#### III. Estetica fra vecchio e nuovo

Chi ragiona rettamente inventa anche, e chi vuole inventare deve saper ragionare. Solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe.

Lessing

#### 1. Il rinnovamento nella tradizione

L'estetica degli Aufklärer è, almeno fino a Winckelmann e al Lessing del Laocoonte, piú propriamente soltanto una poetica. Gli oggetti d'indagine della teoria del bello, come questa viene a delinearsi a scienza autonoma nell'ambito della scuola wolffiana e degli svizzeri, sono essenzialmente i fatti letterari, ossia quei peculiari dati di fatto dell'esperienza artistica che a opera dei teorici potevano venir ricondotti, in primo luogo, a tutta una serie di modelli letterari tedeschi e stranieri contemporanei o presi dalla produzione poetica del

secolo precedente.

I fatti tipici dell'esperienza artistica, che si trattava di spiegare e di mediare, e in connessione con i quali si poteva procedere ad astrarre a livello di teoria alcuni principi e criteri universali che dovevano presiedere all'opera letteraria in genere, erano per Gottsched e la sua generazione l'opus degli Opitz e Weise, Gryphius e Klopstock, dei Corneille, Racine, Molière e Destouches, degli Shakespeare, Milton e Pope. Con ciò naturalmente non è detto che i fatti-tipo rappresentati da queste determinate esperienze estetiche venissero poi sempre valutati come modelli positivi a cui appoggiarsi in sede di teoria. È vero anzi il contrario. Intorno a taluni di questi modelli si accesero dispute accanite per stabilire se bisognava considerarli positivi o non piuttosto negative e deleterie deviazioni dall'ideale illuministicoprecettistico dell'opera d'arte letteraria. Ma resta pur sempre da sottolineare che il problema del rapporto fra ragione ed esperienza, fra elaborazione concettuale e dati oggettivi esperiti, che era stato il punto nodale e cruciale in sede di metodo generale per chi intendeva aprire gli strumenti a una funzionalità gnoseologico-operativa, si ripresentava pure qui sotto l'aspetto del rapporto fra la teoria (poetica) e i fatti (letterari). E si ripresentava parimenti anche la questione di come comportarsi nei confronti del patrimonio teoretico esistente, delle teorie (in questo caso le poetiche) ereditate dal passato, di cosa bisognasse trascegliere da esse per costruire una nuova teoria funzionale, quali loro componenti occorresse accentuare o solo modificare, e quali invece respingere senza appello.

La misura del rapporto con la tradizione ce la dà ora, sin dal frontespizio, la prima Poetica sistematica dell'Aufklärung, quella di Gottsched appunto: la quale — cosí la prima edizione del 1730 — è il «Tentativo di una poetica critica per i tedeschi, in cui vengono dapprima trattate le regole generali della poesia, di poi tutti i generi letterari particolori illustrati

terari particolari illustrati con esempi, e dove però si mostra che l'intima essenza della poesia consiste in un'imitazione della natura; in luogo di un'introduzione è tradotta in versi tedeschi l'Arte poetica di Orazio, e spiegata con note». Questo lungo titolo, che verrà di po-

co variato nelle tre edizioni successive (1737, 1742, 1751), dice già molto. Con il nome di Orazio vi compare l'autorità della tradizione razionalistica, rinverdita nel Seicento francese dall'*Art poétique* di Boileau e dai celebri precetti contenutivi sulla verità della poesia come verosimiglianza ossia razionale imitazione della natura; e vi compare

pure, altra fondamentale eredità del passato, la convinzione che la poesia sia innanzi tutto un complesso di regole basate sulla razionalità e dunque compiutamente accertabili con gli strumenti della rifles-

sione intellettuale. Il nesso di poetica e logica, che ha radici seicentesche, è essenziale; e continuerà a incidere sulle teorie estetiche di tutto

il Settecento (vedi F. Gaede [1978]).

I canoni specifici che Gottsched propose per dirimere le questioni capitali intorno al «buon gusto di un poeta», al «meraviglioso» e al «verosimile nella poesia», si appoggiavano anch'essi chiaramente al razionalismo classicistico. Cosí il poeta di buon gusto dev'essere «capace di darci una buona spiegazione, secondo regole logiche, di ogni cosa e di ogni espressione»; e, dipendendo il gusto da quella «facoltà» che è l'«intelletto giudicante», sarà «buono quel [gusto] che è conforme alle regole fissate precedentemente dalla ragione in un genere di cose». Mai tuttavia si devono «perdere di vista la natura e la ragione», o insomma la verosimiglianza. Il mezzo piú importante, ora, per imitare la natura è appunto quella «fonte e anima dell'intera arte poetica» che è la favola, intesa da Gottsched come il racconto di un «evento possibile a verificarsi in determinate circostanze ma non realmente accaduto, sotto il quale è nascosta un'utile verità morale» (vedi Gottsched [1751a:119, 123-24, 125,190,150]; e, per una rassegna espositiva dei criteri gottschediani, N. Accolti Gil Vitale [1952: 23-24]).

