad!» (V/L.A.). Il Templare viene così affermato contemporaneamente come fratello di Recha e di Sittah, cioè Assad.

Lo stesso vale per Recha, verso la quale Sittah si sente: *Freundin, Mütterchen*, ma anche *Schwester*, come lo era di Lilla. Questa prospettiva viene riassunta dalle parole finali del Saladino. Il Templare aveva ribadito l'esistenza di quei sogni inconsapevoli riguardanti il passato: «So waren jene Träume, / Womit man meine Kindheit wiegte, doch - / Doch mehr als Träume!» - e si era gettato poi ai piedi del sultano. Questi risponde come segue: «Er wußte was davon, und konnte mich / Zu seinem Mörder machen wollen!» (V/L.A.). Qui la negazione dei sogni, la loro non-assunzione alla consapevolezza viene messa in relazione con il possibile finale tragico, espresso con la parola forte di *Mörder*. Il principio vitale si ricollega invece al *sapere* come assunzione della verità del *sogno*, di una verità profonda che viene dal passato e si proietta sul presente.

Entro tale contesto può essere spiegato un secondo antefatto altrimenti inspiegabile (insieme al primo: e cioè la coincidenza dei nomi del padre e dello zio di Curd; v. sopra). Il Templare si emancipa nel corso dell'azione dal suo malinteso concetto di *Dienst* sino a ridiventare persona. In questa emancipazione è compresa la figura del padre. Riferendosi a Nathan il Templare compie la distinzione seguente: «Geschöpf? / Und wessen? - Doch des Sklaven nicht, der auf / Des Lebens ödem Strand den Blöck geflößt, / Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch / Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke / Die göttliche Gestalt sich dachte, die / Er dargestellt?» (V/3). Ciò vale anche per lui: qui lo schiavo è Assad, che non è riuscito a liberarsi dai vincoli che lo hanno portato a combattere contro la sua gente ed a sacrificare la figlia. Il Templare invece, che - secondo il piano divino - si rimette in cammino verso la sua emancipazione, spiega e giustifica l'altrimenti inspiegabile condotta del Saladino, che ricorda commosso il fratello, il quale aveva peraltro impugnato le armi contro di lui. Nell'emancipazione di Curd è compresa l'emancipazione del padre. Con Curd il sogno diventa consapevole realtà riuscendo a spezzare la catena di morte tessuta dalla generazione precedente. Anche Lilla si emancipa grazie a Recha: la figlia di Nathan, l'artista che opera in armonia col piano

fezionato in te». Anche la figura della madre, donna assai limitata, parrebbe avere ispirato molti personaggi femminili tradizionali del suo teatro. In questo senso la metempsicosi potrebbe implicare in Lessing sia l'immortalità individuale, sia quella sovrappersonale dell'intelletto attivo. In tale contesto si colloca anche l'affermazione di Spinoza in E V/XXXVIII.

divino, non solo non muore come Lilla a causa dell'abbandono del fratello («starb / Vor Gram»; IV/3), ma al contrario diviene maggiormente se stessa anche in ragione della modificazione del sentimento verso Curd, che da futuro marito ridiviene fratello.

In tal senso Recha - l'angelo immanente - compie la stessa funzione di emancipazione nei confronti di Curd, trasformando gli impulsi di morte in impulsi di vita. Se Curd aveva affermato il suo amore per Recha con queste parole: «Von ihr getrennt / Zu leben, ist mir ganz undenkbar; wär' / Mein Tod, - und wo wir immer nach dem Tode / Noch sind, auch da mein Tod» (III/8). Questa catena di morte viene trasformata da Recha in catena di vita e di acquisizione di perfettibilità, di spiritualizzazione. Anzi, vi è di più, in quanto Recha-Lilla riconosce in Curd-Assad il fratello: è questa forse la natura più profonda e celata (la siepe, il velo) della sua risposta emotiva. A differenza di Curd ella non si mostrerà mai innamorata. Per Curd ricordiamo come curiosità che nel *Fedone* di Platone, nel capitolo XXXVII sulla metempsicosi, viene usata proprio la metafora del mantello per indicare i corpi che l'anima deve indossare di volta in volta. Nathan riconosce Curd anche dietro il mantello-cozza, al quale si inchina e che bacia: bagnando di lacrime la *Brandstelle*, lavandone le tracce di sangue, sancendo il passaggio dal passato della morte nel fuoco al presente della vita salvata⁷⁰.

II.3. *Angeli immanenti e miracoli*. Spinoziana è anche l'accezione dei termini chiave di angeli e miracoli, ricorrenti nel *Nathan*. La metafora dell'angelo immanente vi indica un modello di umanità, un ideale di perfezionamento, una meta cui tendere, analogamente a quanto si legge in Spinoza: «È proprio della natura della Ragione percepire le cose sotto una certa specie d'eternità» (E II/XLIV/2); oppure: «La nostra Mente, in quanto conosce sé e il Corpo sotto specie di eternità, ha necessariamente la conoscenza di Dio» (E V/XXX); oppure ancora: «l'uomo è un Dio per l'uomo» (E IV/XXXV/sc.).

La prima occorrenza della metafora dell'angelo la troviamo in I/1 non a caso in riferimento a Recha che, dopo l'esperienza dell'incendio e l'incontro col Templare, Daja descrive nella condizione di inadeguatezza e privazione: «Im Schlage wacht / Im Wachen schläft ihr Geist: bald weniger / Als Tier, bald mehr als Engel» (I/1). La mente di Recha veglia nel sonno, dominata dagli incubi e priva della ragione, e dorme nella veglia. Se «lo sforzo supremo della Mente e la sua virtù suprema è comprendere le cose con il terzo genere di conoscenza» (E V/XXV), tale sforzo però «non può nascere dal primo, bensì dal secondo genere di conoscenza» (E V/XXVIII), dalla ragione. Nella

⁷⁰ Sulle metafore di lacrime, cuore, fuoco cfr. Helmut Göbel, «Die Bildlichkeit im *Nathan*». In: K. Bohnen, *Lessings Nathan der Weise*, op. cit., pp. 229-266; Ehrhard Bahr, «Die Bild- und Sinnbereiche von Feuer und Wasser in Lessings *Nathan der Weise*». In: *LYb* VI/1974, pp. 83-96.

condizione iniziale Recha dunque anticipa l'udito intuitivo del terzo grado di conoscenza, che però è mal fondato, in quanto poggia non già sulla ragione, bensì sulla paura - in quanto è «il timore la causa che genera, mantiene ed alimenta la superstizione» (T pref./388) -, e cioè sulle passioni che fanno regredire sulla via della perfettibilità. La metafora dell'angelo va comunque intesa positivamente, come l'azione nel suo progredire dimostra.

Daja è - insieme al Patriarca, cui si deve non a caso il più profondo stravolgimento della metafora dell'angelo, che egli identifica con il «Diener seines [Gottes] Worts» (IV/2) e dunque la *blinde Buchstabentreue*, ispiratrice di *Unvernunft* e bieca intolleranza - un personaggio statico dominato dalla superstizione. Per lei l'angelo è «kein irdischer und keines irdischen; / Der Engel einer». La realtà del suo angelo è quella *solo* trascendente del «süßer Wahn» (ivi). Per lei, come per Recha dominata dal timore, l'angelo trascende qui l'umanità: appare privo di radici nella realtà, in concretezza e singolarità umane. Nathan - agendo pedagogicamente nella scena successiva nei confronti di Recha - lo riporta sulla terra. Smentisce «seufzen, beten [...] zerschmelzen, [...] fasten / Almosen spenden. - Alles nichts», in quanto non aprono il *Nichts* in direzione dell'*Alles*, bensì, all'opposto, riducono questo a quello. Ed insiste per intanto sulla concretezza umana di Curd, sulla sua umana vulnerabilità e sui suoi bisogni: malattia, fame, mancanza di amici e denaro, il suo essere «ohne Wartung, ohne Rat und Zuspruch / Ein Raub der Schmerzen und des Todes da!» (I/2). È su questo sfondo di umani bisogni - dell'uomo come essere di natura e come essere sociale - che si proietta la prima conclusione, cui Nathan rinvia le due donne: «dem Menschen ist / Ein Mensch noch immer lieber, als ein Engel» (I/2). È una conclusione costruita *ex negativo*, per confutare la vana trascendenza di Daja e la fuga di Recha sotto l'incalzare delle passioni. Spinozisticamente l'idea dell'angelo può essere solo immanente.

Ed è da qui che l'azione riparte. Intanto, prima che Recha appaia in scena e possa essere guarita tramite quel *Gegengift* costituito appunto dall'umana concretezza e finitezza di fronte ai bisogni, il testo fa appello ad un massimo investimento di emozioni e ragione congiunti: «Doch hört! doch seht! - Da kommt sie selbst» (I/1). Inizialmente, in rapporto alla concretezza dei bisogni che Nathan ha superato nel corso del suo viaggio, Recha pensa bene, parlando di angeli invisibili e rendendo lode a Dio: «Wie wollen wir uns freu'n und Gott, / Gott loben! Er, er trug Euch und den Nachen / Auf Flügeln seiner unsichtbaren Engel / Die ungetreuen Ström' hinüber» (I/2). Poiché «tutto ciò che avviene, infatti, avviene per volontà di Dio e per suo eterno decreto» (T VI/489) ed è «assai più giusto che siano chiamati opere di Dio e che siano ricondotti alla sua volontà quegli eventi che chiaramente e distintamente comprendiamo, [...] giacché soltanto quegli eventi naturali che percepiamo in modo chiaro e distinto rendono più elevata la nostra conoscenza di Dio e rivelano nel modo più palese i suoi decreti e la sua volontà» (T VI/493).

Quando invece passa a parlare della sua esperienza «il timore [...] alimenta la superstizione» (T pref./388). La morte nel fuoco, che determina in Recha l'offuscamento della ragione, rinvia sia alla morte nel fuoco della famiglia di Nathan, sia alla morte di Nathan prospettata dal Patriarca, e dunque allo sfondo tragico dell'azione: «Er, / Er winkte meinem Engel, daß er sichtbar / Auf seinem weißen Fittiche, mich durch / Das Feuer trüge -» (ivi). L'antidoto di Nathan è, ancora una volta, un brusco e non mediato passaggio alla concretezza più estrema. «Weißem Fittiche! / Ja, ja! der weiße, vorgesprenzte Mantel / Des Tempelherrn». La fondazione della metafora dell'angelo procede così, per successive scosse e assestamenti, passando dalla più alta spiritualità alla più nuda realtà tramite una costruzione chiasmica: Recha, che separa angelo e uomo, trasforma il primo in un «wirklicher»; Nathan nega la *Wirklichkeit* puntuale dell'angelo, per affermarne la realtà diffusa, tesa, come subito vedremo, fra *Stunde* ed *Ewigkeit*.

«RECHA: Nicht so ein Engel; nein! ein wirklicher; / Es war gewiß ein wirklicher! Habt Ihr, / Ihr selbst die Möglichkeit, daß Engel sind, / Daß Gott zum Besten derer, die ihn lieben, / Auch Wunder könnte tun, mich nicht gelehrt?». Ispirata da Daja - il cui credo che «betäubt» e rende «schwindelnd» (III/1) successivamente ricuserà - e sconvolta dall'accaduto, Recha si comporta come «gli schiavi della superstizione [...] quanto mai disposti, nella generalità dei casi, alla credulità» (T pref./387). Nathan, che aveva già sottolineato la straordinarietà dell'evento naturale, rappresentato dal vedere un Templare graziato dal Saladino, oppone a Recha un'affettuosa resistenza.

Ciò che contrappone alla superstizione di Recha è il suo credo spinoziano. Afferma Spinoza che credere nei miracoli significa immaginare Dio e natura come «due potenze nettamente separate l'una dall'altra» (T VI/486), non già intendere la divinità come «causa immanente, e non transeunte, di tutte le cose» (E I/XVIII). Mentre invece «niente accade in contrasto con la natura [...] e tutto ciò può essere assai meglio percepito sulla base dell'ordine stabile e immutabile della natura» (T VI/488). Il *Nathan* mette tale concezione in bocca al personaggio del Templare che, irato, si difende dalle insidie del Patriarca: «Natur, so lügst du nicht! So widerspricht / Sich Gott in seinen Werken nicht!» (I/5). La risposta del mercante si colloca entro questa stessa prospettiva. Da una parte egli riconduce il miracolo - al pari di Spinoza - ad un bisogno psicologico: «Stolz! und nichts als Stolz! Der Topf / Von Eisen will mit einer silbern Zange / Gern aus der Glut gehoben sein, um selbst / Ein Topf von Silber sich zu dünken» (I/2). L'interferenza di Dio nell'ordine della natura - quella separazione che la metafora estrema del *Topf* riconduce invece all'Uno-Tutto

spinoziano - non corrisponde se non ad un atteggiamento di superbia⁷¹. Dall'altra Nathan non nega il miracolo e non nega l'angelo - l'affermazione di Recha in tal senso va presa sul serio, in quanto non avrebbe senso insegnarle qualcosa di errato che poi si dovrebbe correggere a fatica; egli afferma bensì che Dio «tut / Für dich, und deines gleichen, stündlich Wunder; / Ja, hat sie schon von aller Ewigkeit / Für euch getan» (I/2). La concezione che contrappone a Recha è appunto una concezione spinoziana e immanentistica del miracolo, termine provvisorio, segno del trascendentalismo agnostico (v. sopra). Per Spinoza come per Lessing si potrebbe definire «"miracolo" ciò la cui causa non può essere chiarita in base ai principi naturali a noi noti grazie al lume naturale» (T VI/490). Tale verità temporanea non solo non nega lo sviluppo della conoscenza, ma anzi gli dà impulso, in quanto la verità dell'oggi attende di essere superata da quella di domani (v. il passaggio dal saggio giudice al più saggio ancora fra mille e mille anni)⁷². Il miracolo, destituito di ogni connotazione sovranaturale, viene a coincidere entro tale ottica con la realtà di un universo in evoluzione, compreso tutto nel miracolo, dal qui ed ora all'eternità. Le metafore estreme - Stunde/Ewigkeit, Wassereimer-Wein-zugelernter Hund/Mann (III/2), Opal/hundert schöne Farben (III/7) - non sono che la traduzione entro le coordinate del *Nathan* del *deus sive natura* che abbraccia tutto ed ogni cosa.

Di tale procedimento reca traccia l'intero agire di Nathan. Mentre con Recha per ora insiste sulla necessità di non ignorare le cause naturali, contrappo-
nendo «andächtig schwärmen» e «gut handeln», tesse anche contemporaneamente le fila del suo discorso più esoterico sulla metempsicosi: «Ein Nichts, auf eines wilden Europäers / Gesicht: - und du entkommst dem Feuer, in Asien!». Parte sì dalla fisicità di un volto, eppure quel *Nichts* diviene la cifra ambigua di un *Mehr* o di un *Alles*: in questo caso sia nella variante temporale in rapporto alla metempsicosi, sia nella variante spaziale prospettata tramite l'estensione di terra che va dall'Asia all'Europa. Nathan ha dunque accennato alla metafora dell'angelo come modello, ma per ora deve rinunciarvi per contrastare la concezione più tradizionale e rifondare, su diverse basi, in Recha il secondo grado della conoscenza. Ma il testo, tramite le stesse parole di Nathan, va oltre, anticipando quel terzo grado della conoscenza che proprio a Recha - e non già a Curd - spetta infine realizzare anticipando nell'oggi dell'azione un modello di futura umanità: l'angelo.

⁷¹ Sullo Stolz quale *unnatürliches, gekünsteltes Laster* v. R VI: 156. Cfr. anche Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler, 1974, p. 144. Sullo *Stolz* in Tellheim cfr. il mio testo su *Minna von Barnhelm*, pp. 40-41.

⁷² Secondo Lessing i miracoli possono «den gesunden Menschenverstand auf die Spur helfen» (R VIII: 15, 36), ma non devono rendere più difficile o chiudere «den Weg zu den noch zurückgehaltenen Wahrheiten», in quanto sono appunto «Vorübungen, Anspielungen, Fingerzeigen» (R VIII: 603).

Non per altro in III/2 quello *jemand* che dal fuori scena apre la porta pronuncia le parole: «Nur hier herein!». Ma ciò che accoglie il Templare al suo ingresso in scena è appunto Recha. Il motto di Gellio premesso al *Nathan* «Introite, nam et heic Dii sunt!» - si riferisce sì all'intera vicenda narrata (e costituisce come tale un'ulteriore variazione del *deus sive natura*), - ma nella ripresa puntuale delle parole dello *jemand*, si riferisce in particolare a Recha. Mentre il Templare cade in errore fino all'ultima scena ed a lui è legata una delle alternative tragiche cui allude il conclusivo «Mörder», spetta proprio al Templare in quanto personaggio dinamico che infine si scopre fratello, rimarcare la natura di Recha. A lei fa riferimento in V/3, distinguendo il padre reale dal padre adottivo che ha educato Recha: «Geschöpf? / Und wessen? - Doch des Sklaven nicht, der auf / Des Lebens öden Strand den Block geflößt, / Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch / Wohl mehr, der in dem hingeworfenen Blocke / Die göttliche Gestalt sich dachte, die / Er dargestellt» (V/3). Ma non allude solo a Nathan, bensì allo stesso Lessing che in Recha ha realizzato il suo modello di angelo immanente, senza per questo farne un personaggio statico o compiuto, ma proponendo piuttosto un personaggio perfettibile che come tale si realizza sulla scena⁷³.

Nel successivo riferimento a Recha Curd fa confluire nuovamente la verità su entrambi, dicendo a sua insaputa il vero e il falso insieme⁷⁴. Recha è individuata come modello - Nathan lo conferma senza enfasi - col termine pieno dell'angelo: «Nathan, Nathan! / Welch einen Engel hattet Ihr gebildet, / Den euch nun andre so verhunzen werden!». Recha è l'angelo immanente, perfezionatosi con l'aiuto della saggezza di Nathan. È un modello costruito da Lessing grazie alla produttiva recezione di Spinoza: «Der Knoten, der so oft mir bange machte» (V/4), va inteso anche in tal senso. Se il pregiudizio di cui parla Curd non si può escludere, Nathan (Spinoza/Lessing) va incontro al futuro fiducioso: «Hat keine Not! Er [der Engel] wird sich unsrer Liebe / Noch immer wert genug behaupten». Il rischio è calcolato in anticipo: «Auch so noch, Recha, bleibet deine Rettung / Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten / Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe / Der Könige, sein Spiel - wenn nicht sein Spott - / Gern an den schwächsten Fäden lenkt» (I/2). *Strengste Entschlüsse/schwächste Fäden* è un'opposizione che nuovamente prospetta una massima apertura del cerchio, quella dell'Uno-Tutto spinoziano. *Spiel/Spott* comprende nel progetto tanto gli aspetti gioiosi, quanto gli aspetti tragici della vita, la tensione verso la verità ed il rischio del fallimento.

* * *

⁷³ Anche Minna è un personaggio compiuto, ma non per questo statico; cfr. il mio studio sulla commedia, pp. 73-79, 127-135.

⁷⁴ Questa stessa dinamica di vero/falso caratterizza Tellheim. Cfr. in proposito il mio studio «Die Thematik des Sehens und Hörens in Lessings *Minna von Barnhelm*», op. cit.

III. Philosophische Neckerei ovvero il segreto dei nomi nel *Nathan*.

La passione di Lessing per *Wortgrübeleien* ed etimologie è nota⁷⁵. Noto anche il fatto che le due tendenze investono la denominazione dei suoi personaggi. (Illuminante a proposito del *Nathan* è la speculazione autografa sul nome di Dinah/Daja, v. sopra.) Noto anche l'amore di Lessing per il gioco, amore che investe anche i nomi, in quanto amava scherzare celando dietro il *valor externus* dei nomi un *valor internus* cifrato⁷⁶. Gli piace, come al suo secolo, giocare con carte nascoste, come egli stesso denuncia in una auto-recensione *anonima*: «Die Wahrheit zu sagen, hätte ich es selbst lieber gesehen, wenn uns Lessing diese kleine gelehrte Brocken erspart hätte. [...] Zudem sollte er gewußt haben, daß der, welcher von seinen Erfindungen, sie mögen so groß oder so klein sein, als sie wollen, einige Ehre haben will, die Wege sorgfältig verbergen muß, auf welchen er dazu gelangt ist. Nicht den geringsten Anlaß wird er verraten, wenn er seinen Vorteil verstehet»⁷⁷. Nel *Nathan* è riuscito tanto bene a nascondere le tracce su cui "anonimamente" richiama l'attenzione, che anche Hindrik Birus, autore di un accurato studio su *Das Rätsel der Namen* si vede costretto a gettare la spugna e concludere la sua peraltro assai utile indagine affermando che la decifrazione del segreto dei nomi «durch die Vernunft noch der Zukunft vorbehalten bleiben muß», non essendo stato possibile giungere «zu einer abschließenden Aufklärung».

La mia proposta non si affida necessariamente alla sola *Vernunft*, né alla serietà solamente. Intende piuttosto seguire Lessing nella sua *Neckerei*, augurandomi - questo sì - di essere riuscita almeno un po' a sbirciare dietro le carte. La carta centrale mi immagino essere la carta "von Filnek", nome di famiglia del personaggio di Curd. È stato questo *redende Name* a mettermi sulle tracce di quel sistema filosofico che ritengo possa costituire il *valor internus* della denominazione semi-seria di *Nathan der Weise*, imperniata su due figure

⁷⁵ Sulla *Wortgrübeleien* cfr. R VII: 553. È peraltro caratteristica anche del procedere dei personaggi di Lessing come ad esempio Minna e Nathan. Sullo stile di Lessing cfr. principalmente Beatrice Wehrli, *Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen*. Tübingen: Niemeyer, 1983; ma anche Otto Immisch, «Beiträge zur Beurteilung der stilistischen Kunst in Lessings Prosa, insonderheit der Streitschriften». In: *Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*. 33/1887, pp. 331-347, 393-410; Jürgen Schröder, *Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama*. München: Fink, 1972.

⁷⁶ Cfr. Hendrik Birus, «Das Rätsel der Namen in Lessings *Nathan der Weise*». In: K. Bohnen, *Lessings Nathan der Weise*, op. cit., pp. 290-327, qui 311. V. anche la versione integrale *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings «Nathan der Weise»*. Göttingen. Vandenhoeck u. Ruprecht, 1978.

⁷⁷ R IV: 422. Questa tendenza non è a mio avviso che un aspetto specifico del messaggio cifrato - zoccolo duro della sua *Wirkungspoetik* - che costituisce la caratteristica precipua del teatro di Lessing, sul quale ho insistito nei miei ultimi lavori e che la *Lessingforschung* nel suo complesso stenta a tutt'oggi a riconoscere in tutta la sua rilevanza e centralità.

chiave: Spinoza e Kant - rispetto alle quali Lessing assume una propria posizione o collocazione, che poi coincide, tramite un concetto allargato di ragione, con la tolleranza critica. Di Spinoza e Kant abbiamo parlato nel paragrafo precedente. Riprendiamo qui le fila del discorso.

III.1. Per il nome di Nathan troviamo in Birus tre indicazioni: il profeta Nathan del Vecchio Testamento, l'etimologia ebraica del nome e cioè "Geber" o "(Gott) hat gegeben" ed il Natan del *Decamerone* di Boccaccio, esempio di magnanimità. Tutti e tre rinviano - nel nostro gioco delle carte celate - alla figura chiave di Spinoza, che è *profeta* laico nel senso più propriamente lessinghiano (nonché spinoziano)⁷⁸ di "anima eletta che apre una strada", ed in cui *Geber e Gottgegebenheit* coincidono: «so hat es doch zu allen Zeiten und in allen Ländern privilegierte Seelen gegeben, die aus eignen Kräften über die Sphäre ihrer Zeitverwandten hinausdachten, dem größten Lichte entgegen eilten» (R VII: 833). A tale contesto può essere ricondotta anche la *magnanimità*. Al *deus sive natura* spinoziano rinvia altresì il "Dio-dato", con il suo corollario di *Gottergebenheit*, che Lessing intende in senso tendenzialmente materialistico, come conferma la sua approvazione dell'interpretazione di Spinoza ad opera di Johann Konrad Dippel⁷⁹.