Sembra, a prima vista, che i canoni della poetica razionalistica che qui Gottsched ha in comune con Boileau, coincidano con l'impostazione che della questione del «possibile» e «realmente accaduto» aveva già dato Aristotele (Poetica, 1450a, 5; 1451a, 37-40). Sennonché, subito dopo aver fornito la definizione della favola. Gottsched aggiunge che «con espressione filosofica si potrebbe dire ch'essa [la favola] sia una storia da un altro mondo», ossia il mondo metafisico che appunto contempla la mera possibilità delle cose: e ciò gli sembra confortato dal fatto che «lo stesso signor Wolff, con un'affermazione ch'io condivido, ha detto in un certo luogo delle sue opere che un romanzo ben scritto, cioè tale da non contenere nulla di contraddittorio, debba venir considerato come una storia da un altro mondo» [1751a: 150-51; cors. mio]. Dunque nella favola, nell'evento verosimile raccontato come possibile, verosimiglianza e contraddittorietà si escludono a vicenda, ma - com'è da intendere anche se Gottsched non vuole avventurarsi oltre nel rischioso campo dell'«espressione filosofica» — si escludono nella maniera in cui l'esclusione poteva teorizzarla il razionalismo di tipo cartesiano, per il quale, contrapponendosi vero e falso (o, nel nostro caso, verosimile, cioè «conformità con la natura», e contraddittorio) in guisa astratta, non ha ragione di esistere la questione se putacaso, nella favola, qualcosa possa esser falso o impossibile o contraddittorio rispetto alla «natura» (esterna, fisica), epperò nel contempo esser vero o possibile o non contraddittorio (cioè coerente) rispetto all'essenza o natura e struttura interna della favola stessa.

È questo il problema che invece Aristotele aveva scoperto e delimitato con precisione, allorché verso la fine della sua Poetica (1460b, 21 sgg.) avviava la discussione sull'«errore poetico», nella prospettiva della quale acquistava una nuova dimensione anche la questione del verosimile e possibile e del falso e contraddittorio, vista ormai come una questione da risolvere dentro il campo della possibilità e verosimiglianza interna, ossia della coerenza e quindi necessità strutturale della favola poetica. Aperto qui il discorso ammonendo che «riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile», Aristotele prosegue infatti puntualizzando che anche il cosiddetto irrazionale «si potrà difendere osservando che in certe circostanze [ciò che pare irrazionale] non è propriamente irrazionale», e che «del resto è pur verosimile che accadano talora anche cose non verosimili». Onde infine la conclusione che, prima di accusare il poeta di errori e contraddizioni (ossia di averci egli dato per verosimile e razionale ciò che all'apparenza è inverosimile e irrazionale),

occorre esaminare bene se l'apparente irrazionalità non sia invece putacaso giustificata da una «necessità interna» della stessa favola poetica (*Poetica*, 1461b, 10 sgg.).

Dal confronto fra questa posizione di Aristotele e quella di un Gottsched (ma anche di un Boileau) emerge, crediamo, in primo luogo la distanza che, a tutto vantaggio del primo, separa in estetica il razionalismo aristotelico critico e problematico dal razionalismo classicistico in genere. Quest'ultimo ebbe un concetto della verosimiglianza e possibilità che rimase astratto perché si limitò a prendere il verosimile e possibile poetico come una mera conformità immediata con la natura di per sé grezza e non perspicua della semplice fattualità. Non badò insomma alle strutture interne, o aristoteliche «esigenze della poesia», le quali condizionano la poeticità della favola su un piano molto diverso da quello della conformità immediata con la natura o realtà. L'apertura problematica di Aristotele, grazie alla quale i concetti del verosimile e possibile poetico potevano ricevere una dimensione di ricerca nuova e feconda<sup>1</sup>, restò inavvertita non solo da Gottsched, ma piú o meno (salvo rare eccezioni) da tutta la poetica illuministica fino al revival aristotelico in Lessing, culminato poi nella Drammaturgia d'Amburgo. Ciò non vuol dire, comunque, che all'interno dell'imitazione poetica del fatto naturale alla quale la teoria gottschediana assegna limiti cosí stretti, non vi fosse spazio per le energie psichiche (inventive) del soggetto poetante. Sull'attivismo ch'esso può e anzi deve esplicare pur dentro quei limiti precettistici, ha richiamato l'attenzione K.R. Scherpe [1968: 26-49], il quale non ritiene [1968:113] che per quanto riguarda l'istanza delle forze produttive del poeta vi sia un vero e proprio divario fra l'età di Gottsched e quella di Lessing.

Mutuata direttamente dalla tradizione del classicismo seicentesco, c'era dunque la convinzione che la poeticità dell'opera d'arte risiede nell'aspetto semplicemente razionale di questa, anzi in quella razionalità particolare e a ben vedere limitata che è la verosimiglianza-possibilità come conformità meccanica dell'opus artistico con la pura fattualità naturale. Ne era corollario che una siffatta conformità si potesse raggiungere con regole altrettanto meccaniche. Restò famoso il precetto di Gottsched per il tragediografo [1751a:611]: «Il poeta si sceglie un assioma morale ch'egli vuole imprimere in maniera sensibile ai suoi spettatori. A tale scopo egli si inventa una favola generale la quale metta in luce la verità di una massima. Indi cerca nella

storia quei personaggi celebri ai quali sia accaduto qualcosa di simile, e da questi mutua i nomi per le persone della sua favola, al fine di renderla decorosa. Escogita poi tutte le circostanze collaterali che rendono la favola principale sommamente verosimile, e son queste le favole intermedie o, secondo la nuova terminologia, gli *episodia*» ecc. Fu questa convinzione a improntare di sé (e a viziare) la lunga puntigliosa disputa sui modelli artistici letterari, una vera pignolissima *querelle allemande*, ch'egli condusse dagli anni quaranta in poi contro gli svizzeri Bodmer e Breitinger: ne fornisce un'esauriente documentazione K.S. Guthke [1975], e sulle *teorie* che entrarono in conflitto si veda anche l'esposizione data da U. Moeller [1983].

Quando, nella *Poetica*, Gottsched [1751a: 224,108] chiamò «chimere», degne dei mistici Böhme e Pordage, le «invenzioni insulse» di coloro «che alla buona maniera miltoniana ci tormentano con il mondo degli spiriti [...], estendono il campo della poesia oltre la sfera della comprensione umana e a ogni momento si espongono al rischio di violare la verità e la verosimiglianza», la punta era rivolta contro chiunque minacciasse di rompere un'altra aurea regola gottschediana, la quale prescriveva che «il fuoco della fantasia» deve venir «moderato me-

diante una sana ragione».

Ora già nei Discorsi dei pittori, la rivista settimanale che, sul modello dello Spectator di Steele e Addison, Bodmer e Breitinger pubblicarono a Zurigo dal 1721 al 1723, era stato affermato (Bodmer-Breitinger [DM]) che ciò che «distingue la poesia dalla prosa» è proprio la «finzione arricchitrice e trasformatrice» operata dall'«immaginazione»; e sulla funzione dell'immaginazione e della fantasia Bodmer e Breitinger continuarono a insistere esplicitamente in un trattato ad hoc (Bodmer-Breitinger [1727]). La posizione degli svizzeri si sviluppò poi con la teorizzazione di una sorta di «logica della fantasia» nel Trattato sull'uso delle similitudini di Breitinger [1740a]; con l'assioma, caro a Bodmer nel Trattato sul meraviglioso [1740:14], che solo servendosi di un linguaggio inusitato e sorprendente il poeta può «mediante la fantasia [produttiva]» agire sulla «fantasia [ricettiva]» del lettore; e con il principio, affermato da Breitinger nella sua Poetica critica [1740b:286], che mediante una cosiddetta «astrazione della fantasia» le «singole e particolari immagini offerteci dalla natura e dalla storia vengono rese generali e valide per parecchi esseri». Principio che nella Continuazione della poetica critica infine Breitinger ribadiva [1740c:403], analogamente al Bodmer delle Considerazioni critiche sulle descrizioni pittoriche dei poeti [1741: 340 sgg., 362 sgg.], con la convinzione generale che il compito essenziale della poesia fosse la commozione degli affetti per mezzo della fantasia: ossia che «la poesia tende

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Su quest'apertura in *Poetica*, 1460b-1461b, e sulla portata di essa nel contesto della poetica moderna dopo il Cinquecento umanistico, cfr. G. della Volpe [1954:165]

all'estasi (*Entzückung*) della fantasia e a suscitare quel piacere che il cuore umano trova immediatamente nel moto e conflitto delle passioni».