Del resto all'aprirsi del sipario Nathan, il viaggiatore, sta facendo ritorno da Babilonia a Gerusalemme: «Babylon / Ist von Jerusalem, wie ich den Weg, / Seitab bald rechts, bald links, zu nehmen bin / Genötigt worden, gut zweihundert Meilen; / Und Schulden einkassieren, ist gewiß / Auch kein Geschäft, das merklich födert, das / So von der Hand sich schlagen läßt». Ma proprio nel centrale capitolo sui miracoli troviamo nel *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza la citazione delle Sacre Scritture sui giudei che tornano miracolosamente a Gerusalemme da Babilonia, città dell'oscurità e del peccato. Il *Nathan* mette così in scena il ritorno di Spinoza, dopo la scomunica, dopo persecuzione, censura e incomprensione. Si tratta di un percorso lento, faticoso, pieno di ostacoli, rappresentato però nella prospettiva del ritorno e dunque della vittoria: i crediti riscossi alludono al consenso tributato all'opera di Spinoza dai contemporanei - proprio nel '700 questo consenso andava aumentando - o al consenso futuro.

Questa coincidenza iniziale non viene che confermata col procedere dell'azione o del viaggio. Le somiglianze e le affinità fra la posizione di Spinoza e l'azione di Nathan in scena sono infinite e tali non solo nel *Buchstabe*, ma soprattutto nel *Geist*. Ad iniziare dal concetto di tolleranza, affermato sia dal *Nathan*, sia dal *Trattato teologico-politico* di Spinoza, opere che combattono entrambe il pregiudizio teologico, riconducendo le religioni rivelate al loro comune insegnamento morale. Per proseguire con i tre gradi della cono-

⁷⁸ Sulla rivelazione profetica cfr. la prima parte del *Trattato teologico-politico* di Spinoza.

⁷⁹ Cfr. N. Merker, *Introduzione a Lessing*, op. cit., p. 57.

scenza, la metempsicosi, l'angelo, i miracoli, di cui ho parlato (v. sopra), o anche con l'etica dell'azione: «La santità o l'empietà delle credenze di ognuno va quindi giudicata solo dalle opere» (T pref./396). Con la concezione positiva del denaro, che se occupa «moltissimo la Mente del volgo», dovrebbe essere invece impiegato per il «reciproco aiuto» e regolando «la misura della ricchezza solo in relazione al bisogno» (E IV/cap. XXVIII-XXIX), come viene impiegato da tutti i personaggi positivi in Lessing, da Minna al Nathan, e come viene di fatto vissuto sul piano biografico sia da Lessing, sia da Spinoza (accomunati anche dal timore di assumere cariche ufficiali, che limitino la loro libertà di azione e pensiero)⁸⁰. Con la posizione critica nei confronti del dispotismo monarchico, in particolare nei confronti delle guerre monarchiche e della concezione dell'onore, giacché il regime monarchico tiene gli uomini «sottomessi, perché combattano per la loro schiavitù come se fosse la loro salvezza e non stimino viltà, ma sommo onore spargere il proprio sangue e sacrificare la propria vita per il vanto di un sol uomo» (T prefaz./390)⁸¹. Con la questione del poema drammatico. La scelta del genere può infatti anch'essa essere ricollegata a Spinoza: «L'uomo libero a nessuna cosa pensa meno che alla morte: la sua saggezza è una meditazione della vita, non della morte» (E IV/LXVII). Gli uomini dovrebbero tentare, «Die gute Seite dennoch auszuspiiren» (Al-Hafi), laddove l'accento poggia sul *dennoch*: proprio per questo la tragicità degli eventi, con cui senza rinnegarla Nathan si misura attivamente, rimane sullo sfondo⁸². Per finire col già citato motto di Aulio Gellio attribuito ad Eraclito e

⁸⁰ Sulla tematica del denaro in Lessing cfr. Peter Michelsen, «Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm*», in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1973/17, S. 192-252. Paul Hernani, «Nathan der Bürger: Lessings Mythos vom aufgeklärten Kaufmann». In: K. Bohnen, *Lessings Nathan der Weise*, op. cit., pp. 341-349; sulla Münzmetaphorik cfr. Hans-Jürgen Schlütter, «... als ob die Wahrheit Münze wäre. Zu *Nathan der Weise* III, 6». In: *LYb* X/1978, pp. 65-74; Helmut Fuhrmann, «Lessings *Nathan der Weise* und das Wahrheitsproblem». In: *LYb* XV/1983, pp. 63-94.

⁸¹ Sulla posizione di Lessing nei confronti delle guerre dei principi v. R IX: 110-112, 182-186, 748. Lo stesso *Philotas* può essere letto quale critica a tale «heroische Schwachheit» al pari dell'assenza di Bruchsal dalla scena della guerra e dell'intero percorso di conversione del maggiore von Tellheim in *Minna von Barnhelm*, affiancato dalla conversione del Templare nel *Nathan*.

⁸² Nella *Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück, Lessing classifica come «dramatisches Gedicht» - e non già come tragedia - il *Richard der Dritte* di Weiße (R VI:403). In quanto questa, con Aristotele «soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen» (74. Stück, R VI: 376). Se «Richard ist ein abscheulicher Bösewicht» (403), Nathan è appunto «ein ganz tugendhafter Mann»: entrambi, di conseguenza, eroi di un *dramatisches Gedicht*. Come *Minna* peraltro poteva essere letta come commedia del *genre sérieux*, così *Nathan*, poema filosofico, può essere letto come *genre intermédiaire*, entrambi teorizzati dal "moderno Aristotele", Diderot. Tale sta-

preposto al *Nathan - Introite, nam et heic Dii sunt!* - suggello del panteismo del poema tutto. Vale ricordare ancora una volta: «Daß Lessing das *en kai pan*, als den Inbegriff seiner Theologie und Philosophie, öfter und mit Nachdruck anführte, können mehrere bezeugen» (R VIII: 634) - afferma Jacobi. Senza con ciò volere risolvere per intero le concezioni di Lessing in questa loro pur indubitabile ascendenza - che appunto non va intesa *more geometrico*, bensì come processo di recezione propriamente lessinghiano e dunque necessariamente produttivo e creativo - ritengo che il suo poema drammatico *Nathan il Saggio* ne offre imperitura testimonianza.

III.2. Se Nathan è Spinoza, chi è Curd von Stauffen, alias Leu von Filnek? Quel Curd/Wolf che è in realtà un Leone? Curd è Kant. La tesi appare meno arrischiata se rammentiamo, come osservato nel capitolo precedente, che è anche attraverso il parziale dissenso con il Kant precritico (la prima edizione della *Kritik der reinen Vernunft* è del 1781), che Lessing costruisce la propria concezione del mondo. Se tale è lo sfondo concettuale generale vi sono però, sul piano dei nomi, alcuni più puntuali riscontri. Intanto Curd (von Stauffen) è figlio di Wolf (von Stauffen), così come Kant è figlio filosofico di Christian Wolff (e Wolf von Stauffen è fratello del Saladino, così come la filosofia di Wolff divenne con Federico II filosofia di Stato). In secondo luogo Curd rifiuta dapprima Recha, così come Kant nell'allora famosissimo *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* (1763) rifiuta, come già il suo maestro Christian Wolff, la prova ontologica - di cui, come vedremo, Recha costituisce la cifra filosofica (ricordiamoci che anche lei è una *Phil-Neck*) - per approdare infine alla cosiddetta «prova dei possibili». La rifiuta anche nell'altrettanto famoso *Träume eines Geisterseher erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), ma come Curd salva Recha, così Kant, malgrado il suo intento critico, ha salvato la metafisica. Infine il Templare si innamora di Recha, così come Kant si dichiara innamorato della metafisica, di cui è sinonimo l'*ontologia*: della «metafisica, della quale io ho in sorte di essere innamorato», parla alla fine dei *Träume eines Geistersehers* (così come all'inizio della prefazione allo stesso testo parla di «chiacchiere da balia e miracoli», frase che parrebbe ispirare buona parte del rapporto Curd - Daja)⁸³. Inoltre Curd, in quanto Templare, è legato al *Dienst* verso la chiesa e proprio grazie al suo avvicinamento a Nathan riesce a conseguire maggiore autonomia ed individuazione, così Kant - sul piano della *philosophische Neckerei* accostandosi a Spinoza tramite Leibniz - consegue progressivamente in *Der einzig*

tuto di *Nathan der Weise* giustifica anche il fatto che Lessing contasse più sui lettori - e dunque su un processo di recezione intellettuale - che non sulla sola rappresentazione/vista.

⁸³ *Kant's gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. 2: 367, 317.

mögliche Beweisgrund una esplicita autonomia di vedute⁸⁴. Proprio questa diversa statura raggiunta nel corso dell'azione spiega il cambio di nome nel finale: per Curd da Wolf a Löwe, per Kant da Wolf a Löwe (o Leuchte) della nuova filosofia. Ma il cambio di nome da Curd a Leu è anche un ritorno al nome del padre Assad-Löwe⁸⁵, e cioè segno di quell'attrazione verso il Saladino/Federico II, da cui Kant - nell'ottica del *Nathan* - non si emancipa. Proprio Kant in *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784) chiamerà l'illuminismo il «secolo di Federico II», di colui, cioè, che «lasciò libero ciascuno di servirsi della propria ragione in tutto ciò che riguarda la coscienza». Anzi: entro questa prospettiva persino l'omonimia fra zio e padre troverebbe una sua *neckische* spiegazione, in quanto l'altro Wolf (lo zio Curd, türk. Wolf), altri non sarebbe che Isaac Newton, e cioè l'altro caposaldo del Kant precritico, appunto newtoniano e wolffiano.

III.3. Se Nathan è Spinoza, Recha, sua figlia adottiva, è - dicevamo - la prova ontologica o la metafisica. Recha, come il fratello innamorato di lei (v. sopra), è nata da Wolf, come a *Christian Wolff* si deve la sistemazione dell'ontologia, "metafisica generale" e scienza suprema che con lui concilia empirismo e razionalismo (ed inoltre: se Wolf von Stauffen è disertore, Christian Wolff fu cacciato da Halle nel 1723 poiché difese i disertori). Recha nasce *cristiana* da S. Anselmo d'Aosta, ma è stata adottata da Nathan-Spinoza (nonché da Leibniz, che Lessing tendeva a vedere in luce spinoziana, come testimonia il suo *Durch Spinoza ist Leibniz nur auf die Spur der vorherbestimmten Harmonie gekommen*), come Spinoza deduce geometricamente dalla prova ontologica il suo sistema. La casa di Nathan può anche bruciare, non così Recha: «DAJA: Euer Haus [...] wäre leicht von Grund aus abgebrannt. NATHAN: Dann, Daja, hätten wir ein neues uns / Gebaut; und ein bequemes. [...] Verbrannt? Wer? meine Recha? sie? / Das hab' ich nicht gehört. - Nun dann! So hätte / Ich keines Hauses mehr bedurft» (I/1). Del pari la casa di Spinoza, il suo edificio filosofico, può anche bruciare, ma se perisse la prova ontologica, l'edificio non si sarebbe potuto ricostruire⁸⁶. Assai significativamente si tratta da parte di Nathan dell'*adozione* di Recha, adozione con la quale egli si confronta e lotta per rinunciare infine ad ogni residuo spirito di possesso. Del pari Spinoza fonda su questo primo ontologico un'opera, cui non darà il nome di metafisica, bensì di *etica*: «Spinoza è il più nobile ed il più degno di amore dei grandi filosofi. Se qualcun altro lo ha superato dal punto di vista intellettuale, dal punto

⁸⁴ Al pari di Lessing in *Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793) - che gli attirerà le ire di Wöllner come Lessing aveva attirato quelle di Goeze - Kant opera una riduzione della religione razionale alla condotta etica e considera le religioni positive una tappa verso l'educazione del genere umano.

⁸⁵ Birus, «Das Rätsel der Namen», op. cit., p. 324.

⁸⁶ Assai significativamente anche nella coeva *Palast-Parabel* si parla di una palazzo che brucia (*Eine Parabel*. R VIII: 151-163).

di vista etico è superiore a tutti», afferma Bertrand Russel nella sua *Storia della filosofia occidentale*. Il primato dell'agire rettamente investe sostanza e forma della sua opera, così come investe sostanza e forma dell'agire di Nathan.

È in questo modo che Recha, ebr. rakka, "zart, sanft", si trasforma in Blanda, "zärtlich" e "Gabe, Geschenk", essa stessa segno vivente della *sanfte Vernunft*⁸⁷. Recha adottata da Nathan e plasmata dalla sua idea di Dio, fornisce, in quanto angelo immanente, la prova della sua esistenza. Ma Recha ha anche tre "padri", così come l'anello della parabola ha tre pretendenti. Ed all'anello ella rinvia. A quell'anello che è insieme simbolo dell'Uno e del Tutto: è cerchio, e quindi tutto e unicità; è opale, e quindi insieme uno e dai cento colori. Recha è nel testo al contempo cristiana, ebrea e musulmana: rimanda cioè proprio in quanto prova ontologica a quella verità interna ed unica implicita in ogni idea di Dio, in ogni religione.

III.4. Se Nathan è Spinoza, chi sono alcuni personaggi minori che ruotano attorno a lui? Il Saladino, *Verbesserer der Welt und des Gesetzes* (III/7), è la cifra di Federico II, autore, fra l'altro di un *Essai sur les formes de gouvernement e sur les devoirs des souverains*, che distingueva com'è noto in se stesso il re dal filosofo, il politico dall'uomo per bene. La sorella Sittah, volto nascosto del Saladino e gran maestra del gioco degli scacchi, è l'altro volto del re filosofo, che in gioventù si era sì entusiasmato per le idee dell'illuminismo francese, ma la cui prassi politica fu dominata dalle esigenze della ragion di Stato. Sittah è questa ragion di Stato. Se Theodor Schieder nella sua monografia su Federico II pone costantemente in luce le dicotomie di carattere ed i contrasti irrisolvibili nella politica del grande sovrano, afferma però anche che ciò «è stato spesso ignorato, come del resto lo ignorano i suoi contemporanei»⁸⁸. Il *Nathan* smentisce tale affermazione: anzi Lessing è a tal punto consapevole di queste contraddizioni da trasformare il personaggio storico in ben due personaggi teatrali. Vede il contrasto irrisolvibile fra la concezione di virtù e diritto naturale illuministico - che rimane, come afferma Schieder, un gioco di superficie - ed il reale prevalere di un unico obiettivo: il potere monarchico illimitato e l'accrescimento del potere statale. La vede e la chiama, con Al-Hafi, una *Geckerei*: «Es wär' nicht Geckerei, / Bei Hunderttausenden die Menschen drücken, / Ausmergerln, plündern, martern, würgen; und / Ein Menschenfreund an einzeln scheinen wollen?» (I/3).

Nel suo giovanile *Antimachiavell* Federico rifiuta decisamente il ricorso all'astuzia ed all'inganno e bollava il fiorentino come un «corrupteur de la vertu». Eppure non solo ricorre fin dal suo primo anno di governo ad una patente violazione degli accordi, ma sia nelle memorie, sia nei testamenti politici la distanza da Machiavelli diminuisce con ogni successiva redazione. Nel suo

⁸⁷ Ivi, p. 327.

⁸⁸ Theodor Schieder, *Federico il Grande*. Torino: Einaudi, 1983, p. 90.

testamento politico del 1768 Federico di Prussia getta la maschera: «Il mezzo ultimo per nascondere la propria ambizione segreta è di mostrare sentimenti amichevoli fino a che non si presenti l'occasione per scoprire le proprie carte»⁸⁹. Friedrich Meinecke osservava in Federico «un dualismo innato di machiavellismo e antimachiavellismo»⁹⁰. Nel testo il Saladino gioca fino in fondo la carta antimachiavellica di vista e virtù. La sorella gioca, all'opposto, quella machiavellica della ragion di Stato, di cui peraltro lo stesso Federico II afferma: «Qui dit la vertu, dit la raison»⁹¹. A Sittah Lessing mette in bocca il discorso machiavellico per eccellenza: «Trau dir auch nur nicht zu wenig! / Ich stehe dir für dich! Wenn du nur willst. - / Daß uns die Männer deines gleichen doch / So gern bereden möchten, nur ihr Schwert, / Ihr Schwert nur habe sie so weit gebracht. / Der Löwe schämt sich freilich, wenn er mit / Dem Fuchse jagt: - des Fuchses, nicht der List» (III/4). Ecco qui Machiavelli con il suo leone e la sua volpe, con violenza ed astuzia, con le due forze propulsive della sfera politica. Sittah «steht» per il Saladino, proprio nel senso che ne è l'altra faccia: quella della *List* (e dei suoi molti sinonimi, v. sopra), suggerita dalla «kalte Vernunft», dalla ragion di Stato, cui proprio lei ricorre.

Nascosto/manifesto, passato/presente, apparenza/realtà sono opposizioni che strutturano il rapporto Saladino/Sittah e che si fondono nella figura di Federico II (così come strutturavano il rapporto Hettore Gonzaga/Marinelli, e cioè quello fra monarchia metafisica/dispotismo, paradiso/inferno)⁹². Altre coincidenze fra testo ed extratesto sono in II/1 l'accento al doppio matrimonio ed al fallimento del progetto; in I/6 quello ai mercenari assoldati dal Saladino e allo sfruttamento delle popolazioni sottomesse (tributi egiziani). Oppure ancora la similarità della situazione degli ebrei nel rispettivo contesto sociale: in Prussia il *Revidierte General-Privilegium und Reglement vor die Judenschaft im Königreich Preussen* del 17 aprile 1570 li inserisce sì nel sistema burocratico-giuridico, senza però garantire loro una piena ed effettiva equiparazione.

Il fratello morto del Saladino è Wolf, così come la filosofia di Wolff, morto nel 1754, divenne nel 1740 con l'ascesa al trono di Federico, filosofia di Stato.

⁸⁹ Ivi, p. 95.

⁹⁰ Ivi, p. 88.

⁹¹ Ivi, p. 89.

⁹² Cfr. in proposito il mio studio su *Emilia Galotti*, pp. 30-36. Sull'attualizzazione di Machiavelli e sui luoghi rappresentati in *Emilia Galotti* cfr. Manfred Durzak, «Das Italienbild in Lessings *Emilia Galotti* - historisierende Parabel-Konstruktion oder präzise historische Analyse?». In: I. M. Battafarano (Hg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, op. cit., pp. 191-204. Il riferimento al fiorentino non è che un cifrato rinvio a Federico II, rappresentato nel personaggio a due volti Hettore Gonzaga e Marinelli. La stessa toponomastica dell'opera è in tal senso simbolica: all'ideale città-Stato o monarchia metafisica Sabionetta si affianca Dosalo, la realtà "infernale" del dispotismo di desideri e bisogni sfrenati: entrambi determinano il doppio volto di Guastalla, residenza ufficiale del principe.

E così come il Saladino attraverso Curd poteva arrivare - per mano del Patriarca - ad uccidere Nathan, così Federico II poteva censurare lo spinozismo non solo con le critiche razionalistiche, ma anche tramite le connivenze con il potere delle chiesa cristiana.

Questa è anch'essa presente nel testo con un duplice volto: quello del Patriarca e di Daja, della violenza e della carità. Rappresentano l'aspetto paterno (potere) e materno del cristianesimo. Il Patriarca è l'arrogante custode del dogmatismo cristiano, che volentieri manderebbe Nathan al rogo, così come in vita ha scomunicato Spinoza. Daja è l'aspetto caritatevole complementare: babilia di Recha vedrebbe volentieri dimostrata la sua esclusiva paternità cristiana. Ma lo sposo di Daja era «ein edler Knecht / In Kaiser *Friedrichs* Heere» (cors. mio, I/6), il che riafferma anche per questa via (dal basso) la connivenza fra potere spirituale e temporale.

III.5. Per finire: se Nathan é Spinoza, chi è Al-Hafi, der *Barfüßer* suo amico? Se le carte non m'ingannano è Moses Mendelssohn. Tale identificazione può ben misurare la differenza fra l'ipotesi qui proposta e l'interpretazione tradizionale, che identifica proprio Mendelssohn con la figura di Nathan⁹³: è pur vero che con la *Rettung* di Nathan-Spinoza Lessing si schiera anche in favore del filosofo popolare ebreo, con il quale, proprio per questa sua superiore prospettiva sulla storia e la perfettibilità del genere umano, può poi conservare quel rapporto anche *critico*, confluito nell'identità Al-Hafi-Mendelssohn. La metafora di Al-Hafi sugli scacchi allude alla partita filosofico-politica intentata da Mendelssohn. Questi è imprenditore editoriale della filosofia popolare (nonché proprietario di un setificio) così come Al-Hafi è diventato tesoriere. Se il primo è stato in tal senso beneficiato da Federico II, il secondo viene beneficiato dal Saladino. Soprattutto nel suo *Jerusalem oder Über religiöse Macht und Judentum* del 1783 culminerà la tendenza alla separazione fra Stato e chiesa, che peraltro caratterizza l'intera opera di Mendelssohn. Nel famosissimo *Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele* del 1767, che fra l'altro si sofferma su due temi fondamentali del *Nathan* quali la possibilità di dimostrare l'esistenza di Dio tramite l'argomento ontologico e la metempsicosi, combatte il sensualismo materialistico e le sue conseguenze e, soprattutto nel terzo dialogo, deduce dall'immortalità dell'anima e dalla meta ultima della beatitudine in Dio (il Gange di Al-Hafi), la sopportazione quieta

⁹³ Cfr. Friedrich Albrecht «Moses Mendelssohn als Urbild von Lessings Nathan dem Weisen». Ulm, 1866. Cfr. anche Karl S. Guthke, «Lessing und das Judentum». In: *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* IV/1977, in part. pp. 246-256; Ernst Cassirer, «Die Idee der Religion bei Lessing und Mendelssohn». In: *Festgabe zum zehnjährigen Bestehen der Akademie für die Wissenschaft des Judentums*. Berlin, 1929, pp. 22-41. Ancora nell'ultima lettera inviata a Mendelssohn, in cui gli raccomanda l'ebreo Alexander Daveson (identificato con la figura del *viaggiatore*), Lessing è alla ricerca di un paese europeo, «wo es weder Christen noch Juden gibt» (R IX: 883), aspirazione da cui l'amico berlinese ripetutamente si distanzia.

delle miserie terrene. Separazione di al di qua e al di là, astratto idealismo e corresponsabilità nel mantenimento dello status quo - in particolare l'accettazione dello Stato prussiano di Federico II -, vicinanza tanto ai ceti medi quanto al trono: è questa a mio avviso la lettura della filosofia popolare di Mendelssohn che Lessing offre tramite il personaggio di Al-Hafi⁹⁴. La tolleranza critica tende anche in questo caso a non cancellare le differenze, ma a misurarsi con esse in tutta serietà. Il derviscio non riesce che a collocarsi ai due estremi: da un lato un misticismo che rifiuta il mondo o un'interpretazione della realtà a partire da un moralismo astratto, dall'altro l'accettazione di un compromesso che di fatto diviene complicità. Nelle antinomie che caratterizzano tale posizione è implicito il fallimento.

Bonafides invece consegna Recha a Nathan, consegna cioè l'argomento ontologico a Spinoza. Nathan diviene l'artista che ne plasma la figura divina. Chi consegnò a Nathan-Spinoza la prova ontologica se non il frate benedettino S. Anselmo d'Aosta, colui che sviluppò per primo la prova ontologica dell'esistenza di Dio. Altro pensatore che concorda con Anselmo d'Aosta è il frate Bonaventura da Bagnoreggio, filosofo mistico, che si oppone sì ad ogni filosofia non cristiana - come Bonafides non si libera dal servizio alla chiesa -, ma che pure non negava la possibilità di integrare finito e infinito, il che spiegherebbe le simpatie di Nathan-Spinoza. Infine Bonaventura è caratterizzato da un sentimento tragico affine a quello del personaggio teatrale. Le due figure - Anselmo e Bonaventura - sono forse confluite nel frate *guten Glaubens*. Eppure l'ipotesi non mi convince fino in fondo. Quale pensatore contemporaneo a Lessing in grado di recepirne l'eredità si cela dietro quest'ultima carta? Forse il cugino Mylius o Hemsterhuis (ma in questo caso non coincidono le date)? Non lo individuo chiaramente. Mi vedo costretta a lasciarla coperta.

⁹⁴ Cfr. Edoardo Tortarolo, *La ragione sulla Sprea. Coscienza storica e cultura politica nell'illuminismo berlinese*. Bologna: Il Mulino, 1989, in part. pp. 146-157.

Fausto Cercignani

«*Nathan der Weise*» tra fiaba e utopia

Certo non è l'unico. Ma il Settecento tedesco è senza dubbio il secolo delle drastiche contrapposizioni, delle contraddizioni irrisolte, dei reiterati tentativi di conciliare gli opposti, di armonizzare concezioni apparentemente diversissime tra loro.

Le istanze e le tendenze più disparate convivono e si fronteggiano, confluiscono e si differenziano, s'intrecciano e si scindono tanto nell'erudizione quanto nell'arte, nelle teorizzazioni più o meno rigide così come nella prassi che le segue o le precede. Basti pensare a fede e ragione, religiosità e teologismo, ebraismo e cristianesimo, esoterismo e divulgazione, ribellismo e accademismo, entusiasmo e pedanteria, libertinaggio e misticismo; oppure a idealismo e materialismo, utopismo e realismo, edonismo e utilitarismo, moralismo ed elegismo, patriottismo e cosmopolitismo, profetismo e passatismo, sentimentalismo e intellettualismo.