I modelli letterari in cui agli svizzeri parvero realizzati non soltanto i canoni del meraviglioso fantastico come essenza della poesia, ma anche i mezzi stilistici peculiari che lo dovevano esprimere (un linguaggio «interamente nuovo e meraviglioso», cioè «molto piú sensuale, fastoso e vigoroso» del comune linguaggio prosaico, come teorizzava Breitinger nella *Continuazione della poetica critica*), tali modelli vennero trovati da Bodmer e Breitinger dapprima nel *Paradiso perduto* di Milton e poi nel *Messia* di Klopstock, quando nel 1748 ne uscirono sui *Bremer Beiträge* i primi tre canti.

Dell'intricata polemica sulle «regole» poetiche che ne seguí con i gottschediani di Lipsia, è da dire che nel contesto dell'Aufklärung essa è interessante quasi unicamente sotto l'aspetto pragmatico, implicatovi, della riforma linguistica e letteraria in vista di una lingua e letteratura nazionale. È sintomatico che anche su questo terreno pragmatico si siano ripresentate puntualmente quelle opposte prese di posizione interne dell'Aufklärung che piú direttamente riflettevano le incertezze e il travaglio della classe borghese portatrice dell'illumini-

Dal punto di vista delle implicazioni politiche della riforma gottschediana lo spartiacque fra Gottsched e gli svizzeri non è costituito tanto dal fatto che l'uno proponesse modelli francesi e Bodmer rivalutasse Milton o, alla lontana, Shakespeare, quanto dallo spirito genericamente repubblicano e democratico-borghese che gli svizzeri manifestavano, e che nel clima della rinascita economico-sociale borghese intorno al 1740 le giovani generazioni contrapponevano d'istinto all'aristocratico conservatorismo di Gottsched e alle sue simpatie per la nobiltà e le corti. Il risvolto politico-sociale conservatore di Gottsched d'altronde si ripercuoteva direttamente sulle valutazioni ch'egli forniva in sede di teoria: il Giulio Cesare di Shakespeare lo urtava per la «sciocchissima comparsa di artigiani e plebe» [1742:160 sgg.] e il Messia di Klopstock gli sembrava, «in questi tempi cosí inclini al libero pensiero e all'empietà», un'oggettiva minaccia «al vero Cristianesimo» [1752:71]. Naturalmente nemmeno gli svizzeri potevano dirsi, sul piano politico, dei rivoluzionari, e i loro limiti filistei erano anzi assai pesanti; purtuttavia rappresentavano per molti un soffio di aria nuova nella stagnante atmosfera conformistica della cultura cortigiana.

Sul piano della problematica estetica non si ricava molto dalla polemica letteraria fra gli svizzeri e i lipsiesi, perché l'impostazione è viziata di equivoci teoretici dall'una e dall'altra parte. All'equivoco

di Gottsched, già visto, che l'unica vera legge poetica concernesse la pura «verosimiglianza» esteriore, la meccanica «conformità della favola con la natura», onde poi rimase inavvertita la questione capitale delle leggi interne, strutturali del discorso poetico, si contrapponeva infatti l'equivoco non meno grave costituito dalla concezione, ibrida e in sé contraddittoria, di una logica della fantasia. Quando Breitinger parla di una «astrazione» compiuta dalla «fantasia», di una capacità della fantasia di generalizzare «immagini singole e particolari». ciò di cui si parla, a rigor di termini, o non è piú «fantasia» o non è mai stato un processo astrattivo: perché è una contraddizione in termini assegnare il compito della generalizzazione dei particolari (o generalizzazione per categorie non essendovi, a rigore, altra generalizzazione possibile) a una facoltà la quale è essa stessa, per sua natura, facoltà del mondo soltanto dei particolari, cioè delle «immagini» non integrate né organizzate da un'attività categoriale e quindi di per sé mute e inespressive perché informi.

E tuttavia, grazie al maggiore approfondimento delle condizioni di possibilità del «verosimile» poetico per quel lato per il quale esse si manifestano all'interno (cioè nella struttura organica) del discorso poetico, agli svizzeri balenò almeno l'idea che l'attività del sensibile e fantastico dovesse in qualche modo esser collegata con quella intellettuale-concettuale dentro il discorso stesso, come una componente strutturale di esso: mentre l'inverso, ossia che accanto all'attività intellettuale-formale bisognava pur tener conto del campo intuitivo o sensibile delle «immagini», era stato affermato da Gottsched poco piú che a parole. Poté cosí balenar loro in particolare l'idea che nel discorso poetico, in quanto costituito di segni verbali, una complementarità di riflessione concettuale e intuizione (o sentimento) fosse rintracciabile sul piano specifico della struttura linguistica del discorso<sup>2</sup>.

L'aver concentrato piú di Gottsched l'attenzione sulle componenti strutturali del discorso poetico, permise infine agli svizzeri e a quanti, come Klopstock, li seguirono in sede di teoria estetica, di impostare meglio che non i lipsiesi la questione del rapporto semantico fra discorso comune «prosastico» e discorso poetico. Per i gottschediani le diversità strutturali semantiche tra le sfere del «prosastico» e del

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> In Gottsched il problema della dimensione semantica del linguaggio, per quel poco ch'egli lo avvertiva, era rimasto confinato a un campo soltanto psicologico, quello delle modificazioni che avvengono nel linguaggio quando esso dà voce, in modo immediato, alle passioni dell'animo: «La natura non ci insegna forse a esprimere tutti i nostri moti d'animo con un certo qual tono particolare del linguaggio? [...]. Ogni passione ha il suo proprio tono, in cui essa si manifesta» [1751a:53].

«poetico» erano rimaste in ombra. Non cosí in Bodmer, Breitinger e Klopstock, per i quali è normativo il postulato dell'«essenziale diversità fra il linguaggio prosastico e poetico» (come venne formulato piú tardi da Klopstock nel saggio Sul linguaggio della poesia del 1758). Sulle modalità della ristrutturazione «poetica» delle parole del linguaggio comune, cioè poi sul problema capitale di quale fosse in concreto lo scarto semantico fra i due linguaggi, era per Bodmer l'Aristotele della Poetica a fungere da autorità teoretica; e indipendentemente da come si voglia giudicare la riuscita dei tentativi semantici soprattutto di Klopstock (nei quali è comunque notevole l'impostazione, nel saggio citato, che «la poesia deve contenere in genere pensieri di maggiore multilateralità [vielseitigere] che non la prosa», sebbene poi le regole per trovare questa multilateralità siano in lui molto schematiche), bisogna dire che anche grazie a questa sia pure approssimativa apertura verso la semantica, la scuola di Zurigo ha fornito all'estetica moderna contributi implicitamente piú fecondi che non il gottschedismo.

I canoni del razionalismo classico (mimesi, verosimiglianza, cosiddetta identità di poesia e pittura), certamente presenti nella poetica degli svizzeri, venivano insomma applicati e reinterpretati con una certa elastica duttilità, secondo le esigenze di quei fatti estetici, nuovi nell'ambito culturale tedesco e da spiegare teoreticamente, che erano l'opus di un Milton, Shakespeare o Klopstock. E fu questa la ragione per cui alle giovani generazioni dei critici parve di trovare negli svizzeri anche sul piano della teoria estetica ciò che un Gottsched non era in grado di offrire. Lo stesso Lessing contrappose polemicamente a Gottsched le impostazioni piú moderne degli svizzeri e, sebbene non fosse poi affatto disposto a seguirli sul terreno della poetica del meraviglioso (da lui anzi vigorosamente criticata nelle Trattazioni sulla favola), riconobbe [1757; R.IV: 28] che, almeno in gioventú, aveva appreso parecchio da Breitinger.

La breitingeriana «logica della fantasia» precede infine di un decennio esatto la «gnoseologia inferior» o gnoseologia del sensibile, che Baumgarten propose come definizione dell'estetica in generale: ossia, si badi (perché in ciò risiede la posizione-chiave e il passo in avanti di Baumgarten nelle ricerche estetiche dell'Aufklärung), non piú soltanto dell'estetica in quanto tutt'una con la «poetica» o «retorica» le quali anzi Baumgarten vedeva come partizioni speciali dell'«ars pulcre cogitandi», bensí proprio dell'estetica come «theoria liberalium artium», cioè teoria generale che si estende pure alla musica e alle arti figurative, esplora i princípi su cui si basa ogni critica d'arte, e rappresenta insomma quella scienza (Baumgarten [1750: § 5]) che evita la dispersione della ricerca in discussioni «de meris gustibus».