Questi e altri "ismi", talvolta almeno in parte sovrapposti, affollano il Settecento nell'area tedesca, un secolo che peraltro si caratterizza, più in generale, per il conflitto perenne tra mondo reale e mondo costruito dallo spirito, tra azione controllata e pensiero libero, piuttosto che per quei "lumi" sfolgoranti che altrove portarono all'infiammato e travolgente culto della Dea Ragione.

La cultura tedesca del Settecento si sviluppa infatti sotto il segno dell'imprevedibile illuminismo di provenienza anglo-francese, ma cresce e si rafforza anche nel clima spirituale del pietismo, una sorta di «bacino collettore»¹ in cui l'influsso del quietismo franco-olandese si mescola a concezioni e attitudini locali ben radicate in varie sette e comunità, fondate da dissidenti laici o ecclesiastici.

La grande concezione illuministica di un mitico futuro di felicità materiale e spirituale nel segno della ragione si giustappone dunque, sin dall'inizio, alla

¹ August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tubinga, Niemeyer, 1968 [1954], p. 2.

soave speranza pietistica, tipicamente simboleggiata dall'immagine della capanna in cui l'anima riposa in Cristo. Ed è da questa coesistenza, spesso convergente, di pietismo e illuminismo che derivano molte delle profonde contraddizioni che distinguono il cosiddetto "secolo dei lumi" in Germania.

Sulle convergenze tra i due movimenti basti dire che le conventicole pietistiche si contrapponevano alla chiesa ufficiale come una sorta di mosaico variegato, simbolo non solo di un particolarismo tutto tedesco, ma anche di una marcata propensione all'assoluta libertà di pensiero che ovviamente corrispondeva benissimo alle istanze fondamentali dell'illuminismo. Da entrambe le parti era inoltre forte e diffuso il desiderio di erigere una specie di baluardo privato di fronte all'invasione del potere temporale, contro la prepotenza dei vari tiranni e signorotti che a quel tempo governavano una miriade di unità territoriali sostanzialmente autonome dall'autorità centrale, da quel teorico dominio che il cosiddetto "Sacro Romano Impero di Nazione Tedesca" esercitava su tutta la cristianità.

Nel bel mezzo del secolo, in questo scenario dominato dallo scontro-incontro tra pietismo e illuminismo, si affaccia, da un lato, il misurato gusto grecofilo e sovranazionale di Winckelmann² e, dall'altro, l'irrazionalismo sfrenato di Hamann, originale e rivoluzionario assertore del genio poetico e del suo linguaggio³. In quegli stessi anni si afferma poi, grazie all'influsso inglese, anche il cosiddetto preromanticismo, con il suo culto esasperato della sensibilità e dei paesaggi lugubri o inquietanti, con i suoi drammi e i suoi romanzi stralcolmi di commozione e straripanti di lacrime incontenibili.

Dopo circa un ventennio, superata la breve stagione di quella tempestosa e impetuosa emanazione goethiana che fu lo «Sturm und Drang», si prospetta infine la cangiante polivalenza tedesca (per non parlare di quella europea) di gusti o movimenti quali il neoclassicismo e il romanticismo, che peraltro troveranno una specie di compromissoria riconciliazione nella categoria storico-psicologica di «età classico-romantica» a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento.

Al di là di queste sommarie indicazioni, qui preme d'altra parte sottolineare che *tutto* il Settecento è percorso da prepotenti impulsi irrazionalistici che s'incrociano o si scontrano con quelle correnti razionalistiche di cui tanto si parla in sede culturale o strettamente letteraria: vuoi per limitarne la presenza a periodi ben circoscritti, vuoi per sottolinearne la continuità fino ai primi decenni dell'Ottocento e magari oltre.

In una tale congerie di spunti e tendenze contrastanti non poteva mancare,

² *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

³ *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759).

da un lato, lo scontro intellettuale e il gusto della polemica e, dall'altro, la ricerca di feconde e durature conciliazioni sul piano teologico, culturale e sociale, così come su quello artistico e letterario: ricerca che non di rado generò contraddizioni e ambiguità tuttora irrisolte per gli stessi specialisti del Settecento, oppure condusse al prevalere di compromessi che miravano non solo a contemperare le esigenze reali con quelle spirituali, ma anche a realizzare una sorta di concordanza tra ragione e immaginazione, tra logica e fantasia, tra ordine e libertà.

I veri (e talvolta involontari) artefici dei compromessi settecenteschi furono, com'era inevitabile, proprio i fautori della ragione, proprio i campioni di quel razionalismo che nella sua forma estrema avrebbe voluto eliminare ogni concessione all'irrazionalismo. Nel campo della speculazione teologica e filosofica, per esempio, si cercò di risolvere il conflitto tra ragione e rivelazione riconducendo anche la ragione a un'origine divina, per poi giungere a negare la necessità stessa della rivelazione. In questo modo, il deismo finì quasi col presentarsi come una specie di compromesso fra il teismo della dottrina rivelata e l'ateismo del razionalista puro.

Altri preferirono attribuire, con varie sfumature, i caratteri della divinità all'universo fisico, formulando un panteismo che fosse conciliabile con il teismo. Ai freddi "lumi" della ragione venivano così a contrapporsi gli splendori di un'immaginazione speculativa che considerava il creato in sé e per sé perfetto e, in sostanza, di per sé divino. Ma nessuno, neppure Leibniz con le sue monadi⁴, riuscì a svincolare l'illuminismo tedesco dall'eterno problema del dualismo tra corpo e anima o, se si vuole, da quel perenne conflitto tra materialismo e sopravvivenza dell'individuo che qualcuno cercò di eliminare ricorrendo anche alla metempsicosi - una teoria che, come vedremo, affascinò lo stesso Lessing.

Nelle questioni teologiche e religiose i limiti più evidenti all'assoluto dominio della ragione erano imposti da tradizioni ben radicate nella storia individuale e collettiva. Ma anche a prescindere da ostacoli di questo genere e dalla dura realtà di un'epoca in cui il pensatore doveva affrontare i capricci del tiranno e la suscettibilità dell'ortodossia religiosa, bisogna riconoscere che le mete sociali, politiche e culturali proposte dagli illuministi erano pressoché irraggiungibili. L'orgoglio della propria libertà e del proprio raziocinio poteva rendere possibile, con qualche sacrificio, un certo grado d'indipendenza morale nei confronti di qualsiasi potere che si considerasse unico detentore della verità e guida infallibile dell'umanità intera. La fede nel progresso e nella futura felicità degli uomini sulla terra faceva sperare nell'avvento di un riscatto

⁴ *La monadologie* (1714).

morale e materiale, sia pure lontano. Ma gli ideali di saggezza politica, tolleranza religiosa e cosmopolitismo restavano confinati nell'ambito della pura utopia: in primo luogo perché comunque di ardua e problematica realizzazione e, in secondo luogo, perché gli stessi illuministi sentivano di appartenere a una confraternita elitaria, a una sorta di massoneria ideale di tutti coloro che intendevano servirsi soltanto della ragione.

Analogamente ai pietisti, che s'immaginavano figli privilegiati della grazia divina, gli illuministi si consideravano figli specialissimi della ragione, esseri accomunati da un credo tutto (o quasi) terreno che poteva benissimo adattarsi, come nel caso di Lessing, anche a una loggia della massoneria storica, ovvero all'unica entità illuministica che avesse una forma organizzata e collegamenti internazionali. La teorica contrapposizione tra l'amore filadelfico dei pietisti, rivolto per definizione soltanto ai confratelli, e l'amore filantropico degli illuministi verso tutti gli esseri umani veniva perciò a cadere - o almeno a vacillare - ogni volta che la ricorrente necessità, tutta umana, di aggregarsi e di sentirsi parte del gruppo prevaleva sugli ideali tanto vigorosamente conclamati.

Come abbiamo già detto, il confronto tra razionalismo e irrazionalismo si caratterizza, nel Settecento tedesco, per una diffusa tendenza al compromesso, per soluzioni certo ragionevoli ma spesso insoddisfacenti, almeno per chi era sempre alla ricerca della cosiddetta "verità", per chi voleva insomma essere vero "illuminista" e non solo "illuminato"⁵. Quando poi si passa dalla disquisizione filosofica o teologica all'opera letteraria, i limiti del razionalismo si fanno ancor più evidenti grazie al concorso di fattori eterogenei e spesso ineludibili, e nonostante la dichiarata volontà di alcuni di ricorrere soltanto al razioncinio.

Anche senza tener conto di quei campioni della ragione che talvolta arrivarono a distinguersi per aridità sentimentale e dogmatismo geometrico, resta pur vero che i letterati illuministi furono spesso portati a trascurare e perfino a condannare tanto le aspirazioni mistico-religiose dell'epoca quanto i diritti del sentimento, della passionalità e della fantasia.

Il piacere o la soddisfazione che l'illuminista perfetto ricavava da un'opera d'arte era di tipo intellettualistico e si riduceva spesso alla costruzione o alla

⁵ Naturalmente il termine "illuminato" va qui inteso nel significato comune di "saggio", non nell'accezione tecnica di "membro di una setta esoterica". A questo proposito è tuttavia interessante notare - proprio per ciò che si è appena detto - che, da un punto di vista storico, il termine può essere applicato tanto a sette religiose, per es. agli Illuminati di Spagna, o "Alumbrados" (sec. XVI e XVII), quanto a società segrete strettamente legate alla massoneria, per es. al settecentesco "Illuminatenorden" o "Illuminatenbund". Quest'ultimo, che si proponeva di trasformare la società e le istituzioni religiose secondo i principi dell'illuminismo, ebbe tra i suoi membri anche Herder e Goethe.

scoperta di un manufatto escogitato a freddo secondo canoni più o meno fedeli al principio dell'imitazione della natura o alla regola dell'assoluto autodominio dei sentimenti e delle pulsioni. Ma i grandi dell'illuminismo settecentesco - proprio perché grandi - non potevano essere illuministi perfetti, e certamente non lo furono nella produzione letteraria, spesso altrettanto importante di quella più strettamente filosofica o teologica.

Il nostro Lessing - che si affaccia sulla scena pubblica intorno al 1747 per rimanervi poco più di trent'anni⁶ - è appunto considerato non solo il campione di un illuminismo critico particolarmente polemico e intransigente, ma anche (con Klopstock, Wieland, Herder, Goethe e Schiller) uno dei più grandi autori del Settecento (uno dei cosiddetti "classici" del secolo), nonché un drammaturgo che, al pari di Gottsched, Goethe, Schiller, Tieck e Werner contribuì a quel susseguirsi di "riforme" del teatro che animarono la scena tedesca nel periodo a cavallo tra Settecento e Ottocento.

Nonostante il fervore illuministico che lo caratterizzava e il profondo convincimento che l'unico scopo degno dell'uomo fosse usare la ragione, Lessing non riuscì quasi mai nell'intento (che d'altra parte non sempre l'animava) di adattare la sua produzione letteraria ai rigidi principi di un'estetica piattamente razionalistica e didascalica.

Certo, l'*Emilia Galotti* (1772)⁷ - tragedia borghese antitirannica per eccellenza - è (come dice Schlegel) un ottimo esempio di «algebra drammatica», un «capolavoro dell'intelletto puro»⁸ che nella sua austera concisione, stringatezza prosastica e precisione strutturale soffoca le passioni e la stessa tragicità

⁶ Nel 1747 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) pubblicò le sue prime poesie e novelle. Tra il 1748 e il 1750 furono rappresentate le sue commedie giovanili o "lipsiensis", tra le quali *Der junge Gelehrte*, *Die Juden* e *Der Freigeist*. Su quest'ultimo si veda Cesare Cases, *A proposito del «Freigeist» di Lessing*, in Marino Freschi (cur.), *Lessing e il suo tempo*, Cremona, Libreria del Convegno, 1972 (abbr.: LST), pp. 81-104. Sul vivissimo interesse mostrato da Lessing per Goldoni a partire dalla metà degli anni '50 si veda Simonetta Sanna, *Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs*, in Italo Michele Battafarano (cur.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Berna, Lang, 1992, pp. 205-249.

⁷ Per i riferimenti a vari testi lessinghiani ci si è avvalsi di Herbert G. Göpfert *et al.* (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, Monaco, Hanser, vol. I-VIII, 1970-1979 [abbr.: W/1-8]. Per le citazioni dal *Nathan* si è tuttavia preferito ricorrere a Julius Petersen e Waldemar von Olshausen (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, vol. II, Berlino, Bong, 1925, che offre la numerazione continua dei versi da 1 a 3849. Si veda anche la traduzione di Andrea Casalegno (con una introduzione di Emilio Bonfatti): *Nathan il Saggio*, Milano, Garzanti, 1992 (abbr.: NIS).

⁸ *Über Lessing*, in Ernst Behler (cur.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, Paderborn, Schöningh, 1967 [abbr.: FSA], p. 116: «Unstreitig ein großes Exempel der dramatischen Algebra. Man muß es bewundern dieses in Schweiß und Pein produzierte Meisterstück des reinen Verstandes». Su questo giudizio si vedano anche le conclusioni di Simonetta Sanna, *Von «Miss Sara Sampson» zu «Emilia Galotti». Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater*, in «Lessing Yearbook» 24 (1992), p. 64.

della vicenda. Ma anche in questo caso non mancano le concessioni all'irrazionalismo: sia quando Lessing alimenta uno psicologismo che gioca con i "sentimenti misti" e con i travagli del cuore, sia quando ricorre a toni patetici che sembrano usciti dalla penna di Richardson⁹.

In una tragedia che dovrebbe segnalarsi per «nobile semplicità e schiettezza, sdegnosa di ogni orpello e finzione»¹⁰ un finale come quello che Lessing riserva a Emilia, ormai morente, rappresenta senza dubbio una "stecca"¹¹. D'altra parte, una simile stonatura non costituisce affatto un'eccezione nelle opere letterarie del grande illuminista, né si può dire che le sue concessioni alle tendenze irrazionalistiche siano sempre delle più felici.

Basti pensare a *Miss Sara Sampson* (1755), un dramma borghese lacrimeggiante, secondo la moda inglese, con declamazioni patetiche alla Richardson, effetti gratuiti da "dramma dell'orrore" e plateali concessioni al sentimentalismo più smodato: tanto che alla prima rappresentazione il pubblico (si racconta) rimase immobile per tre ore, piangendo, quasi a inaugurare un'epoca, o meglio un'altra corrente culturale e letteraria: il filone variegato della cosiddetta "sensibilità"¹².

Quale massimo esponente della critica tra gli scrittori tedeschi del suo tempo, Lessing privilegiò l'azione come elemento essenziale di ogni vera poesia. Nel trattato teorico-normativo (1766)¹³ che prende il nome dal gruppo marmoreo del *Laocoonte* ellenistico, egli cercò di stabilire i confini tra arti figurative e poesia, trascurando decisamente la lirica, perché questa cantava i moti spontanei dell'anima o si riconosceva in quelli della natura. Ma il suo

⁹ Sulla psicologia di Emilia, peraltro imperscrutabile grazie ai veli del dramma illuministico, si veda Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, II/1, Torino, Einaudi, 1964, pp. 230-231 e si confronti Nello Saito, *Saggio sull'«Emilia Galotti»*, in N. S., *Lessing e Lichtenberg*, Milano, Dante Alighieri, 1961, pp. 9-78 oppure N. S. (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti*, Torino, Einaudi, 1961, pp. V-VIII.

¹⁰ Mittner, II/1, p. 228.

¹¹ Appena il padre ha esaudito il desiderio della figlia (che vuole morire piuttosto che diventare preda del principe), Emilia lo ringrazia e lo consola con queste parole: «È stata spezzata una rosa prima che la tempesta ne potesse strappare i petali. Lasciatemela baciare, questa mano paterna!» («Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.- Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand», W/2, p. 203). Sul significato della morte di Emilia si veda Simonetta Sanna, *Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing*, «AION - Studi Tedeschi» 33/1-3 (1987), pp. 7-29 e, per l'opera nel suo complesso, Simonetta Sanna, *Lessings «Emilia Galotti». Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*, Tübinga, Niemeyer, 1988.

¹² Su questo primo grande successo teatrale di Lessing si veda Karl Eibl, *Gotthold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Francoforte, Athenäum, 1971.

¹³ *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Sui problemi dell'opera si veda Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, Berna, Francke, 1968 e Luigi Quattrocchi, *La poetica di Lessing*, Messina e Firenze, D'Anna, 1963, pp. 89-150.

profondo disprezzo per le cosiddette «fantasie poetiche» - che non imitano alcun aspetto della natura, ma sono «sogni di persone deste»¹⁴ - lo portò a esercitare il suo estro poetico in liriche epigrammatiche e goliardiche, in scherzi metrici ora innocenti, ora feroci, ora sconci¹⁵, che poco o nulla hanno a che vedere con "l'aurea mediocrità", o con quel perfetto autodominio che pure tanto gli premeva.

Anche negli scritti critici, del resto, Lessing fece ampie concessioni al sentimento e alle passioni. Nella raccolta di recensioni teatrali intitolata *Drammaturgia di Amburgo* (1767-69)¹⁶ egli operò per ridurre il terrore e la compassione - i due sentimenti che la tragedia dovrebbe suscitare secondo la tradizione aristotelica - a un unico sentimento di compassione¹⁷, più consono agli ideali filantropici degli illuministi e ai principi di amore fraterno di stampo pietistico. In questa prospettiva la catarsi tragica consisterebbe, secondo Lessing, nella «trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose»¹⁸, perché la tragedia allargherebbe «la nostra capacità di sentire compassione» e ci renderebbe con ciò «migliori e più virtuosi»¹⁹. L'intento pedagogico del critico è chiarissimo, ma non va dimenticato che questa preferenza per la compassione serviva soprattutto a giustificare la rappresentazione di passioni profonde e travolgenti che mal si conciliavano con il sereno autocontrollo ostentato dagli illuministi e, sia pure in misura minore e diversa, dai pietisti.

Ma in Lessing c'è anche un dissidio tutto interiore tra razionalismo e irrazionalismo, un conflitto che emerge, per esempio, da un'opera minore quale il *Philotas* (1759), un atto unico, sempre in prosa, di taglio decisamente tragico,

¹⁴ *Laokoon*, in W/6, p. 100, nota: «Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, gesagt: die poetischen Phantasien wären [...] Träume der Wachenden».

¹⁵ *Kleinigkeiten* (1751). Sono scritte in versi anche molte delle favole esopiche di Lessing (*Fabeln*), pubblicate nel 1753 e nel 1759.

¹⁶ *Hamburgische Dramaturgie*. Sull'opera si vedano: John George Robertson, *Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to & Commentary on his «Hamburgische Dramaturgie»*, Cambridge, University Press, 1939; Paolo Chiarini (cur.), *Drammaturgia d'Amburgo*, Bari, Laterza, 1956, pp. VII-LXXI; Quattrocchi, *La poetica di Lessing*, pp. 151-192.

¹⁷ Sull'argomento si vedano in particolare: Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? Zu Lessings Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes*, in «Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie» 83/2 (1955), pp. 129-181; Peter Michelsen, *Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 40 (1966), pp. 548-566; Chiarini, *Drammaturgia d'Amburgo*, pp. LX-LXI.

¹⁸ *Hamburgische Dramaturgie*, 78. *Stück*, in W/4, p. 595: «[Diese Reinigung beruht] in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten».

¹⁹ Lettera del novembre 1756 a Friedrich Nicolai: «Die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. [...] Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter» (W/4, p. 163).

che scaturisce dall'esperienza della Guerra dei Sette Anni²⁰. Al di là della meditazione sul senso e sul valore dell'eroismo, vi si può infatti leggere la condanna dell'ardore giovanile ma anche la sua esaltazione, si è colpiti dall'eccessivo intellettualismo e dallo stile troppo laconico, ma anche da grandi fremiti lirici e da una passionalità che in qualche misura anticipa (e per qualcuno addirittura inaugura) l'ormai vicina stagione dello "Sturm und Drang"²¹.

Che dire, poi, dei tre frammenti (c. 1758) che avrebbero dovuto darci il *Faust illuminista*²²? Il desiderio del loro autore di conoscere tutto - sia leggendo, sia gettandosi a capofitto nella vita di società, nel mondo del palcoscenico e nell'amministrazione militare²³ - somiglia molto all'anelito faustiano. Lo stesso Lessing, del resto, seppe esprimere la tensione continua di questo "Streben" nella sua famosa *Controreplica* (1778) ai protestanti ortodossi, là dove si dichiara pronto a rinunciare a «tutta la verità» (a quella «vera»), in cambio della «spinta sempre viva» verso la verità, e ciò anche a costo di essere indotto a errare in eterno²⁴.

Se la figura del Faust lessinghiano restò confinata nei tre frammenti, forse fu proprio perché il suo sviluppo avrebbe necessariamente comportato, almeno in quel periodo, un'esplicita esaltazione dell'irrazionale, di un desiderio inesauribile di conoscenza che, pur di conservarsi, preferisce inseguire incessantemente, quasi prefiggendosi di non raggiungerla mai, la meta della ricerca:

²⁰ Lo scoppio della guerra nell'agosto del 1756 costrinse Lessing a interrompere un viaggio attraverso l'Europa. Durante il conflitto divenne segretario del generale prussiano Tauentzien e visse un periodo intenso e sregolato fino alla cessazione delle ostilità (1763).

²¹ Per un'acuta analisi dell'opera si veda Leonello Vincenti, *Il «Philotas» di Lessing*, in «Studi Germanici» 2 (1937-38), pp. 505-520 (ristampato in L. V., *Saggi di letteratura tedesca*, Milano, Ricciardi, 1953, pp. 27-43).

²² La datazione dei tre frammenti del *Doktor Faust* rimane controversa. Si veda W/2, pp. 774-775. Per uno studio recente su tutta la questione si legga Hans Henning, *Lessings Faust-Pläne und -Fragmente*, in Peter Boerner e Sydney Johnson (cur.), *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis - Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*, Tübinga, Niemeyer, 1989, pp. 79-90.

²³ Si veda la nota 20.

²⁴ Nel più ampio contesto di questo scritto (*Eine Duplik*) Lessing intende sottolineare che il valore dell'uomo non risiede nel possesso della verità, bensì nello sforzo sincero di raggiungerla: «Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz ->» (W/8, pp. 32-33). Ma il concetto di «sforzo sincero» si trasforma subito dopo in una sorta di "Streben" che, rinunciando in partenza a una possibile perfezione, mostra di contenere in sé il germe dell'irrazionale: «Wenn Gott in seiner Rechten die Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke, und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!» (W/8, p. 33).

quella verità autentica e assoluta che Lessing, nel passo appena citato, attribuisce d'altra parte soltanto a Dio²⁵.

In contesti meno rischiosi il tentativo di evitare il tanto vituperato ineffabile, o semplicemente di reprimere la commozione e razionalizzare l'impulso cede il passo a un realismo che deve fare i conti anche con la genuinità del sentimento. Nella *Minna von Barnhelm* (1763), da molti considerata la migliore commedia tedesca di ogni tempo, la varietà e la vivacità dei personaggi e la maestria nel presentare la drammatica realtà della guerra si contrappone all'uso di espedienti poco credibili, quali lo scambio di due anelli uguali e una serie di azioni altruistiche che fanno troppo di pedagogico. Ma in questa storia di un amore che va diritto al suo scopo senza ammettere ostacoli, Minna e il suo fidanzato raggiungono - com'è stato scritto²⁶ - «un supremo grado di umanità» proprio perché sperimentano apertamente quelle «perigliose profondità» dell'animo che rendono la vicenda molto seria e, almeno per alcuni, in qualche misura tragica²⁷.

Le contraddizioni di Lessing si manifestano però in maniera per così dire più personale nel poema drammatico in versi sciolti *Nathan il saggio* (1779)²⁸, un'opera che mette a nudo il dissidio interiore del grande illuminista proprio in un contesto che si propone come veicolo di un insegnamento di portata universale.

Avendo pubblicato un'opera di Reimarus in cui sostanzialmente si negava il carattere divino della rivelazione biblica²⁹, Lessing fu attaccato violentemente dall'ortodossia protestante e, da vero polemista qual era, ebbe il piacere di replicare più volte, e in particolare con undici scritti contro il pastore amburghese Goeze. Costretto poi a tacere per l'intervento delle autorità politiche, egli decise di continuare la sua battaglia riprendendo in mano un suo vecchio

²⁵ Si veda la citazione alla nota 24.

²⁶ Leonello Vincenti, *L'opera drammatica di Lessing*, Torino, Paravia, 1938, p. 146.

²⁷ Su quest'ultimo punto si veda Emilio Bonfatti, *Le ragioni della commedia illuministica*, in E. B. (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm* (trad. di Italo Alighiero Chiusano), Venezia, Marsilio, 1990, pp. 27-28. Per un ampio e approfondito studio della commedia si legga Simonetta Sanna, «*Minna von Barnhelm*» di G. E. Lessing. *Analisi del testo teatrale*, Pisa, Pacini, 1983. Per altri lavori critici si veda Horst Steinmetz (cur.), *Gotthold Ephraim Lessings «Minna von Barnhelm». Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, Königstein/T., Athenäum, 1979.

²⁸ *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*. Abbandonando la prosa in favore dei versi sciolti, Lessing segue qui il modello della pentapodia giambica del tanto ammirato teatro inglese.

²⁹ Lessing ricevette i cosiddetti frammenti di Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) dai figli dell'orientalista amburghese e li pubblicò, tra il '74 e il '78, nei «Beiträge» della Biblioteca Ducale di Wolfenbüttel, con il titolo di *Fragmente eines Ungenannten*. Si veda anche Fausto Parente (cur.), *Hermann Samuel Reimarus. I frammenti dell'Anonimo di Wolfenbüttel pubblicati da Gotthold Ephraim Lessing*, Napoli, Bibliopolis, 1977.

abbozzo teatrale e ricavandone *Nathan il saggio*, che Schlegel chiamò appunto il dodicesimo *Anti-Goeze*³⁰. Era così nata l'«idea balzana» (parola di Lessing)³¹ di ricorrere al palcoscenico per cercare di «predicare indisturbato» da quel «vecchio pulpito»³²: quasi a dimostrazione dell'asserto polemico che il commediografo è comunque superiore al teologo³³, quasi ad anticipare l'invito che il motto del poema drammatico, per sua natura profano, rivolge ai lettori e agli spettatori: «Entrate, ché gli dèi sono anche qui»³⁴.

Ma l'intenzione di giocare ai suoi avversari «un tiro più brutto» della pubblicazione dei «dieci frammenti» di Reimarus³⁵ si mescolava a quel tempo con l'amarezza e il rincrescimento per aver dovuto abbandonare il campo della polemica teologica. Sono momenti di scontentezza in cui Lessing (così scrive) preferirebbe dimenticare «come il mondo è veramente fatto», per rifugiarsi nella dimensione esistenziale in cui vorrebbe vivere: un mondo che è «altrettanto naturale» ma non «altrettanto reale», e ciò - si noti l'ironia - certo non solo per colpa della Provvidenza³⁶.

Questo breve, controllatissimo sfogo contiene tutti gli elementi fondamentali di un conflitto che Lessing aveva già vissuto (sia pure celandosi dietro l'a-

³⁰ *Über Lessing*, in FSA, p. 118: «Es ist die Fortsetzung vom Anti-Götze, Numero Zwölf». L'unico abbozzo del *Nathan* che ci sia pervenuto risale presumibilmente al 1778 (W/2, p. 717) o addirittura al 1775 - si veda Peter von Düffel, *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise. Erläuterungen und Dokumente*, Stoccarda, Reclam, 1972 (abbr.: NED), pp. 47-48. La commedia giovanile *Die Juden* (1749), che Lessing propose al pubblico per dimostrare che un ebreo può essere migliore dei cristiani che lo disprezzano, viene spesso citata (con indubbia esagerazione) come una sorta di antecedente tematico del *Nathan*.

³¹ Lettera dell'11 agosto 1778 al fratello Karl: «Und da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ [...]» (NED, pp. 99-100).

³² Lettera del 6 settembre 1778 a Elise Reimarus, figlia di Hermann Samuel Reimarus: «Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen» (NED, pp. 101-2).

³³ *Anti-Goeze II*: «Darf ein Prediger Komödien machen? [...] warum nicht? wenn er kann [...] darf ein Komödienschreiber Predigten machen? [...] warum nicht? wenn er will» (W/8, 196).

³⁴ «Introite, nam et heic dii sunt. Apud Gellium». Il detto, attribuito a Eraclito, si trova nella prefazione alle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio.

³⁵ Lettera dell'11 agosto 1778 al fratello Karl: «Das *Decamerone* des Boccaccio [...] Giornata I, Nov. III Melchisedech Giudeo. Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten» (NED, p. 100).

³⁶ Si veda l'annuncio di pubblicazione nella già citata lettera al fratello: «[Augenblicke des Verdrusses], in welchen man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten: die Welt, wie ich sie mir denke, ist eine ebenso natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht ebenso wirklich ist» (NED, p. 100).

nonimato di un manoscritto da pubblicare) nei paragrafi che compongono *L'educazione del genere umano*, uscita in due riprese tra il 1777 e il 1780³⁷.

Il complesso e talvolta enigmatico svolgimento di quest'opera segue un filo apparentemente semplice. La rivelazione divina è un processo continuo e graduale di educazione del genere umano³⁸. Dalla rivelazione originaria scaturiscono le verità "ultime", che sono però destinate a diventare «verità di ragione»³⁹. Quando i "misteri" saranno completamente illuminati dalla ragione, l'uomo «farà il bene perché è il bene» e non perché premiato da «arbitrarie ricompense»⁴⁰.

Poco importa, qui, cercare di stabilire (ammesso che sia possibile) se Lessing abbia voluto difendere il valore della rivelazione o semplicemente affermare un suo vangelo della ragione. Ciò che più conta è invece notare che - al di là delle ipotesi e degli interrogativi che accompagnano il filo conduttore dell'opera - la teoria di una graduale educazione del genere umano attraverso i secoli può comportare, almeno per l'illuminista, un conflitto insanabile sul piano personale.

Parlando del supremo grado di «rischiamento» e di «purezza» che l'umanità dovrebbe raggiungere⁴¹, Lessing ricorda che alcuni visionari dei secoli XIII e XIV profetizzarono «un nuovo vangelo eterno» e osserva che costoro forse sbagliarono «soltanto nell'annunciarne l'avvento come vicino»⁴², perché il visionario vede spesso il futuro con molta esattezza, ma non è capace di attenderlo⁴³. Questa impazienza del profeta, su cui Lessing si sofferma con grande interesse, corrisponde al conflitto personale dell'illuminista: il quale si

³⁷ *Die Erziehung des Menschengeschlechts*. Alla serie completa dei cento paragrafi (1780) si giunse solo dopo la pubblicazione dei primi 53, che erano usciti come appendice al quarto frammento di Reimarus (1777). Per una traduzione italiana dell'opera si veda Nicolao Merker, *Gotthold Ephraim Lessing, La religione dell'umanità*, Bari, Laterza, 1991, pp. 129-154.

³⁸ _ 1: «Was die Erziehung bei dem einzeln Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte». _ 2: «Erziehung ist Offenbarung, die dem einzeln Menschen geschieht: und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist, und noch geschieht» (W/8, p. 490).

³⁹ _ 76: «Und die Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftwahrheiten ist schlechtdings notwendig, wenn dem menschlichen Geschlechte damit geholfen sein soll» (W/8, p. 506).

⁴⁰ _ 85: «Nein; sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch [...] das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind» (W/8, p. 508).

⁴¹ _ 81: «Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchste Stufen der Aufklärung und der Reinigkeit nie kommen? Nie?» (W/8, p. 507).

⁴² _ 87: «Vielleicht, daß selbst gewisse Schwärmer des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts einen Strahl dieses neuen ewigen Evangeliums aufgefangen hatten; und nur darin irren, daß sie den Ausbruch desselben so nahe verkündigten» (W/8, p. 508).

⁴³ _ 90: «Der Schwärmer tut oft sehr richtige Blicke in die Zukunft: aber er kann diese Zukunft nur nicht erwarten» (W/8, p. 509).

rende conto che la perfezione del genere umano potrà essere raggiunta soltanto in un futuro assai lontano e soffre nelle fibre più intime perché non la vede compiersi nell'arco della sua vita.

Dopo aver caratterizzato il visionario come colui che vorrebbe far maturare nell'istante della sua personale esistenza ciò che invece richiede «un tempo di millenni»⁴⁴, Lessing si domanda: «Che cosa gliene viene, infatti, se ciò che egli riconosce come il meglio non diventa il meglio già durante la sua vita?»⁴⁵. Questo interrogativo vale anche per Lessing, come dimostra la passione con cui egli tratta l'argomento e il suo bisogno di trovare una risposta capace di conciliare la brevissima vita del singolo con la lunghissima durata dell'umanità - una risposta che peraltro riguarda anche l'impossibilità (chiaramente documentata nei *Dialoghi per massoni*)⁴⁶ di operare una trasformazione sociale e politica a scadenza ravvicinata.

La soluzione che si profila nell'*Educazione del genere umano* rimanda alle antiche ipotesi sulla metempsicosi⁴⁷, a tradizioni e riflessioni di cui Lessing si era già occupato in alcuni scritti minori⁴⁸. Grazie a queste teorie sulla sopravvivenza dell'anima, gli ultimi paragrafi del trattato si fanno sempre più risolutivi e sempre meno razionalistici: se le anime trasmigrano e si reincarnano (ecco l'argomentazione), allora il perfezionamento dell'umanità diventa possibile anche per il singolo, che progredisce attraverso i secoli come l'umanità intera.

Qui è necessario sottolineare non solo il tipo di soluzione, ma anche il coinvolgimento personale dell'autore, che alla fine dell'opera esclama: «Non è forse mia l'eternità intera?»⁴⁹. Persa ormai la speranza di una immediata e tangibile trasformazione della società e del genere umano, il filosofo si rifugia in una dimensione consolatoria che, se non è quella religiosa della tradizione, è

⁴⁴ _ 90: «Wozu sich die Natur Jahrtausende Zeit nimmt, soll in dem Augenblicke seines Daseins reifen» (W/8, p. 509).

⁴⁵ _ 90: «Denn was hat er davon, wenn das, was er für das Bessere erkennt, nicht noch bei seinen Lebzeiten das Bessere wird?» (W/8, p. 509).

⁴⁶ *Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer*. I primi cinque dialoghi apparvero, anonimi, nel 1778. Il quarto e il quinto uscirono, sempre anonimi, nel 1780 (W/8, pp. 693-694). Per una traduzione italiana dell'opera si veda Luciano Parinetto (cur.), *Ernst e Falk. Colloqui per massoni*, Milano, Sapere, 1975.

⁴⁷ _ 93-100.

⁴⁸ *Anmerkungen über Joachim Heinrich Campes Philosophische Gespräche e Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können*, entrambi nel lascito (W/8, pp. 556-557 e 557-560). Sul problema della metempsicosi nel pensiero lessinghiano si legga Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, Bari, Laterza, 1991, pp. 140-141 e si vedano Wilhelm Friedrich, *Über Lessings Lehre von der Seelenwanderung*, Lipsia, Mutze, 1890; Heinrich Kofink, *Lessings Anschauungen über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung*, Strasburgo, Trübner, 1912; Gottfried Fittbogen, *Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 6 (1914), pp. 632-655.

⁴⁹ _ 100: «Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?» (W/8, p. 510).

comunque senza dubbio metafisica e irrazionalistica⁵⁰. Allo stesso modo, volgendo le spalle alle amarezze e alle frustrazioni causategli dalla vicenda dei frammenti di Reimarus, il letterato si trasferisce, con il suo bagaglio di fonti storiche e popolari⁵¹, nella Gerusalemme di *Nathan il saggio*, al tempo delle crociate, in un mondo lontano e del tutto diverso che sembra consentirgli di raggiungere l'ordine e l'armonia che non trova nella realtà tedesca del Settecento.

Seguirlo in questa Gerusalemme abitata da cristiani, ebrei, musulmani e perfino da un parsi indiano vuol dire disporsi ad accettare gli insegnamenti che il ricco ebreo Nathan, severo educatore e bonario consigliere, si appresta a impartire sin dalle prime scene: a Recha, la giovane cristiana che ha segretamente adottato; a Daja, la dama di compagnia di Recha, anch'essa cristiana; al derviscio indiano Al-Hafi, che rimpiange il suo Gange; al tormentato e irruente Curt von Stauffen, monaco-cavaliere dell'ordine templare; al grande Saladino, saggio, generoso e umanissimo; a Sittah, l'accorta e realistica sorella del sultano; al frate Bonafides, costretto suo malgrado a occuparsi delle cose del mondo; e infine, indirettamente, anche all'odioso cristiano impersonato dal patriarca di Gerusalemme.

Ma entrare in questo mondo che oscilla senza posa tra l'utopia illuministica e la fiaba orientale vuol dire anche scoprire il paradossale di un autore che - pur senza mai reprimere i toni della commedia borghese - si rifugia in una dimensione irrazionale nel tentativo di affermare la supremazia della ragione.

Nella sua palese astrattezza il poema rimanda di continuo, quasi soltanto per contrasto implicito, a possibili realtà di epoche e geografie diversissime quali la Gerusalemme delle crociate e la Germania del Settecento. Ma l'atmosfera generale rimane fiabesca: non tanto per toni peculiari o dettagli esotici scelti ad arte, quanto per la presenza di personaggi che, pur richiamando continuamente le problematiche illuministiche, vivono grazie a tratti del tutto eccezionali, a gesti e comportamenti che sono spesso irreali anche quando (o magari proprio perché) sono razionali. Né va trascurato che l'esistenza di questi personaggi scaturisce da premesse straordinarie, si confronta con vicende poco credibili e giunge, infine, a sviluppi o conclusioni assai improbabili -

⁵⁰ Ma si veda Margherita Cottone, *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla metempsirosi*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 34-35, dove si nega «un improvviso cedimento di Lessing all'irrazionalismo», dal momento che «la ragione ha in Lessing una connotazione che abbraccia un campo semantico molto vasto, comprendendo in sé tutte le possibilità del reale».

⁵¹ W/2, p. 716 e ED, pp. 73-96. Qui basti ricordare che nella già citata lettera al fratello Karl (si veda la nota 31) Lessing rimanda al Trecento italiano, e più precisamente alla novella di Melchisedech Giudeo con la sua parabola dei tre anelli, che il Boccaccio collocò nella Prima Giornata del *Decamerone* (I, 3). Dalla novella del generoso Nathan (X, 3) Lessing trasse invece il nome del suo protagonista e forse anche l'idea di un personaggio da proporre come esempio di estrema saggezza.

tanto improbabili da far pensare che le «dolci fantasticherie» del sultano⁵² si realizzino veramente (come sembrerebbe nel momento della sua meraviglia) grazie a fate benefiche, grotte legendarie, terre incantate e fiori che rimangono perennemente freschi⁵³.

Come è stato più volte e da più parti sottolineato, Nathan rappresenta il grande e saggio educatore⁵⁴. Ma il termine "lezione" si adatta perfettamente soltanto al primo dei suoi interventi didattici, perché negli altri casi il discente svolge sempre, come vedremo, una parte molto attiva: il ruolo di chi desidera mettere alla prova il docente per svelarne la natura o verificarne la fama. Anche la prima lezione di Nathan serve tuttavia a presentare il protagonista dell'opera, che qui appare nelle vesti del razionalista spietatamente buono. L'insegnamento, in questa scena, riguarda «la dolce illusione» di Recha⁵⁵, la quale vede nel giovane templare che l'ha salvata dalle fiamme l'incarnazione dell'angelo custode che ha sempre accompagnato la sua infanzia. Daja difende con passione questo sognare «amabile» e «devoto»⁵⁶, questo attaccamento a un'«illusione» che unisce «l'ebreo, il cristiano e il musulmano»⁵⁷. Nathan, invece, ironizza sulla «sognatrice d'angeli»⁵⁸, sostiene che i veri e autentici miracoli possono e debbono essere «quotidiani»⁵⁹, si esibisce in un forzato e crudele crescendo di ipotesi allarmanti sulla salute del giovane crociato⁶⁰ per poi concludere che è molto più facile abbandonarsi ai sogni devoti che alle buone azioni⁶¹.

⁵² Saladin: «Von dieser süßen Träumerei ist immer / Doch so viel wahr, daß mir in meinem Herbst / Ein Assad wieder blühen soll» (vv. 2677-79).

⁵³ Saladin: «Sieh! ich könnte / Dich fragen: wo du denn die ganze Zeit / Gesteckt? in welcher Höhle du geschlafen? / In welchem Ginnistan [d.h., Feenland], von welcher guten / Div [d.h., Fee] diese Blume fort und fort so frisch / Erhalten worden?» (vv. 2665-70).

⁵⁴ Sul concetto di saggezza nel poema drammatico lessinghiano si veda, per es., Fritz Brüggemann, *Die Weisheit in Lessings «Nathan»*, in «Zeitschrift für Deutschkunde» 39 (1925), pp. 557-582, oppure J. A. Bizet, *La sagesse de Nathan*, in «Études Germaniques» 10 (1955), pp. 269-275. Riferendosi più in generale all'atteggiamento di Lessing, Gerhard Bauer preferisce insistere sulla peculiare nozione di tolleranza che emerge anche dal *Nathan* - si veda G. B., *Die "natürliche" Toleranz und die unendliche Bemühung der Vernunft, sie zu begründen*, in Marianne Awerbuch und Stefi Jersch-Wenzel (cur.), *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*, Berlino, Colloquium, 1992, pp. 43-57.

⁵⁵ Daja: «So einen süßen Wahn!» (v. 153).

⁵⁶ Daja: «Allein so fromm, / So liebenswürdig!» (vv. 140-1).

⁵⁷ Daja: «Laßt lächelnd wenigstens ihr einen Wahn, / In dem sich Jud' und Christ und Muselmann / Vereinigen» (vv. 151-3).

⁵⁸ Nathan: «Die Engelschwärmerin» (v. 167).

⁵⁹ Nathan: «Der Wunder höchstes ist, / Daß uns die wahren, echten Wunder so / Alltäglich werden können, werden sollen» (vv. 217-19).

⁶⁰ Ai vv. 330-357.

⁶¹ Nathan: «Begreifst du aber, / Wieviel andächtig schwärmen leichter, als / Gut handeln ist?» (vv. 359-61).

Quella che potremmo chiamare la "farsa didattica" di Nathan produce quasi subito l'effetto desiderato: tra non molto Recha sentirà disagio e vergogna per la *propria* «farsa» e accuserà Daja d'indebolire il seme della ragione con i «fiori variopinti» della religiosità sentimentale⁶², si stupirà della calma improvvisa del suo cuore e dirà che la tempesta è ormai passata⁶³.

Già in questa seconda scena Nathan appare dunque come un uomo illuminato e al tempo stesso severo sulle questioni che riguardano la fede e la ragione, il sentimento e la razionalità. La sua intransigenza illuministica lo caratterizza subito come uomo eccezionale, ma presto sarà ancor più chiaro che egli non è un tipico rappresentante del popolo ebraico, di quel «popolo eletto» da cui Lessing (per bocca del templare) fa scaturire la superbia della fede che ha contagiato altre religioni⁶⁴. Egli, semmai, è una figura "eletta" per tutto il suo popolo, che lo onora come un principe, chiamandolo Nathan il saggio⁶⁵ ma anche Nathan il ricco⁶⁶. E giustamente, perché le sue ricchezze sono per certi aspetti fiabesche e senza dubbio assolutamente fuori del comune: le sue navi sono in tutti i porti e i suoi cammelli percorrono ogni pista⁶⁷, per giungere poi a Gerusalemme stracarichi di spezie pregiate, pietre preziose e stoffe finissime provenienti dalla Siria, dalla Persia, dall'India e perfino dalla Cina⁶⁸.

Ma anche per gli altri abitanti di Gerusalemme Nathan è una figura del tutto straordinaria. Per la cristiana Daja egli è talmente onesto e generoso, buono e giusto da sembrare disumano: un campione della ragione che nella sua ricerca della perfezione sembra quasi spietato o (come dice lei) «malvagio»⁶⁹. Per Al-Hafi, il derviscio che ama gli scacchi più d'ogni altra cosa,

⁶² Recha: «Was sprichst du da nun wieder, liebe Daja [...] Noch schäm ich mich vor meinem Vater / Der Posse!» (vv. 1553-80). Recha: «Er will nun deine bunten Blumen nicht / Auf meinem Boden!» (v. 1568-9).

⁶³ Recha: «Denn was ich höchstens dir gestehen könnte, / Wär', daß es mich - mich selbst befremdet, wie / Auf einen solchen Sturm in meinem Herzen / So eine Stille plötzlich folgen können» (vv. 1710-3). Sugli effetti della prima lezione di Nathan si veda anche Marie Luise Wandruszka, *Figure femminili e genere drammatico in Lessing*, in «L'immagine riflessa» 10 (1987), pp. 136-138.

⁶⁴ Tempelherr: «Sehr wohl gesagt! Doch kennt Ihr auch das Volk, / Das diese Menschenmäkelei zuerst / Getrieben? Wißt Ihr, Nathan, welches Volk / Zuerst das auserwählte Volk sich nannte?» (vv. 1287-90). Si confronti anche la nota 96.

⁶⁵ Daja: «Sein Volk verehret ihn als einen Fürsten. / Doch daß es ihn den Weisen Nathan nennt / Und nicht vielmehr den Reichen, hat mich oft / Gewundert» (vv. 738-40).

⁶⁶ Al-Hafi: «Ganz recht: den nannt' einmal das Volk den Weisen! Den Reichen auch.» Sittah: «Den Reichen nennt es ihn / Itzt mehr als je» (vv. 1048-50).

⁶⁷ Sittah: «Sein Saumtier treibt auf allen Straßen, zieht / Durch alle Wüsten; seine Schiffe liegen / In allen Häfen» (vv. 1116-8).

⁶⁸ Daja: «Er kömmt von Babylon. / Mit zwanzig hochbeladenen Kamelen, / Und allem, was an edeln Spezereien, / An Steinen und an Stoffen, Indien / Und Persien und Syrien, gar Sina, / Kostbares nur gewähren» (vv. 732-7). Si confrontino anche i vv. 40-50 e 1050-2.

⁶⁹ Daja: «Ihr seid so gut, und seid zugleich so schlimm!» (v. 167).

Nathan è senza dubbio prediletto da Dio, perché ha ricevuto il dono più piccolo, la ricchezza, e quello più grande, la saggezza⁷⁰. Il suo spirito è senza pregiudizi, il suo cuore aperto a ogni virtù, il suo animo sempre in sintonia con la bellezza⁷¹. Secondo il mendicante indiano, Nathan è talmente fuori posto a Gerusalemme che sembra l'unico uomo degno «di vivere sul Gange»⁷², sul mitico fiume dove tutti sono veri esseri umani: ma di un tal genere che nessuno di loro deve prestare o prendere a prestito.

Certo, Nathan non è - come il derviscio insinua mentendo a fin di bene - «geloso» o «invidioso» della generosità del sultano. Eppure sembra proprio che agisca solo per guadagnarsi ogni «Dio lo ricompensi» che si dice al mondo⁷³ ed è egli stesso una sorta di sovrano che si contrappone idealmente, con il suo carisma e con le sue ricchezze, al prestigio e alla potestà del Saladino.

Per il frate Bonafides, che nel quarto atto apprende tutta la storia dell'adozione segreta di Recha, un cristiano migliore di Nathan non è mai esistito⁷⁴. Dopo l'uccisione della moglie e dei sette figli da parte dei cristiani, Nathan è infatti riuscito a vincere l'odio furibondo che si era scatenato in lui, si è piegato alla volontà divina e ha prontamente accolto come figlia la piccola cristiana che il frate gli affidava⁷⁵. «Per Dio, siete un cristiano! Un cristiano migliore non fu mai!», esclama il frate al termine della drammatica rievocazione. E questa sua scoperta - che equivale a una dichiarazione di santità nell'ambito di qualsiasi religione - è senza dubbio un ulteriore riconoscimento della eccezionale natura di Nathan.

Anche il Saladino, pur essendo a volte sfruttato da Lessing per una sorta di polemica sotterranea contro i principi tedeschi⁷⁶, è un sultano dai tratti leggendari, del resto simili a quelli che si trovano nelle fonti storiche usate dal

⁷⁰ Al-Hafi: «Sagt' ich so? - Was meint' / Ich denn damit?» Sittah: «Das Kleinste: Reichtum. Und / Das Größte: Weisheit» (vv. 1039-41).

⁷¹ Sittah: «[Al-Hafi hat] Hinzugefügt, wie frei von Vorurteilen / Sein Geist; sein Herz wie offen jeder Tugend, / Wie eingestimmt mit jeder Schönheit sei» (vv. 1123-5).

⁷² Al-Hafi: «Der einzige, der noch so würdig wäre, / Daß er am Ganges lebte» (vv. 1493-4).