Baumgarten, intanto, ha ben superato il ristretto criterio gottschediano dell'opus artistico come mera copia della realtà fattuale. Anzi, fin dal 1735 egli sa che l'assioma razionalistico tradizionale secondo cui «poema est imitamen naturae et actionum inde pendentium», è solo [1735: §§ 49, 110] una mezza verità se non si tien conto insieme del fatto che nelle produzioni poetiche ha piena cittadinanza anche il «meraviglioso», che pur non è affatto una semplice copia della realtà naturale qual essa si presenta ai nostri sensi. Dunque bisognerà ammettere che fra l'oggetto naturale e il peculiare «imitamen» fattone dal poeta esiste una sorta di scarto, onde ad es. la «bellezza» o «bruttezza» dell'opera d'arte non dipende necessariamente dalla «bellezza» o «bruttezza» dell'oggetto naturale rappresentato [1750: § 18]: e insomma occorrerà cercare su un altro diverso piano l'integrazione a quell'insufficiente mezza verità che è l'imitazione-copia. Questo piano è dato da ciò che Baumgarten, in una serie di requisiti enumerati invero con pignoleria molto scolastica, puntualizzava come la terza qualità richiesta dal contenuto dell'opera d'arte, vale a dire la sua specifica verità estetica.

La «veritas aesthetica» ora, o «verisimilitudo», è «quel grado di verità in cui, quantunque esso non si spinga fino alla certezza completa [ovvero alla certezza di fatto come la offre la realtà naturale], non è però osservabile nulla di erroneo» [1750: § 473]. Che con il «nulla di erroneo» Baumgarten intenda nulla di erroneo rispetto alla coerenza interna del discorso poetico, che la possibilità (e verità) estetica della riproduzione artistica del reale significhi per lui la non contraddittorietà interna di essa nel contesto del discorso poetico, ch'egli insomma abbia assimilato una fondamentale lezione aristotelica, ce lo conferma un passo della Kolleghandschrift o manoscritto tedesco dei suoi corsi di estetica: ora da vedere nell'edizione fattane da B. Poppe

«Lo spirito bello [del poeta], — è ivi detto, — non è tenuto a rimaner sempre fermo alla verità di questo mondo, alla verità storica in senso stretto [cioè alla semplice imitazione della fattualità]. Deve assai frequentemente trasferirsi in un mondo possibile o in invenzioni poetiche, perché altrimenti non sempre raggiungerebbe il proprio scopo.» (Baumgarten [KH: § 585; cors. mio]) Dunque lo scarto tra il vero fattuale e il vero poetico è legittimo, e lo è in vista del fine specifico del poeta; e il prodotto poetico che nasce dallo scarto verso un campo che non è «questo mondo» fattuale, ma quello del «possibile» (o, se si vuole, del «meraviglioso» e dell'«inventato»), ha a propria legge la interna non-erroneità o coerenza dell'invenzione poetica. Ma non altro intendeva Aristotele nel definire l'universale poetico come la

rappresentazione tanto del possibile-accaduto quanto del possibileinaccaduto (epperò in date condizioni immaginabile come possibile ad accadere), entrambi tuttavia da rappresentare «in corrispondenza alle leggi della verosimiglianza o della necessità [cioè accordo e verosimiglianza interni, o coerenza della «favola» poetica in se stessal» (Poetica, 1451b, 5 sgg.); e nel dichiarare perciò che l'erroneo poetico, ossia l'errore che «riguarda la poetica in se stessa», sta solo nell'«incapacità» da parte del poeta di «rappresentare un oggetto [quale egli] si propose di rappresentarlo» (Poetica, 1460b, 15).

Non c'è ancora in Baumgarten la definizione dello «scopo» dell'artista, né una considerazione teoricamente approfondita del rapporto fra i mezzi tecnici e lo «scopo» stesso; e anche nella problematica di verità storica e poetica non si va molto al di là della sommaria enunciazione che quella problematica appunto esiste. Saranno questi invece i due punti capitali intorno ai quali verterà la Drammaturgia lessinghiana. Ma l'averli Baumgarten almeno intuíti, fa di lui qualcosa

di piú che un semplice riformulatore di vecchie teorie.

La grossa questione sulla natura dell'arte, ereditata dalla tradizione del secolo precedente e da cui la poetica dell'Aufklärung aveva preso l'avvio, era però rimasta sostanzialmente irrisolta. Certo, «la teoria estetica razionalistica partecipa attivamente a una riorganizzazione della cultura, a trasformare i moduli con cui questa produceva e usava segni» (D.E. Wellbery [1984:6]). Pur con la sua esasperata precettistica la poetica di Gottsched e dei gottschediani ebbe meriti storici non irrilevanti, avendo almeno messo un po' d'ordine, le radici wolffiane contando pur qualcosa, in una situazione di caos teoretico. Vero è anche che con le sue doti di attivissimo organizzatore culturale Gottsched ha innegabilmente contribuito alla diffusione di una letteratura sovraregionale, pur facendone portatore un tipo d'intellettuale borghese che - come sappiamo da Lessing che glielo rinfacciava — era al servizio delle corti. Quest'insieme di aspetti emerge ormai sufficientemente dal quadro che del gottschedismo hanno fornito K.R. Scherpe [1968: 26-57], W. Rieck [1971], P. Weber [19762: 73-121], G. Mattenklott-K.R. Scherpe [19762: 74-119].