⁷³ Al-Hafi: «Er ist aufs Geben Euch so eifersüchtig, / So neidisch! Jedes Lohn von Gott, das in / Der Welt gesagt wird, zög' er lieber ganz / Allein» (vv. 1077-80).

⁷⁴ Klosterbruder: «Nathan! Nathan! / Ihr seid ein Christ! - Bei Gott, Ihr seid ein Christ! / Ein beßrer Christ war nie!» (vv. 3066-8).

⁷⁵ Ai vv. 3037-66.

⁷⁶ Derwisch: «Ei was! - Es wär' nicht Geckerei, / Bei Hunderttausenden die Menschen drücken, / Ausmergeln, plündern, martern, würgen; und / Ein Menschenfreund an einzeln scheinen wollen? / Es wär' nicht Geckerei, des Höchsten Milde, / Die sonder Auswahl über Bö's und Gute / Und Flur und Wüstenei, in Sonnenschein / Und Regen sich verbreitet, - nachzuäffen, / Und nicht des Höchsten immer volle Hand / Zu haben? Was? es wär' nicht Geckerei ...» (vv. 480-9).

drammaturgo⁷⁷. La generosità con i poveri (virtù essenziale del buon musulmano) era un tratto proverbiale del Saladino storico. Ma la munificenza del sultano di Lessing è tale che egli, nel donare, rischia di ridursi alla condizione del mendicante⁷⁸. E siccome vuole che la carità sia elargita con garbo⁷⁹, siccome «pensa» e «sente» come un mendicante⁸⁰, egli perviene alla «follia benigna»⁸¹ di trasformare il derviscio Al-Hafi in un tesoriere piuttosto inconsueto, che amministri il suo esile e compromesso patrimonio privato⁸². Semplicità e frugalità sono virtù spesso attribuite al buon sovrano, e dunque anche al Saladino. Ma il sultano di Lessing è, a un certo punto del dramma, addirittura «povero» e quasi concretamente costretto ad accontentarsi di «una veste, una spada, un cavallo»⁸³, nonché di un Dio dal quale non può pretendere sconti o riduzioni⁸⁴. La sua statura morale è comunque talmente grande che Recha, la cristiana allevata da un ebreo, si aspetterà di ammirare nei suoi occhi e sulla sua fronte «il riflesso della giustizia e della bontà eterna»⁸⁵.

Proprio questa idealizzazione di Nathan e del Saladino costituisce il punto di contatto (o, se si vuole, il labile confine) tra fiaba e leggenda da un lato e utopia illuministica dall'altro⁸⁶. Su questo fronte sempre in movimento si sviluppa infatti un'incessante competizione tra l'improbabile dell'irrazionale e

⁷⁷ La sua fonte principale, qui, è *Geschichte Saladins Sulthans von Egypten und Syrien* (Celle, 1761), tradotto da E. G. Küster dall'originale di François Louis Claude Marin (1721-1809).

⁷⁸ Nathan: «Doch ist den Bettlern Saladin so feind -> Derwisch: «Daß er mit Strumpf und Stiel sie zu vertilgen / Sich vorgesetzt, - und sollt' er selbst darüber / Zum Bettler werden.» Nathan: «Brav! - So mein ich's eben» (vv. 407-10).

⁷⁹ Derwisch: «[Der Wahn] Ein Bettler wisse nur, wie Bettlern / Zumute sei; ein Bettler habe nur / Gelernt, mit guter Weise Bettlern geben» (vv. 461-3).

⁸⁰ Derwisch: «Al-Hafi denkt; Al-Hafi fühlt wie ich!» (v. 476).

⁸¹ Derwisch: «Ich fühlte mich zum erstenmal geschmeichelt; / Durch Saladins gutherz'gen Wahn geschmeichelt -> (v. 460).

⁸² Derwisch: «Gesteht, daß Saladin / Mich besser kennt. - Schatzmeister bin ich bei - / Ihm worden» (vv. 400-4).

⁸³ Saladin: «Ich arm? der Bruder arm? / Wenn hab ich mehr? wenn weniger gehabt? - / Ein Kleid, Ein Schwert, Ein Pferd, - und Einen Gott!» (vv. 988-90).

⁸⁴ Saladin: «Doch was kann das machen? / Ein Pferd, Ein Kleid, Ein Schwert, muß ich doch haben. / Und meinem Gott ist auch nichts abzudingem» (vv. 1005-7).

⁸⁵ Recha: «Ich steh nicht auf! nicht eher auf! - mag eher / Des Sultans Antlitz nicht erblicken! - eher / Den Abglanz ewiger Gerechtigkeit / Und Güte nicht in seinen Augen, nicht / Auf seiner Stirn bewundern ...» (vv. 3643-7).

⁸⁶ Per "utopia illuministica" s'intende qui qualcosa di più ampio rispetto a quella «utopia di una collaborazione tra assolutismo illuminato e borghesia» che viene talvolta attribuita a Lessing e allo stesso Nathan. Si veda, per es., Antonio Pasinato, *Borghesia e assolutismo illuminato: la favola di un'alleanza*, in AA.VV., *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan il saggio*, Genova, Marietti, 1991, p. 49 oppure Marino Freschi, *Polemica antitirannica e utopia pedagogica in Lessing*, in LST, p. 167.

l'impossibile del razionale⁸⁷. Il momento magico, e quasi epifanico, di questo stato di cose può essere colto molto bene nell'incontro di Nathan con il Saladino, ma anche in quello di Nathan con Curt von Stauffen, il templare tedesco che il sultano inaspettatamente ha graziato.

Il giovane von Stauffen sembra un eroe schivo e alquanto scontroso, un po' misogino e un po' antisemita, misantropo quanto basta⁸⁸, troppo chiuso in sé e nei suoi problemi per lasciarsi coinvolgere in alcunché. Se ha salvato Recha dalle fiamme, è stato solo in ossequio alle regole del suo ordine, e per giunta in un momento in cui la vita gli pesava troppo⁸⁹. Né si deve pensare che la sua nobiltà d'animo si riveli pienamente quando si rifiuta di tendere un agguato al sultano secondo il progetto del sinistro patriarca di Gerusalemme⁹⁰. In primo luogo, perché il sultano gli ha fatto grazia della vita e, in secondo luogo, perché la segreta speranza del templare, qui, è che il Saladino non abbia sbagliato nel ravvisare in lui una certa somiglianza con uno dei suoi fratelli, scomparso da più di vent'anni⁹¹.

È solo nell'incontro con Nathan che la maschera del cavaliere svevo⁹², educato dal suo ordine al fanatismo della fede, cade veramente. L'angelo salvatore di Recha⁹³, l'«orso tedesco» che disprezza la gratitudine dei suoi beneficati⁹⁴, si rivela di colpo per quel giovane irruente ma illuminato che era già fugacemente apparso quando asseriva la sua fiducia in una natura che non può mentire, in un Dio che non può contraddirsi⁹⁵ o, ancor meglio, quando si scagliava contro il «più nero sembante» della superbia confessionale, la follia che

⁸⁷ Com'è noto, il termine "utopia" può significare tanto "modello immaginario di una società perfetta", quanto "progetto inattuabile" o "chimera". Questa seconda accezione è ovviamente dovuta al fatto che la prima riguarda un progetto immaginario e pressoché inattuabile. A differenza del secondo, il primo significato può tuttavia essere accostato alla sfera del razionale, perché il modello che esso designa viene immaginato come conforme alla ragione. Su questo punto si veda Bronisław Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979 [*Lumières de l'utopie*, Parigi, Payot, 1978], p. 23, dove si può leggere, tra l'altro, che l'utopia sociale «vuole installare la ragione nell'immaginario».

⁸⁸ Tempelherr: «Nun, vortrefflich! - Lügt / Das Sprichwort wohl: daß Mönch und Weib, und Weib / Und Mönch des Teufels beide Krallen sind?» (vv. 717-9). Tempelherr: «[Nathans] Volk ist reich und weise / Vielleicht das Nämliche» (741-2). Tempelherr: «Jud' ist Jude» (777).

⁸⁹ Tempelherr: «Es ist der Tempelherren Pflicht, dem ersten / Dem besten beizuspringen, dessen Not / Sie sehn. Mein Leben war mir ohnedem / In diesem Augenblicke lästig» (vv. 1213-6).

⁹⁰ Ai vv. 660-701.

⁹¹ Si confrontino i vv. 247-253 e 698-710.

⁹² Tempelherr: «Ich bin ein plumper Schwab» (v. 778).

⁹³ Ai vv. 142-150.

⁹⁴ Daja: «So geh, du deutscher Bär!» (v. 786).

⁹⁵ Tempelherr: «Natur, so leugst du nicht. So widerspricht / Sich Gott in seinen Werken nicht» (vv. 709-10).

spinge ebrei, cristiani e musulmani a credere di «avere il Dio migliore» e dunque un Dio da imporre al mondo intero⁹⁶.

Più avanti von Stauffen riconoscerà che la sua trasformazione interiore è cominciata con la grazia ricevuta dal Saladino⁹⁷. Ma questo suo primo disvelamento sembra avvenire non tanto perché Nathan si è abbandonato a toni sentimentali e perfino a una lacrima di troppo⁹⁸, quanto perché il templare riconosce in lui l'uomo illuminato, l'amico fraterno, anzi il confratello di una comunità universale che somiglia molto a una massoneria illuministica in cui l'amore filantropico si mescola con quello filadelfico dei pietisti⁹⁹.

La lezione impartita in questa scena consente a Nathan di superare le resistenze del templare, ma serve anche a quest'ultimo per mettere alla prova Nathan, per stabilire se l'ebreo che gli sta davanti meriti davvero la sua confidenza e la sua amicizia, per scoprire se egli sia veramente così diverso dai comuni mortali da fargli abbandonare le sue posizioni di facciata rispetto agli ebrei e agli uomini in genere. «Un ebreo è un ebreo», aveva detto a Daja, e gli uomini sono raramente «qualcosa di meglio» di ciò che sembrano¹⁰⁰. In seguito, quando ormai conosce la vera e inconsueta natura di Nathan, lo ammirerà per quel suo voler sembrare «soltanto un ebreo»¹⁰¹.

Un processo epifanico analogo, ma più esplicitamente predisposto, si ha nell'incontro tra Nathan e il Saladino, un colloquio da cui l'astuta Sittah spera di ricavare denaro per le casse del fratello. Il sultano è tutto proteso verso questa udienza perché vuole conoscere colui che gli contende il primato della generosità¹⁰², ma soprattutto l'uomo per il quale ebrei, cristiani, musulmani e persi sono tutt'uno¹⁰³. Se Sittah appare immediatamente interessata soltanto

⁹⁶ Tempelherr: «[Der Stolz des jüdischen Volkes], / Den es auf Christ und Muselmann vererbte, / Nur sein Gott sei der rechte Gott! [...] Wenn hat, und wo die fromme Raserei, / Den bessern Gott zu haben, diesen bessern / Der ganzen Welt als besten aufzudringen / In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr / Gezeigt, als hier, als itzt?» (vv. 1293-1301). Si confronti anche la nota 64.

⁹⁷ Ai vv. 2135-41.

⁹⁸ Ai vv. 1246-58.

⁹⁹ Nelle parole di Nathan (vv. 1319-22) si delinea infatti anche quella profonda amicizia tra uomini da cui spesso scaturiva, nel Settecento tedesco, il matrimonio dell'uno con la figlia o la sorella dell'altro.

¹⁰⁰ Tempelherr: «Jud' ist Jude» (v. 777). Daja: «Die Menschen sind nicht immer, was sie scheinen.» / Tempelherr: «Doch selten etwas Bessers» (vv. 782-3).

¹⁰¹ Tempelherr: «Welch ein Jude! - / Und der so ganz nur Jude scheinen will» (vv. 2155-6).

¹⁰² Al-Hafi: «Den Armen gibt / Er zwar; und gibt vielleicht trotz Saladin» (vv. 1066-7).

¹⁰³ Al-Hafi: «Jud' und Christ / Und Muselmann und Parsi, alles ist / Ihm eins [...]» Saladin: «Wie kommt es denn, / Daß ich von diesem Manne nie gehört?» (vv. 1069-72). Il testo non lascia dubbi, ma qualcuno preferisce credere che il sultano sia più interessato alla ricchezza di Nathan che alla sua saggezza: si veda Günter Rohrmoser, *Lessing. Nathan der Weise*, in Benno von Wiese (cur.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, vol. I, Düsseldorf, Bagel, 1958, p. 115.

alle ricchezze di Nathan, il Saladino si mostra piuttosto ansioso di sapere se Nathan sia davvero «più di un ebreo»¹⁰⁴, vale a dire non solo un ebreo straordinario ma anche un uomo eccezionale. Predisponendo il trabocchetto suggerito da Sittah, egli teme addirittura di mostrarsi indegno e meschino davanti a colui che forse non è un uomo come tanti e nemmeno un ebreo come gli altri¹⁰⁵.

Lo stratagemma di Sittah serve insomma al sultano per cercare «l'asciutta ragione»¹⁰⁶ in colui che ha la fama di conoscere i comportamenti davvero vantaggiosi per l'uomo, quei frutti della sapienza che il popolo (e non solo quello ebreo) sembra ignorare completamente¹⁰⁷. Mettere alla prova la saggezza di Nathan pretendendo di sapere quale sia la «vera» religione vuol dire, per il Saladino, scoprire in lui l'uomo illuminato che da tempo sta cercando. Quando Nathan, nel tentativo di salvarsi¹⁰⁸, gli propone la parabola dei tre anelli (la stessa che troviamo anche nel *Decamerone*)¹⁰⁹, il sultano si mostra insoddisfatto e pretende di conoscerne le implicazioni. L'astuzia iniziale di Nathan deve così affinarsi sempre più, fino a diventare vera e propria saggezza. Se nel racconto trecentesco uno degli anelli ereditati era quello «vero», ora l'ipotesi del giudice interpellato dai tre fratelli è che tutti e tre gli anelli siano falsi e che l'originale forse «andò perduto»¹¹⁰. È solo a questo punto che il sultano, riconoscendo nella continuazione proposta dal suo interlocutore l'operato della ragione, esulta per la prima volta¹¹¹. Quando poi sente quell'inno all'amore filantropico (ancora una volta venato di pietismo) che è la raccomandazione finale del giudice¹¹², ecco che non sa più trattenersi ed è costretto

¹⁰⁴ Sittah: «Der Jude sei mehr oder weniger / Als Jud', ist er nur reich: genug für uns» (vv. 1135-6).

¹⁰⁵ Si veda la quarta scena del terzo atto, con particolare riguardo alle parole di Sittah: «Denn / Ist's einer aus der Menge bloß; ist's bloß / Ein Jude, wie ein Jude [...]» (vv. 1763-5).

¹⁰⁶ Saladin: «Wo / Man trockene Vernunft erwartet» (v. 1819).

¹⁰⁷ Saladin: «Des Menschen wahre / Vorteile, die das Volk nicht kennt, kennst du» (vv. 1812-3).

¹⁰⁸ Si veda la brevissima sesta scena del terzo atto, con particolare riguardo a queste parole di Nathan: «Das kann / Mich retten! - Nicht die Kinder bloß, speist man / Mit Märchen ab» (vv. 1888-90).

¹⁰⁹ Si veda la nota 51.

¹¹⁰ Nathan: «Der echte Ring / Vermutlich ging verloren» (vv. 2025-6).

¹¹¹ Saladin: «Herrlich! herrlich!» (v. 2028). Sui problemi che riguardano l'ampliamento lessingiano della parabola si veda Friedrich Niewöhner, *Veritas sive Varietas. Lessings Toleranzparabel und das Buch «Von den drei Betrügnern»*, Heidelberg, Schneider, 1988 e si confronti Bonfatti, *La vita e le opere [di Lessing]*, in NIS, pp. XXX-XXXI.

¹¹² Il giudice non parla solo di «amore incorrotto e libero da pregiudizi», ma anche di «mittezza», «cordiale conciliabilità», volontà di «bene operare» e «intima sottomissione a Dio»: «Wohlan! / Es eifre jeder seiner [d.h., des Vaters] unbestochnen / Von Vorurteilen freien Liebe nach! [...] mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster Ergebenheit in Gott» (vv. 2040-7).

a riconoscere in Nathan l'amico fraterno¹¹³, un membro di quella confraternita di uomini illuminati che nel dramma corrisponde al concetto di massoneria universale dell'illuminismo tedesco.

Dopo l'incontro tra Nathan e il Saladino (siamo alla settima scena del terzo atto) i personaggi principali hanno già tutti palesato o raggiunto quella condizione illuminata che il saggio e ricco ebreo cerca di affermare con tanta ostinazione. Tutte le figure più importanti sono ormai "perfette" e, per così dire, "giuste": tanto che l'atteso sviluppo dell'opera sembrerebbe risulterne compromesso. Ma il vecchio segreto di Nathan consente a Lessing di far riemergere proprio quei sentimenti e quelle passioni che la ragione ha cercato di soffocare.

Nathan sospetta che Recha sia sorella del templare e perciò accoglie con offensiva cautela l'impacciata proposta di matrimonio del giovane svevo, che pure tenta di convincerlo ricorrendo ai tipici argomenti dell'uomo illuminato e senza pregiudizi¹¹⁴. Ma quando Daja gli rivela che Recha è cristiana per nascita e per battesimo¹¹⁵, il templare reagisce irrazionalmente, sostenendo che la scelta di Nathan equivale a contraffare «la voce della natura»¹¹⁶. Sconvolto

¹¹³ Saladin: «Gott! Gott! [...] O Gott! [...] Nathan, lieber Nathan! [...] Geh! - Geh! - Aber sei mein Freund» (vv. 2055-60).

¹¹⁴ Tempelherr: «Nicht Sohn? - Ich bitt euch, Nathan! - Ich beschwör / Euch bei den ersten Banden der Natur! - Zieht ihnen spätre Fesseln doch nicht vor! - / Begnügt Euch doch ein Mensch zu sein! - Stoßt mich / Nicht von Euch!» (vv. 2180-4).

¹¹⁵ Daja: «Nun; so wißt denn: Recha / Ist keine Jüdin; ist - ist eine Christin» (vv. 2328-9). Daja sostiene che Recha è «figlia di genitori cristiani» («Sie ist ein Christenkind, von Christen- eltern / Geboren; ist getauft ...», vv. 2343-4). Riportando ciò che le ha detto Daja, Recha parla di «stirpe cristiana» («Ich sei / Aus christlichem Geblüte; sei getauft», vv. 3634-5). Ciò significa che Assad era, a differenza del fratello Saladino, un cristiano, non un musulmano. Ma Lessing non fornisce alcuna indicazione sulle ragioni di questa differenza. Al pari del templare, Recha è figlia di Assad, giovane fratello del Saladino, e di una damigella tedesca, una von Stauffen. Si vedano le allusioni del templare alla "caduta" del padre («da ich nur Gefahr / Zu straucheln laufe, wo er fiel», vv. 2148-9) e quelle del sultano alla segreta avventura del fratello con una cristiana di nobile famiglia («Ich könnte mit / Dir zanken, daß du ein Geheimnis doch / Vor mir gehabt! Ein Abenteuer mir / Doch unterschlagen», vv. 2672-5. «Daß einmal gar die Rede ging - Nun, nun; / Man spricht nicht gern davon», vv. 2834-5). Nell'ultima scena Nathan parla di matrimonio (vv. 3788-90) e dice che il templare fu adottato dal fratello della madre (cfr. il v. 1379) quando i genitori tornarono in Terrasanta (vv. 3771-7). Qui il frate Bonafides affidò la loro figliuola cristiana a Nathan (v. 3003), il quale conosceva Assad col nome di Wolf von Filnek (vv. 2975-7) e sapeva che la madre della creatura era una von Stauffen (vv. 3096-3100). Quando incontra il templare, Nathan coglie in lui una certa somiglianza con il vecchio amico (vv. 1390-1400). Le parole che von Filnek ha scritto nel breviario di Bonafides per tramandare i nomi dei parenti (suoi e di sua moglie) sono in arabo (vv. 3109-17), perché Wolf non era un tedesco (v. 3787) e parlava di preferenza il persiano (v. 3827).

¹¹⁶ Tempelherr: «Nathan - Wie? - / Der weise gute Nathan hätte sich / Erlaubt, die Stimme der Natur so zu / Verfälschen? - Die Ergießung eines Herzens / So zu verlenken, die, sich selbst gelassen, / Ganz andre Wege nehmen würde?» (vv. 2357-62).

dalla notizia e incapace di seguire un corso ben preciso, Curd si rivolge al patriarca per avere consiglio sul caso ipotetico (ma non troppo) di un ebreo che adotti una cristiana battezzata¹¹⁷, magari educandola non già all'ebraismo, bensì alla fede nella ragione¹¹⁸.

Di questa incerta e velata delazione il templare si pentirà¹¹⁹, riconoscendo i diritti dell'adozione¹²⁰, attribuendo il fascino di Recha soprattutto all'educazione che ha ricevuto dal padre¹²¹ e infine chiedendo perdono a Nathan¹²². Il suo errore non è di poco conto perché il sultano sarebbe tenuto a far bruciare vivo chi ha violato gli accordi che regolano la convivenza religiosa¹²³. Ma il Saladino preferisce puntare subito sulla composizione del dissidio, perché nella visione illuminata che Lessing gli attribuisce non c'è spazio per il litigio tra coloro che si sono riconosciuti amici e confratelli nell'ideale¹²⁴.

La situazione sembra farsi ancor più seria quando Daja, da tempo desiderosa di recuperare Recha al cristianesimo, rivela il segreto di Nathan anche alla sua pupilla¹²⁵. Ma le difficoltà durano poco. Tutto è destinato a risolversi nel breve spazio che ci separa ormai dalla chiusa del dramma, lungo un percorso ancora una volta disseminato di motivi e di insegnamenti per così dire minori, ma pur sempre cari a Lessing e all'illuminismo tedesco, quali la pazienza del saggio e l'irruenza giovanile, gli effetti straordinari della generosità e l'enorme potenza del denaro. Tutto finisce bene, perché nell'ultima scena - quando il sultano sta per spingere Recha nelle braccia del templare - Nathan potrà dimostrare che i due giovani sono fratello e sorella, mentre il Saladino e Sittah scopriranno di aver davanti due giovani nipoti, i figli del fratello scomparso molti anni prima¹²⁶.

¹¹⁷ Ai vv. 2494-2509.

¹¹⁸ Patriarch: «Tut nichts! Der Jude wird verbrannt.» Tempelherr: «Das geht / Mir nah! Besonders da man sagt, er habe / Das Mädchen nicht sowohl in seinem, als / Vielmehr in keinem Glauben auferzogen, / Und sie von Gott nicht mehr nicht weniger / Gelehrt, als der Vernunft genügt» (vv. 2553-8).

¹¹⁹ Ai vv. 2805-10.

¹²⁰ Ai vv. 3243-51.

¹²¹ Si vedano i vv. 3251-67, e specialmente questi: «Und bin auf den doch launisch, / Der diesen höhern Wert allein ihr gab?» (vv. 3266-67).

¹²² Ai vv. 3363-3404.

¹²³ Ai vv. 2570-5 e 2800-1.

¹²⁴ Saladini: «Indes, er ist mein Freund, und meiner Freunde / Muß keiner mit dem andern hadern» (vv. 2796-7).

¹²⁵ Ai vv. 3614-37.

¹²⁶ Al postromantico che giudica inaccettabile l'improvvisa trasformazione dell'amore in affetto fraterno Cesare Cases risponde così: «Eppure questa soluzione paradossale ci sembra, tutto sommato, egualmente accettabile e coerente, perché il matrimonio sarebbe una soluzione da commedia, mentre così il "poema drammatico" mantiene il suo carattere di affermazione di un'armonia utopica che esclude ogni elemento di turbamento e quindi accoglie l'affetto solo quando ha smussato le punte della passione». Si veda l'*Introduzione* a *Gotthold Ephraim Les-*

L'intento pedagogico dell'opera - chiarissimo fin dalle battute iniziali - si ripropone così anche in questa definitiva risoluzione dei nodi della trama, in questo abbraccio finale da tempo predisposto e anticipato dall'accorta mano dell'autore. Si è detto e si è scritto che nell'ultima scena le tre religioni mono-teistiche - tra loro storicamente imparentate - si ritrovano nell'abbraccio di una sola grande famiglia, concretamente rappresentata da singoli esseri umani che finalmente possono riunirsi e riconoscersi come parenti¹²⁷. Ma forse è bene non insistere troppo sulle analogie didattiche e allegoriche: perché se il sultano impersona l'islamismo e il templare rappresenta il cristianesimo, Nathan è sì un ebreo ma non può vantare alcun rapporto di consanguineità con gli altri.

Sulla questione della parentela si dovrà notare, piuttosto, che i vincoli di sangue sono qui relativizzati e subordinati all'ideale illuministico e alle necessità didattiche dell'opera, analogamente a quanto succede per le confessioni religiose. Nathan viene riconosciuto come vero padre di Recha grazie all'educazione che ha saputo dare alla figlia adottiva, non già in virtù di inesistenti vincoli di sangue. E Nathan ha educato Recha alla sua personalissima religione, in cui l'agire umano è guidato dalla ragione entro i limiti imposti dal volere divino, un volere che si manifesta direttamente al singolo, senza l'intervento di istituzioni religiose.

È infatti solo «la ragione» che vince l'odio e il furore di Nathan dopo la perdita della moglie e dei sette figli. È la ragione, e non altro, che gli dice «con voce soave»: «Eppure Dio esiste! [...] Metti in pratica ciò che da tempo hai compreso: ciò che certamente non è più difficile da praticare che da comprendere - purché tu lo voglia!». Ma è la fede nel divino che lo induce a gridare la sua risposta direttamente a Dio: «Io voglio! Se soltanto tu vuoi che io voglia!»¹²⁸. E quando sente ormai giunto il momento in cui potrà rivelare le origini di Recha, Nathan si rivolge nuovamente a Dio, dicendo: «Tu solo non hai

sing. Nathan der Weise, Milano, Mursia, 1962, p. 14. Ma va anche detto che, nel dramma, di passione amorosa ce n'è ben poca. L'asperato desiderio di Recha di conoscere il suo "angelo salvatore" (vv. 1517-1536) si trasforma in calma improvvisa del cuore subito dopo l'incontro con il templare (vv. 1718-23). Il giovane cavaliere passa dall'ostentata indifferenza a una sorta d'improvviso interesse per Recha grazie alle sollecitazioni di Nathan (vv. 1320-2; cfr. 2728-32). La sua esaltazione amorosa, che si regge soprattutto sull'astrattezza dei principi (vv. 2111-34), si stempera poi nella rivalsea dell'uomo ferito dalla cautela di Nathan (vv. 2180-4) e nel puntiglio del cristiano che si sente salvatore di una bella correligionaria (vv. 3416-32). Sulla figura di Sittah (peraltro ben diversa da quella di Nathan) nella sua peculiare funzione di «amica-sorella-madre» nei confronti di Recha si veda Wandruszka, *Figure femminili*, pp. 140-143.

¹²⁷ Mittner, II/1, pp. 238-239.

¹²⁸ Nathan: «Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder. / Sie sprach mit sanfter Stimm': "und doch ist Gott! / Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan! / Komm! übe, was du längst begriffen hast, / Was sicherlich zu üben schwerer nicht, / Als zu begreifen ist, wenn du nur willst. / Steh auf!" - Ich stand! und rief zu Gott: ich will! / Willst du nur, daß ich will!» (vv. 3052-9).

bisogno di giudicare l'uomo dalle sue azioni, che così raramente sono azioni sue»¹²⁹ - parole che in bocca di un altro potrebbero suonare come vile e comoda fuga dalle responsabilità, ma che in Nathan esprimono il punto di vista di chi segue la ragione convinto di ubbidire, al tempo stesso, all'imperscrutabile volontà di Dio.

Il vero insegnamento dell'ultima scena corrisponde dunque a quello che domina tutto il dramma, in cui ogni dettaglio è organizzato in modo tale che la ragione - contrapposta fin dall'inizio al sentimento - trionfi senza possibilità di equivoci, sia pure entro i limiti imposti da una fede che non conosce differenze confessionali. Il sentimento, non di rado degradato a sentimentalismo, si presenta nelle sue forme più esasperate nella figura di Daja e nell'infatuazione temporanea di Recha, ma si manifesta anche nei legittimi aneliti e nelle vaghe nostalgie del templare e del Saladino. Il giovane cavaliere svevo insegue, fin dalla sua fanciullezza, il sogno di rintracciare la famiglia del padre¹³⁰; il Saladino si abbandona con accenti a volte inaspettati alla «dolce fantasticheria» di ritrovare nel nipote il fratello perduto da tanti anni¹³¹.

Una serie di circostanze fa sì che alla fine il sogno di entrambi si avveri, che diventi realtà anche in virtù di sentimenti e presentimenti che nella loro incertezza contribuiscono a evitare (ce lo ricorda la scherzosa battuta finale del Saladino) che lo zio diventi l'involontario assassino del nipote¹³². Ma è solo la ragione, una ragione per così dire illuminata dalla fede, che consente di progredire con relativa fiducia e sicurezza verso la meta che la speranza ha prefissato. Chi è guidato dal sentimento, sembra dire Lessing, è invece destinato a imboccare la via dell'errore o, nel migliore dei casi, ad agire senza la necessaria consapevolezza. Così succede al templare, nonostante i suoi principi di uomo illuminato, quando pretenderebbe di sottrarre la giovane Recha al padre per farla diventare sua sposa. E così capita anche al Saladino, nonostante la sua indiscussa saggezza, quando vorrebbe spingere Recha nelle braccia del templare senza rendersi conto che l'auspicata unione sarebbe incestuosa.

Al di là di tutto questo, però, resta il paradosso di un autore che si rifugia in una dimensione irrazionale per cercare di affermare la supremazia della ragione. Il mondo perfetto e ordinato che si delinea quale meta finale dell'umanità è troppo lontano e troppo radicalmente diverso dalla realtà del Settecento

¹²⁹ Nathan: «Gott! wie leicht / Mir wird, daß ich nun weiter auf der Welt / Nichts zu verbergen habe! daß ich vor / Den Menschen nun so frei kann wandeln, als / Vor dir, der du allein den Menschen nicht / Nach seinen Taten brauchst zu richten, die / So selten seine Taten sind, o Gott!» (vv. 3327-33).

¹³⁰ Tempelherr: «So waren jene Träume, / Womit man meine Kindheit wiegte, doch - / Doch mehr als Träume!» (vv. 3845-7; cfr. 703-6).

¹³¹ Si veda la citazione alla nota 52.

¹³² Saladino: «Seht den Bösewicht! / Er wußte was davon, und konnte mich / Zu seinem Mörder machen wollen! Wart!» (vv. 3847-9).

tedesco, da uno stato di cose che ogni tanto il derviscio fa balenare alla mente perfino nella favolosa Gerusalemme di Nathan. Per sconfiggere questa inaccettabile realtà Lessing si affida a un'improbabile creazione dell'irrazionale che vorrebbe presentarci l'impossibile perfezione del razionale. Non va tuttavia dimenticato che il fascino sottile del suo «poema drammatico» scaturisce proprio dai conflitti che questo tentativo comporta: contrasti e contrapposizioni tra sentimento e ragione, tra religiosità sentimentale e religiosità razionalistica, tra impulso amoroso e amore filadelfico, ma soprattutto tra fede e ragione: tra il pietismo del cuore che esalta la sopportazione delle sciagure volute da Dio e l'illuminismo della ragione che vorrebbe non solo guidare l'azione dell'uomo, ma anche spiegare l'imperscrutabile universo che lo circonda.

Roberta Ascarelli

Kasperl alla corte di Guastalla
Note sul personaggio di Marinelli

L'*Emilia Galotti* viene rappresentato per la prima volta a Vienna in un teatro particolarmente caro al pubblico cittadino, il Theater am Kärtnertor. A differenza del Burgtheater, fedele a un repertorio costituito in gran parte di testi francesi e spettacoli in musica, il Kärtnertortheater si caratterizza nel corso del Settecento per produzioni in lingua tedesca e per l'eclettismo delle proposte¹: dopo la stagione trionfale dello Hanswurst portato al successo da Josef Anton Stanitzky e quindi da Gottfried Prehauser, Philipp Hafner vi impone, attorno alla metà del Settecento, una riforma moderata e per molti versi simile a quella goldoniana, stabilendo alcune regole che garantiscano alla farsa coerenza e verosimiglianza e fornendo alle maschere un repertorio di testi di accettabile livello. Alla morte di Hafner, nel 1764, il Kärtnertortheater accoglie in rapida successione fermenti e prospettive spesso inconciliabili: nel 1767 un direttore spregiudicato e amante dello spettacolo «all'italiana» come Giuseppe Maratti, meglio noto a Vienna col nome di D'Afflisio, reintroduce con accortezza l'improvvisa, bandita con decreto imperiale nel 1752; questa iniziativa ha però vita breve e quando l'avventuriero napoletano, perseguitato dai creditori e dalla propria dubbia fama, è costretto a lasciare una prima volta Vienna, il Kärtnertortheater diventa sede di un teatro nazionale su modello di quello di Amburgo sotto la direzione di von Bender. Al ritorno di Maratti quel palcoscenico viene affidato in cogestione a Johann Josef Felix von Kurz², l'inventore della bernadoniade³ e insieme ingaggiano una nuova maschera, il Kasperl, «creata» da Johann La Roche e portata al successo a partire dal 1768 da una compagnia di

¹ Cfr. a proposito del confronto tra le due massime scene cittadine il documentatissimo lavoro di G. Zechmeister, *Die Wienertheater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, diss., Wien 1969.

² Si tratta di un breve periodo che va all'incirca dal febbraio all'aprile del 1770 (cfr. G. Zechmeister, *op. cit.*, pp. 38-41).

³ Si intende con questo nome uno spettacolo ricco di improvvisazioni, effetti comici e soprattutto di magia in cui troneggia la figura comica di Bernadon, una «maschera» costruita sulla falsariga dello Hanswurst e portata al successo proprio da Kurz.

attori di provincia, la Baadner Truppe⁴. Ma la resistenza degli innovatori finirà per aver la meglio su D'Afflisio: pochi mesi dopo il palcoscenico di Starnitzky, Bernadon e Prehauser accoglie un teatro nazionale austriaco che esclude ogni forma di recitazione estemporanea, giungendo a eliminare la *Posse* a favore del più castigato *Scherz*⁵.

È in questo edificio che tra il 1760 e il 1772 viene proposta la gran parte degli allestimenti lessinghiani⁶. *Miss Sara Sampson* e *Minna von Barnhelm* appaiono più volte in cartellone⁷ e il successo di quest'ultimo testo è tale da indurre nel dicembre del 1769 D'Afflisio a inserire l'autore nella esigua schiera di drammaturghi capaci di suscitare un vivo consenso tra il pubblico⁸. Ma non per questo la sua opera sfugge ai rimaneggiamenti allora in uso: nel corso degli anni Sessanta il carattere imprenditoriale dell'iniziativa, i diversi orientamenti delle direzioni ma anche l'arretratezza del panorama teatrale dell'Impero, «seit Jahrhunderten zurückgeblieben»⁹, determinano messe in scena così lontane dallo spirito dell'originale¹⁰ da indurre Lessing ad affermare, non senza irritazione, che a Vienna le sue opere erano state «überarbeitet, oder verkürzt, oder für das dasige Theater eingerichtet»¹¹.

⁴ La presenza di Kasperl come personaggio secondario, in genere nelle vesti di domestico sciocco o di spalla per lo Hanswurst, è già testimoniata all'inizio degli anni Sessanta e in particolare in una farsa di Ph. Hafner, *Der von dreien Schwiegersöhnen verfolgte Odoardo oder Hanswurst und Krispin, die lächerlichen Schwestern von Prag* del 1762.

⁵ Cfr. J. v. Sonnefelds, *Briefe über die neue österreichische Literatur*, Bd. VI, Wien 1768, p. 29.

⁶ L'unico testo rappresentato per la prima volta a Vienna sul palcoscenico del Burgtheater fu la versione tedesca di *Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechtes* da Molière nel 1762 (cfr. U. Schulz, *Lessing auf der Bühne. Chronik der Theateraufführungen 1748-1789*, Bremen - Wolfenbüttel 1977).

⁷ A partire dal 1767 e fino al 1772 *Minna von Barnhelm* viene rappresentata ogni anno e in più riprese al Kärntnertheater. Lo stesso si dica per i rifacimenti, *Der Misogyne oder der Feind des weiblichen Geschlechtes* (rappresentato per la prima volta nel 1764), *Der junge Gelehrte* (rappresentato anch'esso nel 1764), *Der Schatz* (messo in scena nel 1771) (cfr. U. Schulz, *op. cit.*).

⁸ Il promemoria di D'Afflisio è citato in J. H. F. Müller, *Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne*, Wien 1776, in part. p. 36. Secondo Müller, D'Afflisio avrebbe posto accanto a *Minna von Barnhelm*, *Der Mysogine* e inoltre opere come *Der Graf von Olsbach*, *Der gute Ehemann*, *Pamela als Frau*, *Der Furchtsame*, *Canut*, *Die ledige Pamela*, *Die Wohlthaten unter Anverwandten*, *Die Schottländerin*, *Semiramis*, *Die Haushalt nach der Mode*, *Der Kaufmann von London*, *Die verlobten Zänker*, *Der Bauer aus dem Gebirge*, *Tom Jones*, *Der Postzug*, *Die Werber*, *Die Liebhaber nach der Mode*, *Die eifersüchtige Ehefrau*, *Der Herzog Michel*, *Die stumme Schönheit*, *Der junge Ehepaar*, *Erast*, *Die Töchter des Bruder Philipps*.

⁹ E. Schmidt, *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Bd. II, Berlin 1929⁴, p. 124.

¹⁰ Cfr. U. Schulz, *op. cit.*, in part. Bd. II, p. 277.

¹¹ Lettera di Lessing a Thobias von Gebler del 26.10.1772 (le lettere vengono citate nell'edizione dei *Sämtliche Schriften*, curati da K. Lachmann e F. Muncker in 23 volumi, Stuttgart -

In occasione della prima di *Miss Sara Sampson* nel 1760, il pubblico aveva potuto applaudire i lazzi di Hanswurst nei panni del servitore; nella successiva edizione, curata nel 1763 da Christiane Friederike Lorenz¹², la maschera compariva fin dal titolo, trasformato in modo tale da adattarsi più a una farsa che a un dramma: *Neues bürgerliches Trauerspiel von fünf Handlungen, aus dem englischen bezogen, betitelt Missara und Sirsampsen mit Hanswurst des Mellefons getreuen Bedienten*¹³.

Minori, e di segno diverso, gli interventi su *Minna von Barnhelm*, rielaborato da Weiskern nel 1767¹⁴ e quindi presentato nel marzo 1768 in una versione influenzata da Sonnenfels che, per «allzustrenger Eifer gegen das Burlesque»¹⁵, aveva suggerito l'eliminazione della figura di Riccaut e la soppressione della seconda scena del quarto atto, considerata una «angeflickte Schelle»¹⁶ in un dramma.

Malgrado non si possa dunque parlare di familiarità del pubblico di Vienna con la ricchezza e la complessità della produzione di Lessing, la reazione degli spettatori alla prima di *Emilia Galotti* appare sconcertante: il dramma della moderna Virginia che, segnato da un succedersi di intrighi e di violenze, si conclude con un omicidio di grande impatto emotivo, suscita una incontenibile ilarità in platea. E questo non per una rielaborazione farsesca del dramma, dato che il testo non subisce modifiche degne di nota, ma semmai, come scrive Eva König il 15 luglio del 1772, per il mancato riconoscimento della qualità tragica dell'opera¹⁷:

Ihr neues Stück ist vorige Woche drei Tage nach einander aufgeführt worden, und zwar mit ausserordentlichem und allgemeinem Beifall. Der

Leipzig - Berlin 1886-1924, da ora in poi con la sigla LM seguita dal numero del volume e dalla pagina, qui LM XVIII, 56).

¹² Cfr. G. Flaherty, *Lessing among the Actors*, in «Lessing Yearbook», XIII (1981), pp. 69-84.

¹³ Cfr. T. W. Danzel - G. E. Guhrauer, *Gotthold Ephraim Lessing: Sein Leben und seine Werke*, Bd. I, Berlin 1880-81 2, p. 324 n.

¹⁴ Da notare che il pubblico viennese pretendeva che vi fosse del colorito locale in ogni allestimento e che quindi imponeva una trasformazione sostanziale della figura dell'oste considerata troppo berlinese (cfr. «Allgemeiner Theater Almanach» 1782, p. 140) e modifiche negli aspetti «nordici» degli altri personaggi (Cfr. W. Rüskamp, *Dramaturgie ohne Publikum*, Köln - Wien 1984, p. 410).

¹⁵ Lettera di Lessing a Eva König del 25.10.1770 (LM XVII, 344).

¹⁶ Cit. in J. G. Sulzer, *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1773), ora in Id., *Vermischte philosophische Schrifte*, Hildesheim - New York 1974, p. 38.

¹⁷ Il giudizio della König appare attendibile anche perché nei due anni di permanenza a Vienna aveva seguito da vicino, per esplicita richiesta di Lessing (cfr. la lettera del 29 novembre 1770, LM XVII, 351) la vita teatrale del luogo e questo sia per interesse personale sia perché vicina all'entourage di Sonnenfels.

Kaiser hat es zweimal gesehen und gegen G[elber] sehr gelobt. «Das muß ich aber auch gestehen», hat er gesagt, «daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel gelacht habe». Und ich kann gestehen, daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel habe lachen hören; zuweilen bey Stellen, wo, meiner Meinung nach eher hätte sollen geweinet, als gelacht werden.¹⁸

L'abitudine alla farsa della platea del Kärntnertheater e il ricordo di quello Hanswurst indebitamente apparso nella *Miss Sara Sampson* non sembrano motivi sufficienti a giustificare l'impatto sul pubblico e tantomeno a spiegare il commento di Giuseppe II d'Austria nell'assistere a uno spettacolo che, malgrado tutte le proteste di apoliticità fatte dall'autore, presenta una forte connotazione antitirannica.

Inoltre tutto ciò appare in netto contrasto con la sensibilità degli spettatori di Vienna per il dramma lessinghiano, vantata dall'anonimo recensore della «Realzeitung» in occasione della prima. Secondo il critico infatti non vi era platea che potesse apprezzare le «mannigfaltige Schönheiten dieses Trauerspiels» più di quella del Kärntnertheater, né che meritasse maggiormente di essere considerato uditorio ideale dell'opera lessinghiana¹⁹.

Se agli occhi del pubblico la comicità aveva prevalso sugli altri caratteri dell'opera²⁰, ciò era dovuto in parte allo stile della rappresentazione, manierata e assai vicina alla pantomima²¹, e in parte a una distribuzione discutibile delle parti²²: mediocre l'attrice chiamata a impersonare Orsina, senza qualità gli altri interpreti e in particolare Stephanie der Ältere che secondo la König avrebbe impersonato il principe in modo quasi caricaturale:

Die Vorstellung ist sehr mittelmäßig ausgefallen [...] - scrive la König - den Prinzen machte Stefanie der Aeltere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnehin großes Maul bis an den Ohren auf, streckt die Zunge lang und

¹⁸ Lettera di Eva König a Lessing del 15.7.1772 (LM XX, 187-188).

¹⁹ La recensione è pubblicata in H. Henning, *Lessings Emilia Galotti in der zeitgenössischen Rezeption. Erstausgabe, zeitgenössische Quellen, Anmerkungen und Register*, Leipzig 1980, p. 273. Cfr. inoltre W. Rüskaamp, *op. cit.*, p. 146.

²⁰ Cfr. H. Henning, *op. cit.*, pp. 273-277.

²¹ Cfr. B. Becker Cantarino, *Lessing und Wien*, in E. Bahr, E. P. Harris, L. G. Lyon (hrsg. v.), *Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, Detroit - München 1982, pp. 327-340, qui p. 331.

²² Purtroppo non si sa nulla della distribuzione delle parti (cfr. H. Henning, *op. cit.*, p. 417), anche se la presenza di Stephanie der Ältere farebbe pensare alla compagnia che aveva dato vita al tentativo di teatro nazionale tra il 1769 e il 1770. Si potrebbe quindi ipotizzare la presenza di attori di buona fama a Vienna come Marie Antonie Teutscher, Konrad Steigentesch, Stephanie der Jüngere.

mächtig aus dem Hals, und lecht das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist.²³

Malgrado si mostri meno sorpreso e nel complesso meno irritato di lei²⁴, Lessing sembra condividere le riserve dell'amica:

Wie gern hätte ich die ganze Aufführung dem Wiener Theater erlassen wollen. Nach allem, was Sie mir davon schreiben, muß sie ganz abscheulich ausgefallen sein. Der abscheuliche Kerl, der Stephanie! Und das alles lassen sich die Wiener so gefallen? Zwar die Wiener Zuschauer sind mir schon längst ebenso verdächtig als die Akteurs. [...] So hat der Kaiser wohl schwerlich zum Lobe des Stückes gesagt, daß er in keiner Tragödie mehr gelacht habe als in dieser.²⁵

Eppure questo Stephanie che si muove come un pagliaccio sulla scena, spalancando una bocca enorme e suscitando l'irralità con un gesto assai macabro, è uno degli attori più apprezzati per lo stile elegante, così caro a Sonnenfels, e per la varietà della gamma espressiva. Klemm ha per lui parole di lode: «An dem Spiele des Stephanie würde auch der strengste Kunstrichter keinen Tadel finden»²⁶. E, anche se dalle cronache teatrali del tempo emerge un profilo di interprete che indulge all'effetto e non disdegna le caratterizzazioni anche forzate, la declamazione di Stephanie - scrive ancora Klemm - non appare retorica e la sua presenza scenica è tutt'altro che grottesca:

Stephanie der Ältere besitzt den Zauber, die härtesten und unbiegsamsten Verse in seinem Munde zu schmelzen; sie werden fließend und angenehm.²⁷

e ancora:

Wer kann sich ein anders Ideal von dem Betragen, dem Anstande, der Würde eines Cavaliers bilden, als Stephanie in der Rolle des Grafen ausführte. Ungezwungen, vollkommen ungezwungen.²⁸

²³ Lettera di Eva König a Lessing del 15.7.1772, cit.

²⁴ Questa è la lettura che di questo episodio dà W. Flemming nel suo saggio dedicato ai rapporti dello scrittore con la realtà teatrale di Vienna (*Lessing in Wien und das Grundanliegen seines Wirkens*, in *Festschrift für Eduard Castle zum achtzigsten Geburtstag*, Wien 1955, pp. 32-49).

²⁵ Lettera di Lessing a Eva König del 29.7.1772 (LM XVIII, 50-51).

²⁶ Cfr. H. Haider-Pregler, *Wiener probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntner in der Spielzeit 1769-1770*, in «Maske und Kothurn», XX (1974), H. 34, pp. 299-329 (con documentazione), qui p. 315.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 316.

Si tratta quindi di una scelta interpretativa precisa che amplifica in senso farsesco alcuni elementi presenti nell'opera²⁹, secondo un modulo già notato da un acuto critico berlinese:

Man weint nicht genug in eurer Emilia, man lacht sogar darin; und werden das Lachen der Bösheit, des Hohnes, der Bitterkeit, und das schreckliche Lachen des Trübsinns und einer halben Raserey, mit dem komischen Lachen der Lustigkeit und des Leichtsinns verwechseln.³⁰

Essa sottolinea inoltre la valenza comica di quella scena finale che - scrive Grimm - doveva apparire «zu gewaltsam, verquält, unnatürlich gekünstelt» per non suscitare il riso dei contemporanei³¹. E questo in modo particolare per un pubblico che, educato da D'Afflisio e da Kurz ad apprezzare le più diverse derive della Commedia dell'arte, non poteva ignorare il debito contratto da Lessing con il teatro italiano e neppure gli impliciti riferimenti a Goldoni³², un autore più volte rappresentato al Kärtnertheater in aperta polemica con il rigorismo di Sonnenfels³³.

Ma a orientare verso una tale lettura dell'*Emilia Galotti* vi è soprattutto il nome scelto da Lessing per «il regista»³⁴ dell'azione, Marinelli, colui che tiene le fila dell'intrigo e ne determina, sia pure indirettamente, l'esito tragico.

Fin dalla fine dell'Ottocento si è visto nel nome dato al consigliere di Ettore Gonzaga un riferimento a Machiavelli, quasi l'autore intendesse offrire un tri-

²⁹ Cfr. il saggio di Detlev Müller, *Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», XLVI (1972), pp. 28-60.

³⁰ L'articolo del 28.3.1772 apparso sulla «Berliner privilegierte Zeitung» è riportato in H. Henning (hrsg. v.), *op. cit.*, p. 169.

³¹ Cfr. su questo tema G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographien*, München 1977, pp. 170-171 e inoltre W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer, *Lessing. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1981⁴, pp. 208-211.

³² Si rimanda qui in modo particolare allo studio estremamente ricco di Simonetta Sanna, *Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs*, in I. M. Batafarano (hrsg. v.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern - Frankfurt a.M. - New York - Paris - Wien 1992, pp. 205-249. Della vasta letteratura sui rapporti tra i due scrittori e, più in generale, tra Lessing e l'Italia, si vorrebbe qui ricordare E. Maddalena, *Lessing e Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVII (1906), pp. 193-214; H. Petriconi - W. Pabst, *Einwirkungen der italienischen auf die deutsche Literatur*, in *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. III (1962), coll. 107-146.