Ma quel che in campo di teoria estetica da Gottsched a Baumgarten era stato proposto, era piú un elenco e una giustapposizione di possibili soluzioni che non una decisione definitiva sul problema della natura dell'arte. Razionalità dell'opera d'arte e normatività di regole ben definite in Gottsched, certo; ma anche la «logica della fantasia» degli svizzeri non voleva essere qualcosa di caotico e semplicemente irrazionale, bensí appunto, almeno programmaticamente, una logica delle «immagini» che aveva pur essa le proprie regole, definibili altrettanto com'era definibile la casistica che doveva presiedere all'uso del «meraviglioso». E l'estetica di Baumgarten, contro cui i gottschediani tuonavano, era pur sempre una sorta di «gnoseologia», in cui anche l'intelletto giocava un suo ruolo, poiché l'opera d'arte richiedeva comunque la collaborazione di esso «affinché il tutto che si elabora non diventi un vaneggiamento» [KH: § 38]. Quale fosse però in concreto il rapporto di razionalità e immaginosità dentro l'opera d'arte, cioè al livello dello scarto semantico (intravisto dagli svizzeri) che differenzia discorso comune («prosastico») e discorso poetico, continuava a rimanere un problema aperto.

E restava aperta altresí la questione dell'«imitazione», un tema sotteso a tutti gli altri problemi e perciò centrale in tutta l'estetica del XVIII secolo (vedi Û. Hohner [1976]). Un accenno di soluzione Breitinger [1740b:266] l'aveva dato osservando che «il poeta lascia via, nella sua imitazione, quell'agglomerato di contrastante accidentalità» che limita «la perfezione o imperfezione di un oggetto», e tiene fermo invece, «nell'immagine ch'egli vuole rappresentare», quello che «delle diverse specie di perfezione o imperfezione la natura ha distribuito in diversi oggetti con misura diversa». Ciò significava, in altri termini, che nell'imitazione il poeta trasceglierà, fra le diverse misure di «perfezione o imperfezione» dell'oggetto fattuale, quella misura o grado che è tipico dell'oggetto o essenziale al fine di caratterizzarlo: con quel che però in sede teorica ne conseguiva di pesante smentita per Breitinger stesso, poiché non si vede come l'organo che compie quest'operazione dianoetica di scelta e valutazione dei tratti caratteristici ed essenziali dell'oggetto possa ancora essere la «fantasia»!

In un'analoga direzione si era mosso, in quegli stessi anni, Johann Elias Schlegel, il giovane sovrintendente del teatro di corte danese, pure lui interessato alla questione della presenza del «somigliante» e «non somigliante» nell'imitazione poetica della natura. È da ricordare tanto il suo monito - chiaramente ispirato alla problematica del tipico nella riproduzione artistica del reale — che nelle «imitazioni» non si debba «senza ragione frammischiare dissomiglianze», poiché anzi, «per esser giustificati a introdurle, bisogna avere ragioni molto importanti» [1741:176]; quanto il successivo approfondimento del processo di riproduzione tipica, com'egli lo delinea nei Pensieri sulla fortuna del teatro danese, il più perspicuo scritto di teoria drammaturgica prima di Lessing. Il teatro, cosí Schlegel, «è una sorta di disegno il quale talvolta ci dà concetti di cose che noi non abbiamo visto, e talora ci mostra le cose con una chiarezza maggiore di quella con cui le possiamo vedere in natura. Una siffatta rappresentazione isola una cosa da tutte quelle circostanze secondarie con cui essa è frammista nell'originale [cioè nell'oggetto naturale]». In base a questa persuasione circa la struttura del processo di *tipizzazione* o dunque processo di astrazione razionale (la «chiarezza maggiore», l'«isolare una cosa», ecc.), Schlegel può assegnare al teatro la funzione appunto «di diventare l'intelletto dell'uomo in una maniera *razionale*» [1747: 271-72; cors. mio].