³³ Da notare che Sonnenfels nei suoi *Briefe über die wienerische Schaubühne*, composti sul modello della *Hamburgische Dramaturgie* tra il 1767 e il 1769 aveva indicato in Goldoni il vero nemico della riforma teatrale gottschediana (cfr. su Sonnenfels l'informatissimo lavoro di G. Brosche, *Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater*, diss., Wien 1962).

³⁴ Così Volker Nölle definisce Marinelli affermando: «Lessings konsequente Dramaturgie macht Marinelli auch zum immananten Regisseur, indem er ihn den Ort des weiteren inszenierten Geschehens bestimmen läßt» (*Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk*, Berlin 1977, p. 203); sulla *Leitung* di Marinelli anche Herder in *Adrastea*, II 4, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Bd. XVII, Halle 1883, p. 376.

buto di maniera all'ambientazione rinascimentale dell'opera³⁵ e ad una assai diffusa concezione di machiavellismo come agire politico privo di remore morali e di scrupoli religiosi³⁶.

Introdurre nell'analisi, attraverso il riferimento al filosofo italiano, il tema del «Mißbrauch der Macht», del carattere cioè irrazionale e privatistico del dominio³⁷ non è privo di implicazioni critiche. Risulta infatti accentuato in questa prospettiva l'impegno antitirannico del testo e centrale la condanna a una concezione di sovranità che pone come fine il soddisfacimento di bisogni individuali, anche a prezzo di frodi e di violenze, e come mezzo l'astuzia e la forza del singolo. Appare inoltre rafforzata l'ipotesi che Lessing intendesse suscitare nel pubblico interrogativi destabilizzanti sull'uso del potere e sulla colpevole passività dei sudditi³⁸.

Se a Vienna tutto ciò non sembra colpire l'uditorio che considera l'*Emilia Galotti* alla stregua di una farsa - «In der That», sembra affermasse Maria Teresa, «war diese Posse das Lieblingsstück des Hofes»³⁹ - non è per la «höfi-

³⁵ Da notare che in un saggio ormai classico E. L. Stahl afferma che Lessing nell'*Emilia Galotti* come in *Miss Sara Sampson* non sembra interessato a restituire le atmosfere italiane o inglesi e, attraverso la genericità dei riferimenti, finisce per mettere in evidenza il carattere metastorico delle vicende, confermando così le sue concezioni di filosofia della storia che accentuano gli elementi di continuità nella vita del genere umano (*Introduction*, in G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, Oxford 1946 - qui dalla seconda ed. 1979, pp. IX-XXXII, in part. p. X).

³⁶ Auerbach è il primo a notare la vicinanza tra il nome di Marinelli e quello di Machiavelli (Berthold Auerbach, *Dramatische Eindrücke*, hrsg. v. O. Neumann-Hofer, Stuttgart 1893, p. 173; cfr. inoltre W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1889⁵ che a p. 290 a proposito di Marinelli afferma «Emilia Galotti ist sein Antimachiavell» e W. Kraft, *Emilia Galotti*, in Id., *Rebellen des Geistes*, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1968, pp. 9-43, in part. p. 16).

³⁷ Cfr. sul tema della denuncia della irrazionalità del dominio come nodo centrale del testo lessinghiano Ch. Brown, *Der wiederwärtige Missbrauch der Macht oder die Verwandlung der Leidenschaften in tugendhaften Fertigkeiten in Lessings Emilia Galotti*, in «Lessing Yearbook» XVII (1985), pp. 21-43. Cfr. inoltre J. v. Lüpke (*Wege der Weisheit. Studien zur Lessing Theologiekritik*, Göttingen 1989, p. 62) che legge le riflessioni lessinghiane sul dominio come parte un processo più ampio che tende a trasformare «die Vernunft [...] zur Vernunft» e inoltre M. Bollacher (*Lessing: Vernunft und Geschichte*, Tübingen 1978, p. 244).

³⁸ È Dilthey in *Erlebnis und Dichtung* (cfr. nella trad. it. di N. Accolti e G. Vitale, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano 1947, p. 85) a rilevare, primo di una lunga schiera di critici, che l'elemento tragico del testo risiede nella impotenza del suddito contro l'arbitrio del signore. Tra coloro che hanno sostenuto questa tesi si vorrebbe qui ricordare oltre al già citato testo di Stahl, R. R. Heitner, *Emilia Galotti: An Indictment of Bourgeois Passivity* in «Journal of English and Germanic Philology», LII, 1953, pp. 480-490; M. Durzak, *Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti*, in «Lessing Yearbook», I, 1969, pp. 60-87; K. S. Gutke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 1972, in part. pp. 73-74; L. P. Wessel, *The Function of Odoardo in Lessing's Emilia Galotti* in «The Germanic Review», XLVII, 1972, pp. 243-258; J. Schulte-Sasse, *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Emilia Galotti*, Paderborn 1975.

³⁹ Cit. da *Der Jacobiner in Wien*, Zürich und Winterthur 1842, p. 202.

sche Beschränktheit» dell'imperatore denunciata da Rilla⁴⁰, ma piuttosto perché quel malvagio intrigante viene facilmente identificato dalla platea cittadina con una figura reale. È Karl Marinelli, uomo di teatro, attore, scrittore di commedie, feroce avversario di Sonnenfels, oggetto di polemiche e di censure da parte dei «riformatori» e di un amore particolare da parte del grande pubblico che lo segue nei suoi pellegrinaggi in provincia e in periferia, incurante del giudizio spesso severo dei critici e dell'ostracismo della corte.

Abituati a rielaborazioni che donavano alle messe in scena un sapore locale, i viennesi accolgono con piacere e senza troppi interrogativi quel riferimento (che tra l'altro non appare degno di menzione da parte del critico dalla «Realzeitung») e lasciano che le tragiche vicende della giovane e della sua famiglia si tingano dell'atmosfera farsesca del Kasperltheater rappresentato dall'umile drammaturgo cittadino.

Karl Marinelli, l'inconsapevole eroe di quella prima del luglio 1772, non era ancora - e lo sarebbe diventato solo alla fine degli anni Settanta - l'indiscusso protagonista della scena viennese, creatore del glorioso Leopoldstadttheater, direttore di una compagnia di successo e rappresentante di rilievo di quella particolarissima forma di spettacolo comico che prende il nome di *Alt Wiener Volkskomödie*. Da pochi mesi egli si era sottratto all'anonimato dei comici delle compagnie di giro e si era fatto conoscere dal grande e raffinato pubblico della capitale per le critiche corrosive a Sonnenfels e per un progetto, per altro piuttosto sconnesso, di drammaturgia nel quale gli umori della Commedia dell'arte e la tradizione del teatro magico, patetico e sensazionale tipico delle *Wanderbühnen* si univano ad una difesa «moderna» del ruolo sociale dell'attore e del valore pedagogico della commedia, anche di quella in cui la *lustige Person* appare come protagonista.

Le cronache, ricche di particolari sulla vita di Marinelli dopo il 1777⁴¹, sono molto avarie di notizie su quegli anni oscuri. Si sa che nacque a Vienna nel 1744 (o 1745) da una famiglia nobile ormai decaduta. Il padre, un misero musicista, cantore del Duomo, aveva rinunciato al titolo e distrutto ogni prova delle proprie origini aristocratiche⁴². Non vi sono testimonianze della sua formazione ed è probabile che egli non abbia compiuto studi regolari, ma le opere che sono giunte fino a noi testimoniano una discreta cultura classica, ampie letture, la conoscenza dello spagnolo e del francese. Nel 1760 «aus Noth»⁴³ si

⁴⁰ P. Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, Berlin 1968², p. 279.

⁴¹ Nel 1777 Marinelli entrò in ditta con Menninger e nel 1780 divenne unico capocomico. Grazie alle sue doti organizzative riuscì ad ottenere il permesso di edificare un teatro stabile a Leopoldstadt dove si insediò nel 1881.

⁴² Negli anni Ottanta il figlio Karl venne reintegrato del titolo per meriti artistici.

⁴³ C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, Bd. XVI, pp. 446-447; sulla vita di Marinelli cfr. inoltre E. v. Komorzynski, *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig 1906, pp. 210-211. Notizie biografiche e sulla sua produzione (soprattutto a partire dal 1779 e per quanto riguarda

unisce alla compagnia di giro di Johann Schulz, Die Baadner Truppe, che attorno alla metà degli anni sessanta acquista, sotto la direzione di Matthias Menninger, una certa rinomanza. Qui il giovane si impone non tanto per le sue doti di attore, per altro modeste, quanto per le eccezionali qualità organizzative⁴⁴. Come interprete viene destinato a ruoli marginali - secondo amoroso e caratterista specializzato in figure di nobili, pedanti o precettori grazie ai modi raffinati e all'aspetto elegante; più fortunato il lavoro di *Dramaturg*⁴⁵ che gli consente ben presto, probabilmente a partire dal 1766, di affiancarsi al capocomico e di partecipare direttamente alle scelte della compagnia. In particolare, egli assume il compito di scrivere o riadattare testi teatrali per colmare le lacune di un repertorio che, dopo la soppressione dell'improvvisa e il tramonto della caotica spettacolazione in uso nelle *Wanderbühnen*, richiedeva commedie tedesche originali o rielaborate, di discreta fattura e costruite con coerenza. Per quanto un uomo di cultura come Christian Heinrich Schmidt liquidi con sprezzo i suoi lavori, egli dimostra di possedere una scrittura nitida e garbata, un gran senso della scena e, malgrado i debiti contratti con la tradizione barocca, una certa originalità di tematiche e di impianto.

Negli anni di Baden e di Graz scrive prologhi d'occasione agiti da divinità e figurazioni allegoriche: si deve a lui *Der gebilligte Sohn*, rappresentato nella località termale per la inaugurazione del nuovo teatro della compagnia, e *Das in dem Tempel der Glückseligkeit fröhlich gefeierte Fest glücklicher Untertaner* allestito a Graz in onore della sovrana; egli è inoltre, a partire dal 1768, autore dei primi *Nachspiele*, nei quali viene annunciata (ma senza grande enfasi, per paura dell'intervento del censore) la presenza di Kasperl. A questo nuovo tipo e al più tradizionale Hanswurst, che ancora compare come spalla di La Roche, dedica testi di maniera adatti ad esaltarne la comicità⁴⁶; inoltre - secondo il modello proposto da Hafner nella sua riforma, che voleva in repertorio l'alternanza di farse e commedie - compone *Lokalstücke*, opere prive di maschere che descrivono ambienti e situazioni fortemente caratterizzati e per le quali si richiede un livello più elevato di elaborazione drammaturgica.

la creazione del primo *Volkstheater* stabile di Vienna) si trovano in G. Gugitz, *Der weiland Kasperl*, Wien 1920, che pubblica tra l'altro alcuni testi di Marinelli; F. Hadamowsky, *Das Theater in der wiener Leopoldstadt (1781-1860)*, Wien 1934; O. Rommel, *Die Alt-Wiener-Volkskomödie*, Wien 1952.

⁴⁴ Cfr. J. Gregor, *Geschichte des österreichischen Theaters*, Wien 1948, p. 156 e O. Rommel, *op. cit.*, p. 415.

⁴⁵ «Zwanzig Jahre kennen wir uns», fa dire Marinelli a Menninger nel suo testo *Aller Anfang ist schwer* rappresentato nel 1781, «haben Brot mitsammen verdient. Teils war ich Ihr Kamerad, teils Ihr Vorsteher» (K. Marinelli, *Aller Anfang ist schwer*, Wien 1781, p. 6).

⁴⁶ Gustav Gugitz attribuisce a Marinelli varie farse destinate alla nuova maschera. In particolare egli pubblica nel suo libro dedicato a Kasperl numerose versioni del testo con cui la compagnia di Menninger era solita dare inizio alle sue stagioni, *Der Anfang muß empfohlen* (Cfr. *Der weiland Kasperl*, cit., p. 7 passim).

Nell'autunno del 1769⁴⁷ la compagnia di Menninger giunge a Vienna, «um die improvisierten Stücke wieder aufs Neue zu kultivieren»⁴⁸, come vuole la tradizione, ma in realtà per proporre un repertorio in lingua tedesca, concepito secondo i dettami della riforma hafneriana e arricchito da farse nelle quali i brani a soggetto appaiono estremamente limitati.

Dopo una breve e trionfale stagione a Leopoldstadt, il gruppo viene scritturato da D'Afflisio per il Kärntnertheater, ma la resistenza degli altri attori e le proteste di Sonnenfels inducono le autorità a vietare alla Baadner Truppe ogni rappresentazione su quel palcoscenico. Menninger e i suoi si insediano al Czerninschen Garten⁴⁹ e qui si producono in un repertorio di grande suggestione: opere macchinose, ricche di travestimenti e colpi di scena, nelle quali i lazzi del Kasperl si uniscono alle meraviglie di un teatro a effetto e a vicende sentimentali o magiche⁵⁰.

Malgrado le critiche della corte, il prezzo spropositato della licenza necessaria a calcare le scene e le minacce del censore, i comici attirano in massa il pubblico della capitale⁵¹. Lo stesso Marinelli⁵² raggiunge una notorietà e un successo tali da consentirgli di pubblicare a proprie spese le commedie meglio riuscite della sua produzione: «Der Direktor der Baadner Truppe Menninger» scrive Schmidt, mostrando stupore per una iniziativa che a lui pare singolare, «hatte einen Akteur, Marinelli, der frisch genug war seine Burlesken drucken zu lassen»⁵³. Tra queste opere assume un particolare rilievo la commedia, *Der*

⁴⁷ Secondo la *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien* (1892), cit. in E. K. Blümml - G. Gugitz, *Alt Wiener Tespis Karren*, Wien 1925, pp. 19; 346, la compagnia potrebbe essere stata attiva a Vienna anche durante la stagione invernale 1767-1768.

⁴⁸ A. Kobl, *Beiträge zur Chronik des Theaters in Baden*, Baden 1928, p. 17.

⁴⁹ Vi rimarranno fino al 1772, per ritornare nel 1774 e poi, stabilmente, a partire dal 1776 (cfr. G. Gugitz, *Der weiland Kasperl*, cit., p. 245).

⁵⁰ Cfr. G. Gugitz, *Das alte Badner Theater und seine Prinzipiale (1751-1811)*, Sonderabdruck aus dem «Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich», XXII (1929), Heft 2-3, pp. 326-368, qui p. 333. Hadamowsky cita un testo rappresentato nell'inverno del 1770 dal titolo assai significativo *Eine neue, noch auf keiner Schaubühne vorgestellte, von einem Mitglied der Gesellschaft verfertigte, mit vielen Maschinen, Arien, Fluchwerken versehene Maschinenkomödie unter dem Titel: der neue Doctor Faust, oder Casperle der Zauberer wider seinen Willen* (cit. in F. Hadamowsky, *op. cit.*, p. 44).

⁵¹ Cfr. J. H. F. Müller (hrsg. v.), *Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen*, Wien 1772, p. 110. L'affluenza di pubblico è tale che nel 1773 la compagnia chiede e ottiene il permesso di esibirsi anche nei giorni di festa e nel 1774 inizia a edificare a proprie spese a Baden un nuovo teatro assai più capiente di quello in cui era solita recitare d'estate.

⁵² Nel corso degli anni altri attori della compagnia collaborano alla scrittura di canovacci più o meno articolati per la figura di Kasperl, in particolare Blümml e Gugitz ricordano J. Unger e K. Richter (cfr. *op. cit.*, p. 23), autori di rifacimenti di testi o scenari di Kurz.

⁵³ Ch. H. Schmidt, *Chronologie des deutschen Theaters (1775)*, qui dalla ed. Berlin 1902, p. 219.

Schauspieler, scritta all'inizio degli anni Settanta⁵⁴, nella quale egli afferma con pathos la missione sociale e la dignità dei comici di giro. È un testo assai interessante che grazie a una singolare figura di protagonista, insieme servo e attore, offre un'inedito intreccio tra la trama farsesca della Commedia dell'Arte e una riflessione non priva di ambizioni teoriche sul teatro del tempo. I suoi bersagli sono una concezione normativa di arte drammatica e i luoghi comuni sulla immoralità degli spettacoli di intrattenimento. A chi riteneva che l'attore dovesse comportarsi come un gentiluomo, Marinelli ribatte celebrando la civiltà dei buoni sentimenti, a chi si appellava alle regole formali egli contrappone il valore delle norme che nascono dal cuore. La moglie del suo eroe - un giovane di buona famiglia che la miseria e la passione hanno condotto sulle scene e costretto a lottare contro uno zio avaro e ottuso - delinea questa prospettiva, con frasi assai semplici, ma convincenti:

Rose - Ich versichere nur daß mein Mann als ein Schauspieler seinen Nächsten niemals betrogen, sondern sich nach dem Gesetze der wahrer Menschenliebe verhalten habe [...]. Es ist schöner, zehnmal schöner ein ehrlicher Schauspieler, als ein gewissenloser Edelmann zu seyn⁵⁵.

In modo simile egli contrappone all'arroganza e all'intransigenza del censore un mite progetto di tolleranza e di reciproco rispetto che dai rapporti umani si estende allo specifico della commedia. La conclusione del testo suona come riscatto dei miseri attori delle compagnie minori e come affermazione di una assoluta libertà espressiva, fatti salvi i principi di ordine sociale e di rispetto delle leggi e del decoro che Marinelli ritiene irrinunciabili:

Herr von Fleischreich - Er ist ein rechtschafner Mensch, und das kann man in jedem Stande seyn, wenn man nur will [...], ein wahrer Menschenfreund müße seinen Nächsten, wenn er ihm auch am Stande nicht gleich, nicht gering schätzen, sondern denken, daß nicht Geburt, und Rang, sondern die Aufführung und ein redliches Betragen von aller Welt Hochachtung verdiene.⁵⁶

e ancora:

⁵⁴ I testi di Marinelli compaiono a Vienna senza data. Malgrado Gugitz tenda a datare le commedie tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, va tenuto presente che l'autore a partire dal 1773 firma Marinelli der Ältere a segnalare, secondo l'uso del tempo, la presenza delle figlie in compagnia Menninger. *Der Schauspieler* appare invece come «ein Lustspiel in drey Aufzügen von Karl Marinelli einem deutschen Schauspieler» e quindi sembra ipotizzabile che sia stato scritto prima del 1773, con tutta probabilità dopo il fallimento del contratto con D'Afflisio, nel momento in cui si fa più aspra la polemica con i riformatori.

⁵⁵ K. Marinelli, *Der Schauspieler*, Wien o.J., pp. 89-90.

⁵⁶ *Ivi*, p. 90.

Lieserl - Das grösste Glück ist ein gutes Gewissen. Und das kann man nicht haben, wenn man jemandem Feind ist.⁵⁷

L'impegno con cui Marinelli assume il ruolo di apologeta della farsa, quell'interesse per i temi d'attualità che inducono a trattare questioni politiche o sociali⁵⁸, il tentativo di inserire il Kasperl in vicende dotate di senso, malgrado i continui travestimenti e i colpi di scena, ne fanno una figura di un certo rilievo nel panorama teatrale viennese già agli inizi degli anni Settanta. Ne è una prova l'interesse suscitato da una commedia che Eva König ricorda in una lettera da Vienna del 26.1.1771 indirizzata a Lessing:

Verwichene Woche ist auf dem Theater in der Leopoldstadt eine neue Komödie aufgeführt worden; wie mir die Schwiegerin von S. (Sonnenfels) sagt, eine Satyre auf ihren Schwager. Anfangs war sie betitelt: Der gelehrte Narr. Der Censor hat es aber nicht passieren lassen. Nun heisst sie: Der Geschmack der Komödie ist noch nicht bestimmt. Noch habe ich sie gelesen; dennoch glaube, sie wird kaum zu lesen sein. Viele haben es nicht gewusst, obgleich der draussige Direktor allen und jeden gesagt haben soll: er führe eine Satyre auf S. auf. Den Mann muss es erstaunend kränken, daß er von seiner Höhe so herunter gesunken.⁵⁹

Il testo citato dalla König, il cui titolo è in realtà *Der Geschmack der Komödie ist unbestimmt*, si svolge a Pieria, «*einem den Musen gewidmeten Orte*». In questa ambientazione classicheggiante Marinelli fa apparire in sequenza le muse, Hanswurst e Kasperl, la raffigurazione allegorica del gusto e soprattutto un uomo di profonda cultura Lyceon, una sorta di raffigurazione parodistica di Sonnenfels, personaggio intollerante e dispotico che disprezza ogni tipo di commedia. Costui cerca di mettere ordine, ma in realtà con il suo rigore genera il caos, provoca eccessi e turbamenti. Giunge infine Apollo che rimprovera duramente l'uomo di lettere che troppo poco sa dell'animo umano e che stoltamente, senza tener conto della vera missione del teatro, quella cioè di educare al bene cogliendo i vizi tipici di ogni epoca, ha cercato di imporre regole valide per tutti i tempi e tutti i paesi:

⁵⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁸ In *Der Ungar in Wien* si realizza un interessante intreccio di parodia e impegno politico. Dopo infiniti travestimenti e colpi di scena, una giovane viennese riesce a liberare dalla prigione il marito ungherese, che, figura comica fino alla fine, si trasforma nell'epilogo nel simbolo della pacificazione tra le popolazioni dell'impero: Herr von Schilderschutz, dopo aver invano corteggiato la giovane si rallegra nel vedere la coppia riunita e afferma: «So handeln Vernünftige, die durch Ehrfahung die Welt kennen, und der Menschheit Ehre machen - was für ein schönes Bild! Wenn Ungarn und Deutschland auf das genaueste vereinbaret, Rechtschaffenheit, Glück und Ehre theilen» (K. Marinelli, *Der Ungar in Wien*, Wien 1773, p. 61). Cfr. inoltre K. Marinelli, *Die Überschwemmung. Ein rührendes kleines Stück in I Aufzuge* del 1775.

⁵⁹ Lettera di Eva König a Lessing del 26.1.1771 (LM XX, 13).

Der Geschmack - afferma il dio - bleibt etwas ungewiß. Was ist verändlicher als das menschliche Herz? Bei Ergötzung und Lustbarkeit folge jede ungehindert seinem eigenem Triebe.⁶⁰

A pochi mesi da questa messa in scena, la rappresentazione dell'*Emilia Galotti* non può che rammentare al pubblico l'autore di quell'intreccio così «attuale».

Ma si tratterebbe di una semplice curiosità da annotare a margine della storia della ricezione se la corrispondenza tra l'attore-drammaturgo e il cinico consigliere del Gonzaga non ponesse alcune questioni che travalicano l'accoglienza del *bürgerliches Trauerspiel* nella capitale dell'impero, per coinvolgere direttamente la struttura del dramma.

Preliminare a questo punto definire se l'omonimia sia frutto di una decisione, o se si tratti invece di un caso singolare nella vita teatrale del tempo. La risposta è tutt'altro che univoca: mentre appare chiaro che Lessing non costruisce il suo personaggio ispirandosi alla figura reale di Marinelli, la scelta del nome è con tutta probabilità intenzionale.

Del resto nella *Hamburgische Dramaturgie* lo scrittore si era già interrogato sull'uso dei nomi di personaggi storici sulle scene e aveva operato una netta distinzione tra riferimenti generici, che presupponevano distanza dalla realtà, e quelli direttamente biografici:

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht selten mehr auf das allgemeine als auf das einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen [...]. Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man [...] sie durchaus nicht erkennen will, was sie doch sind: für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebung des Persönlichen zum Allgemeinen!⁶¹

A conferma dell'assenza di ogni elemento «personale» va tenuto conto del fatto che il ruolo del gentiluomo prende forma nell'*Emilia Galotti* molto prima che Marinelli giunga a Vienna e che la figura del consigliere è presente fin nelle prime stesure del dramma in ossequio al resoconto liviano che contempla

⁶⁰ K. Marinelli, *Der Geschmack der Komödie ist unbestimmt*, Wien o.J., p. 80. Interessante notare la vicinanza di questa tesi con quanto affermato da Lessing nel primo capitolo della *Hamburgische Dramaturgie*, nel quale si sostiene «Der gute Schriftsteller [...] hat immer die Erleuchteten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben» (*Hamburgische Dramaturgie*, I, 1, nell'edizione curata da W. Berner e a., G. E. Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. VI, hrsg. v. K. Bohnen, *Werke 1767-1769*, Frankfurt a.M. 1985, p. 191, da ora con la sigla WB).