Ouanto dice qui Schlegel è estensibile, s'intende, all'opera poetica in generale. Ma ciò non significava che i problemi della mimesi fossero risolti. La soluzione viene si vista in direzione del tipico, la «imitazione» sembra raggiungere il suo fine quand'essa rende intellettualmente perspicuo, con «chiarezza maggiore», l'oggetto naturale, e le formulazioni schlegeliane sono un'utile integrazione di quel che Breitinger teorizzava quando consigliava al poeta di «lasciar via» certe cose e di «tener ferme» certe altre. Ma un grosso quesito restava senza risposta. La riproduzione del concreto naturale nell'astratto del pensiero dà luogo infatti anche nel discorso comune (per non parlare di quello scientifico!) a complessi rapporti di somiglianza e dissomiglianza fra le astrazioni in quanto tali (o sintesi astrattive categoriali per generi e specie) e le empiriche particolarità delle cose. E che il discorso comune e quello scientifico tengano conto di questi rapporti e debbano badarci non significa affatto, ovviamente, che discorso comune e scientifico coincidano con il discorso poetico. Il problema aperto rimaneva in altri termini quello di spiegare in che modo, nella riproduzione poetica delle cose, il gioco reciproco di somiglianze e dissomiglianze si manifestasse a livello della struttura peculiare del discorso poetico.

Non poche e non facili dunque erano le questioni che la prima fase della poetica dell' *Aufklärung*, dopo averle impostate su premesse largamente mutuate dal secolo precedente, trasmetteva ai teorici degli anni cinquanta e sessanta.

# 2. I primi tentativi di Lessing

Della settantina di recensioni e articoli di critica letteraria pubblicati da Lessing su varie riviste fino all'agosto del '54, una dozzina colpivano direttamente o indirettamente Gottsched, i gottschediani e le loro fonti teoriche; ma si trattava in sostanza (tranne l'approfondimento del criterio della verosimiglianza nella Critica dei «Captivi» di Plauto del '50) di colpi dati en passant. Fra la trentina di recensioni e saggi di Lessing che apparvero poi successivamente fino a tutto il 1755, una diecina circa dovettero infastidire i gottschediani piú da vicino, sebbene le grosse questioni di estetica anche qui comparisse-

ro (salvo che nell'articolo Pope, un metafisico! del '55) piuttosto di scorcio, senza esser trattate di proposito.

Vediamo ora quel che invece si può ricavare in sede di teoria estetica dalla critica dei *Captivi* plautiani e dal saggio su Pope.

L'articolo su Plauto, primo scritto lessinghiano di teoria del teatro, comparve nei Contributi sulla storia e la fortuna del teatro, a integrazione e commento di una nuova traduzione in prosa che Lessing aveva fatto dei Captivi per arricchire il repertorio del teatro comico tedesco. Si compone di una prima sezione in cui Lessing fa avanzare a un finto gottschediano obiezioni su obiezioni contro Plauto, e di una parte conclusiva in cui quelle obiezioni vengono confutate. Al gottschediano che si scandalizza dei «modi di dire equivoci» e degli «scherzi triviali» nei Captivi, Lessing risponde [1750a; R.III: 315, 317-18, 319] che dovere essenziale del poeta drammatico è «di rappresentare i personaggi cosí come sono e di far loro dire ciò ch'essi possono dire secondo il loro animo e la loro condizione sociale»: onde Plauto non è affatto da biasimare per aver rappresentato e fatto parlare il mondo dei servi cosí come il mondo dei servi romani era e parlava, perché nel rappresentare la società di allora «gli era impossibile prescindere dai servi che, nella loro qualità di schiavi per nascita o di barbari prigionieri o comperati, stavano a un livello sociale di molto inferiore perfino ai nostri attuali domestici, e hanno dunque ben il diritto di pensare e scherzare in modo ancor piú rozzo e primitivo». E le obiezioni allotrie del gottschediano non hanno quindi piú ragion d'essere non appena si valutino le cosiddette «trivialità» di Plauto dal punto di vista «dell'organicità complessiva (das Ganze)» della commedia, «e badando alla natura [cioè al mondo fattualel esattamente colto nella rappresentazione».

All'obiezione che Plauto ha trasgredito l'unità di tempo, Lessing invece riesce a opporre qui solo la constatazione pratica che, a non trasgredire quell'unità, «cento materie che in teatro avrebbero un effetto eccellente, non si potrebbero affatto mettere in scena»: «ma di piú», egli confessa, «non saprei su questo punto addurre in difesa del mio poeta» [R.III:323]. Dove si vede che siamo ancora lontani dal Lessing della *Drammaturgia d