⁶¹ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, II, 91 (WB VI, 632).

l'intervento di un bieco intrigante, Marco Claudio; inoltre, la mancanza di riferimenti precisi a costui, sia nell'epistolario (se non per l'indiretta menzione della König) che nelle opere di Lessing, indica che la sua reale identità non suscita nell'autore alcun interesse⁶².

D'altra parte è presumibile che Lessing avesse notizia dell'esistenza del commediante austriaco, ma si tratta di una conoscenza generica che nasce da quel costante legame dello scrittore con la vita teatrale viennese al quale si vorrebbe qui accennare brevemente. Negli anni in cui Lessing si dedica alla composizione dell'*Emilia Galotti* (e in cui Marinelli acquista una sua fama locale) si prospetta infatti più volte per lo scrittore la possibilità di un trasferimento a Vienna. In particolare, tra la primavera e l'estate del 1769, corre insistentemente voce di un impiego presso la erigenda Accademia delle arti. Di tenore diverso la proposta riferita da Bode a Klopstock nell'aprile del 1769:

Matt schrieb mir mämlich [aus Wien] ob es nicht möglich wäre L. zu bereden, daß es nach Wien käme, um dort fürs Theater zu arbeiten. Es habe ein dortiger Banquier nicht aus gewinnsüchtigen, sondern aus patriotischen Gründen die Diretion des Theaters an sich gebracht [...]. Vorige Woche ist von dem Direktor [...] an Bubber ein Schreiben angelangt, worin er ihm aufträgt, Lessingen jährlich 3000 Gulden anzubieten, wofür er, Lessing, nichts weiter versprechen soll, als jährlich zwei Stücke fürs Theater zu liefern. Lessing ist vernünftig genug, daß ihm diese 3000 fl. nicht mißfallen. Er macht nur zu einer Bedingung, daß er nicht beständig in Wien seyn dürfe [...].⁶³

Bode non menziona il nome del *Direktor* viennese, ma con tutta probabilità si tratta del Freiherr von Bender⁶⁴, il finanziatore della gestione D'Afflisio al Kärntnertheater (a ridosso tra l'altro della scrittura di Menninger) che sarà ben presto costretto a rinunciare ai suoi piani e ad abbandonare per debiti l'ini-

⁶² La relazione della König non rimane senza risposta. Lessing commenta a lungo l'evento in una lettera del 13 febbraio 1771, (LM XVII, 368-369): «Dass der Herr von S. mein guter Gönner und Freund sein will, muss ich mir gefallen lassen. Er hat durch seine unerträglichen Grosssprechereien von seiner vermeinten Hauptstadt des deutschen Reichs und durch seine Freunde, die Herrn Klotz, Riedel und Sch [Schmidt] ziemlich bey mir verdorben. Wer sich an solchen elende Leute hängen kann, der muss um ein Bisschen Lob sehr verlegen seyn. Es kann ihm gar nicht schaden, wenn man ihn in Wien ein wenig demüthiget». Da tener presente che nella sua lettera del 1771 la König non riporta il nome dell'autore del testo analizzato, ma solo il titolo dell'opera.

⁶³ Lettera di Bode a Klopstock dell'11 aprile del 1769 cit. in R. Daunicht, *Lessing im Gespräch: Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, München 1971, pp. 276-277. Lessing comunica la proposta a Nicolai in una lettera del 13 Aprile 1769: «Noch muss ich Ihnen sagen, dass mir von Wien aus sehr ansehnliche Vorschläge gemacht werden. Sie werden erraten, dass sie das Theater betreffen, um das ich mich nicht mehr kümmern mag» (LM XVII, 287).

⁶⁴ Cfr. B. Becker-Cantarino, *op. cit.*, p. 330.

ziativa. Nel 1771 sappiamo da una lettera del fratello Karl che Lessing ha ricevuto un nuovo invito a recarsi in Austria. Lo scrittore sembra allettato dalla prospettiva di sfuggire alla solitudine del castello di Wolfenbüttel, Vienna lo attira, ma la vita delle scene non gli pare più idealizzabile:

Wenn es das Theater betrifft, so mag ich gar nicht davon wissen. Das Theater überhaupt wird mir von Tag zu Tag gleichgültiger. Und mit dem wiener Theater, welches unter einem eigennutzigen Impressario steht, möchte ich vollends nicht zu tun haben.⁶⁵

A differenza dalle precedenti, la trattativa non si interrompe immediatamente⁶⁶: come scrive in una successiva lettera alla König, Lessing è disposto a prendere in considerazione la proposta, a patto che - ribadisce - si tratti di un teatro finanziato direttamente dalla corte⁶⁷ e non da un qualche impresario di spotico quanto incompetente e inaffidabile.

Questi progetti, per quanto privi di un esito concreto, rappresentano un motivo di costante interesse di Lessing per la vita teatrale della città, della quale dimostra in più occasioni di avere una conoscenza assai approfondita. In particolare, egli segue con attenzione le vicende di Sonnefels che giudica con rigore e preveggenza: «Es soll mir sehr freuen wenn S. in Wien mehr gutes stiftet als mir in Hamburg zu stiften gelingen wollen. Aber ich Sorge, ich Sorge, es wird dort auch zu nichts kommen», scrive alla König⁶⁸. Inoltre la presenza a Vienna, tra il 1770 e il 1771, dell'amica alla quale chiede tra l'altro a più riprese informazioni particolareggiate sulla vita scenica della capitale, sia per lettera sia nei colloqui avuti a Braunschweig nell'aprile del 1771⁶⁹, gli offre un osservatorio privilegiato sugli avvenimenti cittadini⁷⁰.

Ciò che egli viene probabilmente a sapere di Marinelli non si discosta molto dal resoconto fatto dalla König a proposito della rappresentazione di *Der Geschmack der Komödie ist unbestimmt*: un autore mediocre in forza a una compagnia di giro che si oppone duramente a Sonnenfels e alle sue riforme e che scrive testi per il nuovo personaggio del Kasperl, chiamato a sostituire o affiancare con proverbiale urbanità il volgare e caotico Hanswurst.

⁶⁵ Lettera di Lessing al fratello Karl del 14.11.1771 (LM XVII, 406-407).

⁶⁶ Cfr. la lettera di Karl a Lessing del 19.11.1771: «Ich habe Deine Gesinnung sogleich Sulzer gesagt und er versicherte mich nochmals, weder von dem Theater-Unternehmer in Wien, noch von einem andern Particulier (gleich privaten Unternehmer) an Dich einen Auftrag zu haben, sondern von einem Minister im Namen des kaiserlichen Hofes» (LM XVIII, 84).

⁶⁷ Cfr. la lettera di Lessing a Eva König del 1771 (LM XVII, 408).

⁶⁸ Lettera di Lessing a Eva König del 25.10.1770 (LM XVII, 344).

⁶⁹ Cfr. E. Schmidt, *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, cit., p. 297.

⁷⁰ Cfr. *ibid.* e inoltre la lettera di Lessing a Eva König del 29 novembre 1770 (LM XVII, 351).

Un simile riferimento assume nel testo, data la sua genericità, un valore molto più concettuale che cronachistico e questo in due ambiti diversi, anche se tra essi collegati. Il primo attiene all'intreccio tra comico e tragico nella struttura del dramma e alla vicinanza di quest'ultimo alla Commedia dell'Arte; il secondo riguarda invece la caratterizzazione di Ettore di Guastalla e i suoi legami con il teatro delle maschere.

In primo luogo, la sovrapposizione tra un organizzatore di veri quanto effimeri spettacoli farseschi e un cortigiano immaginario per il quale la vita altro non è che «ein Spiel, ein Plan, ein Tanz»⁷¹ mette in evidenza che l'*Emilia Galotti* non è solo un testo di teatro, ma anche un testo sul teatro, nel quale l'autore tematizza alcune delle concezioni centrali della sua drammaturgia. Se si considera che la prospettiva di Lessing teorico è quella di mettere in atto un processo di «dilatazione selettiva»⁷² delle strutture sceniche, in modo da evitare «come nel comico, così anche nel tragico gli estremi opposti»⁷³, la sovrapposizione di un cortigiano e di un attore del teatro popolare, uniti da un nome e da una attività «registica», appare particolarmente congruente con queste premesse⁷⁴. In particolare, l'intreccio tra due «direttori» che rappresentano valenze culturali, riferimenti scenici e concezioni teoriche così diverse testimonia, nella pratica del teatro, la inconsistenza di ogni procedimento che tenda a definire deduttivamente e definitivamente norme drammaturgiche.

Esso segnala l'avversione per ciò che è troppo netto - le passioni troppo violente e il dramma eroico del passato⁷⁵ -, la consapevolezza che solo la varietà di figure e di atmosfere possa indurre nello spettatore il delicatissimo meccanismo di una compassione che non si fondi su una innata moralità⁷⁶ e,

⁷¹ F. Brüggemann, *Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem* (1926), ora in G. u. S. Bauer (hrsg. v.), *Gotthold Ephraim Lessing*, Darmstadt 1968, pp. 83-126, qui p. 109.

⁷² «In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere», afferma Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie*. «Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können» (II, 70; BW VI, 533-534).

⁷³ P. Chiarini, *Introduzione*, in G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma 1975, p. LXIII.

⁷⁴ Su questi temi si rimanda al lavoro di R. Meyer, *Hamburgische Dramaturgie und Emilia Galotti. Studie zu einer Methodik des wissenschaftlichen Zitierens entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing*, Frankfurt a.M. 1973.

⁷⁵ Cfr. H.-J. Schings, *Poethik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, in part. p. 36 e inoltre W. Barner, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973.

⁷⁶ Cfr. in particolare la notissima lettera a Nicolai del novembre 1756, in *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*, hrsg. v. R. Petsch, Leipzig 1910, pp. 55-56.

infine, l'esigenza di delineare caratteri il quanto più possibile omogenei a quelli reali.

Come filo rosso di questa implicita trattazione va posta dunque la riflessione sul «carattere misto» del dramma⁷⁷ in un armonico quanto «algebrico» intreccio di ciò che è apparentemente inconciliabile che si struttura attraverso la mescolanza di comico e tragico, di diabolico e farsesco, realistico e caricaturale o patetico.

D'altra parte lo stesso autore riconosceva la natura «mista» dell'opera, affermando che nell'*Emilia Galotti* vi fossero «komische Szenen und Zügen»⁷⁸ e alla König scriveva: «Dass sie indess hier und da in meinem Stücke gelacht haben, ob es gleich eine Tragödie sein soll, verdriesst mich nun wohl nicht»⁷⁹.

In questa prospettiva va considerato il debito contratto da Lessing con l'improvvisa che il riferimento all'autore di commedie con *lustigen Personen*, finisce per accentuare⁸⁰. Già Gustav Kettner notava il legame tra la struttura del testo e i canovacci della Commedia dell'Arte e sottolineava come la continuità fosse rappresentata, oltre che dal realismo di dialoghi e ambientazioni, proprio dal personaggio del consigliere. Secondo il critico, l'autore introduce nell'opera con questa figura quel tipo dell'intrigante che rende il testo più simile a una commedia d'intreccio che a un dramma⁸¹. In questo senso si può affermare

⁷⁷ Quella del «carattere misto» nel dramma è un tema che ricorre sovente nella *Hamburgische Dramaturgie*. Si rimanda qui in particolare a I, 46-47; II, 86, 88-89.

⁷⁸ Lettera di Lessing a Johann Arnold Ebert del 24 marzo 1772 (LM XX, 151).

⁷⁹ Lettera di Lessing a Eva König del 29.7.1772 (LM XVIII, 50-51). Cfr. inoltre la lettera a Nicolai del novembre del 1756 nella quale tra l'altro si afferma: «Ich bin jetzt von diesen meinen Grillen so eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläufige Abhandlungen von Mitleid und Lachen voranschicken würde. Ich würde beydes sogar miteinander vergleichen, ich würde zeigen, daß das Weinen eben so aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude, als das Lachen aus einer Vermischung von Lust und Unlust entstehe; ich würde weisen wie man das Lachen in Weinen verwandeln kann, wo man auf der einen Seite Lust zur Freude, und auf der andern Unlust zur Traurigkeit, in beständiger Vermischung anwachsen lässt [...]» (*Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*, cit., p. 55; cfr. inoltre *ivi*, p. 58; per quanto riguarda la vasta letteratura critica sul tema si rimanda a B. Wehrli, *Kommunikative Wahrheitsempfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen*, Tübingen 1983, p. 73 sgg.).

⁸⁰ Lessing dimostra in più occasioni di non condividere il rigore gottschediano contro le maschere: a Berlino nel 1766 Lessing non mancava a nessuna rappresentazione malgrado vi fosse di casa lo Hanswurst (cfr. R. Daunicht, *Lessing im Gespräch: Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, cit., p. 203) inoltre Johann Christian Brandes afferma nella sua biografia che Lessing amava assai le farse e gli spettacoli popolari e che a Breslavia non era mancato a nessuno degli spettacoli della compagnia di Franz Schuch affermando di preferire «eine gesunde rasche Posse» ad un dramma mal riuscito (*Meine Lebensgeschichte*, Bd. II, Berlin 1799-1800, p. 51).

⁸¹ Cfr. G. Kettner, *Über Lessings Emilia Galotti*, Naumburg 1893, pp. 5-32. Non tiene conto l'autore che ancora per Bodmer uno «skrupelloser Intrigant» è all'origine della catastrofe nella

che colui che tesse la trama e che in nulla riesce malgrado i suoi sforzi, guadagnando, invece degli onori e delle prebende che attendeva, rimproveri e un benservito, ripropone in filigrana il personaggio barocco del faccendiere che «das aktive Handeln komödienhaft [...] zuschiebt»⁸².

Accanto a costui, collegati dalle sue trame⁸³, altri tipi agiscono nel dramma proponendo, come acutamente nota Klaus Detlev Müller, conflitti di interessi, dinamiche socio-familiari, intrighi amorosi assai vicini a quelli della improvvisa. Perché che cosa è infatti l'*Emilia Galotti*, se non una storia d'amore tra due giovani ostacolata da un supposto uomo d'arme (il Capitano) che si vale dei servizi di un intrigante e del suo potere per cercare di ottenere la mano della fanciulla e che rimarrà invece con un pugno di mosche, anche per l'intervento di una donna alla quale si era precedentemente promesso?

D'altra parte è evidente che l'autore nel citare questo intreccio finisca per snaturarlo, attraverso una cesura all'inizio quasi impercettibile che ha luogo attraverso piccoli, ma continui spostamenti di senso: i caratteri fissi vengono sottoposti a mutamento⁸⁴, la commedia delle maschere si ribalta in tragedia degli errori, il riso diventa rabbia e quindi pianto e la certezza dell'insegnamento morale termina in un groviglio di suggestioni in cui la critica non riesce pienamente a districarsi.

Se dalle implicazioni teoriche del testo si passa ad una analisi dell'intreccio, vediamo che la scelta del nome ha una ulteriore implicazione; essa mette in luce una congruenza, sia pure marginale o di superficie, tra il *Kasperltheater* e le vicende che si susseguono sulla scena fittizia della corte di Guastalla ed evidenzia inoltre la somiglianza tra il personaggio del principe che, inconsapevole, affronta imprese senza senso, guidato da un abile burattinaio, e l'ultima maschera della *Alt Wiener Volkskomödie*⁸⁵.

maggior parte delle tragedie, da quelle alessandrine a quelle moderne (*Odoardo Galotti. Vater der Emilia. Ein Pendant zu Emilia. In einem Aufzuge: und Epilogus zu Emilia Galotti. Von einem längst bekannten Verfasser, Augsburg 1778, p. 30*). Ci pare una notazione interessante perché, a prescindere dalla più evidente citazione della commedia di caratteri, la figura dell'intrigante ha in Lessing una duplice valenza come personaggio insieme comico e tragico e permette dunque un collegamento tra i due «opposti» della farsa e della tragedia.

⁸² H. Rempel, *Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings*, Berlin 1967², p. 104.

⁸³ Cfr. su questo ruolo nella commedia di caratteri W. Hink, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*, Stuttgart 1965, p. 274.

⁸⁴ Dando vita tra l'altro a quella contraddizione notata da Mattenklott, che però pare più formale che di sostanza, tra una azione di tipo convenzionale e «in sich widerspruchreiche gemischte Charaktere» (*Drama - von Gottsched bis Lessing*, in A. Glaser, hrsg. v., *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4, Reinbek 1980, pp. 277-298, qui p. 294).

⁸⁵ Che nella *Emilia Galotti* il rapporto tra signore e servitore sia ribaltato è stato già notato dalla critica. In particolare Noelle ha osservato che Marinelli è il vero padrone non solo del

Che il primo atto dell'*Emilia Galotti* altro non sia che una farsa che ha Ettore nei panni della figura comica, appare innegabile⁸⁶. Come in una commedia della compagnia di Menninger egli sembra riprodurre gran parte dei giochi scenici di La Roche:

Kasperl der Ehrenmann! der mit unaussprechlichen Grimassen, unzähligen Verzuckungen seines Körpers, im Schweiß seines Angesichts sich äusserst bestrebt, den [...] zum Teil unterdrückten Marionettengeschmack zu erheben und aufrecht zu erhalten.⁸⁷

La definizione dell'anonimo critico ci aiuta a comprendere in cosa la comicità della nuova stella del teatro austriaco si differenziasse dai tanti servitori della commedia del tempo: egli possiede una goffa fisicità che lo fa muovere sulla scena disarticolato e scomposto, malgrado avesse lasciato i panni contadineschi dello Hanswurst per assumere una fisionomia più cittadina e avesse rinunciato alle battute troppo salaci per essere soprattutto oggetto di tenera derisione da parte del pubblico⁸⁸. Inoltre egli accompagna questa singolarissima mimica da burattino con «entsetzlichen Grimassen»⁸⁹, «furchtsamen Gebärden»⁹⁰ e alcuni particolari suoni gutturali, del tutto privi di significato e irresistibili a detta dei contemporanei. Per il resto Kasperl non appare diverso dalle altre *lustige Personen* della farsa: egli non comprende ciò che gli si dice, rincorre delle sue idee fisse, sbaglia qualsiasi cosa tenti di fare, vive momenti di invincibile timore, si affida come fosse un bambino al primo attore e, quando interviene su temi di attualità improvvisando, lo fa con un'identica sprovveduta goffagine.

Se analizziamo le prime scene dell'*Emilia Galotti*, vediamo che le didascalie suggeriscono all'interprete movimenti bruschi e in rapida successione che si interrompono e quindi vengono ripresi senza alcuna necessità, mentre la mi-

gioco, ma anche dell'anima del suo principe e che egli goda della indeterminatezza di quest'ultimo che gli consente di esercitare il dominio (cfr. V. Noelle, *op. cit.*, pp. 182-183). Questa inversione di identità sarebbe introdotta qui come nelle altre opere di Lessing per suscitare il riso (si rimanda a questo proposito all'analisi di P. Pütz, *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*, Frankfurt a.M. 1986, pp. 57-66).

⁸⁶ Il regista Ernst Schröder rappresenta il principe come marionetta nella edizione dell'*Emilia Galotti* del novembre 1969 (cfr. H. Rischbieter, *Mächte und Puppen*, in «Theater heute», X 11, November 1969, pp. 26-27).

⁸⁷ *Etwas für Kasperls Gönner*, Wien 1781, p. 1.

⁸⁸ «La Roche wird geschildert als von hoher eckiger Gestalt, er war nicht witzig, sondern nur spaßig. Er sprach breiten Dialekt, war sehr gewandt in Extemporieren, niemals scharf verletzend und besonders komisch durch seine überaus geschickte Ungeschicklichkeit [...]» (R. M. Prosl, *Zur Geschichte des Bühnenwesens in Niederdonau*, St. Polten 1941, p. 12).

⁸⁹ *Das Spiel der Liebe und des Glückes, oder Kasperl, der geglaubte Prinz der Insul Csiri Csari*, cit. in G. Gugitz, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁰ K. Marinelli, *Der Anfang muß empfohlen*, Wien o.J., p. 10.

mica facciale si struttura come parte integrante del dialogo. Ettore è rappresentato come un idiota⁹¹ o come un meccanismo impazzito⁹², contrariamente a quanto affermato nel IV brano della *Hamburgische Dramaturgie* a proposito della mimica, quasi Lessing volesse indicare alla coscienza dello spettatore che non un tipico regnante, ma una patetica marionetta si muovesse di fronte a lui e intendesse in questo modo rendere più mediato l'impatto politico del testo, meno cogente il conflitto tra una figura di tiranno e le «moderne» concezioni di dominio.

All'inizio Lessing si sofferma sulla sgangheratezza dei suoi gesti. Quasi sommerso dalle carte che giacciono confusamente sulla sua scrivania, egli apre distrattamente alcune lettere e con esse gioca per tutta la scena, ora prendendole, ora gettandole via.

Poi, al sopraggiungere di Conti, l'espressione del volto ha il sopravvento sulla gestualità. La mimica rivela emozioni che si susseguono imperiose e sconnesse: il principe è agitato alla vista del quadro che raffigura Emilia e tenta più volte e invano di dominarsi. Egli fissa l'immagine, quindi si volge di scatto, poi muta il rapimento in riso, appare di nuovo avvinto e infine con un sussulto nasconde l'immagine.

Grottesco e goffo egli si mostra soprattutto nella sequenza da cui prende le mosse l'azione, quando cioè viene a sapere da Marinelli che la donna della quale è invaghito andrà in sposa ad un altro e, in preda alla disperazione, chiede al suo consigliere di adoperarsi in ogni modo perché Emilia non celebri le nozze. In questo momento gravido di un tragico destino egli si muove sulla scena con gli stessi «entsetzlichen Grimassen» e «furchtsamen Gebärden» di Kasperl:

Der Prinz - [...] (*indem er nach dem Porträt springt und es dem Marinelli in die Hand gibt*)
 [...] (*Hier reisst der Prinz dem Marinelli das Bild wieder aus der Hand und wirft es beiseite*)
 [...] (*der sich voll Verzweiflung in einem Stuhl wirft*)
 [...] (*der gegen ihn wieder aufspringt*)
 [...] (*indem er sich ihm in die Arme wirft*).⁹³

Come Kasperl inoltre egli non capisce subito quello che gli viene detto, insegue i suoi pensieri - soprattutto le sue paure e le sue passioni -, insensibile a

⁹¹ Merker cita nel suo volume *Introduzione a Lessing* un giudizio di Federico di Prussia: «Stimerei Lessing se non avesse scritto l'*Emilia Galotti*; dove il principe viene rappresentato come un idiota e il suo ministro come un assassino prezzolato» (Roma - Bari 1991, p. 94).

⁹² Cfr. B. A. Soerensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München 1984, p. 89.

⁹³ G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, I, 6 (LM II, 388-389).

ciò che lo circonda come nel caso agghiacciante (o esilerante) della firma alla condanna di morte, allorché Camillo Rota lo sente affermare: «recht gern - Nur her geschwind»⁹⁴; inoltre ripete meccanicamente parole senza coglierne il significato, si sbaglia, si corregge, incapace di seguire un filo logico e creando nessi incerti al margine tra una insensata cantilena infantile e un gioco linguistico:

Der Prinz - Emilia? [...] Eine Emilia? - Aber eine Emilia Bruneschi - nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti! Was will sie, diese Emilia Bruneschi? (*er liest*) Viel gefordert, sehr viel. - Doch sie heisst Emilia.⁹⁵

e ancora:

Der Prinz - [...] das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht. - Redlich, sag ich? - Nicht so redlich wäre redlicher [...]⁹⁶

Der Prinz - [...] Da! - Diese? Diese Emilia Galotti? - Sprich dein verdammtes «Eben die» noch einmal und stoss mir den Dolch ins Herz! [...] Henker! - Diese? - Diese Emilia Galotti wird heute [...]. So bin ich verloren! - So vill ich nicht leben! [...] Verräter! - Was mir ist? - Nun ja, ich liebe sie, ich bete sie an.⁹⁷

Fino al resoconto ben ridicolo di un principe che corre in Chiesa dietro una ragazza per farle - dietro le spalle - una goffa e mal riuscita dichiarazione d'amore⁹⁸, a sottolineare nel suo duplice significato, politico ed esistenziale, quel contrasto tra «Mangel und Realität»⁹⁹ che secondo Lessing va posto all'origine di ogni comicità.

⁹⁴ *Ivi*, I, 8 (LM II, 392).

⁹⁵ *Ivi*, I, 1 (LM II, 379).

⁹⁶ *Ivi*, I, 4 (LM II, 382).

⁹⁷ *Ivi*, I, 6 (LM II, 388-389).

⁹⁸ Cfr. W. Heinse, *Über Lessing*, in Id., *Aus Briefen, Werken, Tagebüchern*, hrsg. v. R. Benz, Stuttgart 1958, p. 208.

⁹⁹ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, I, 28 (BW VI, 322).

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition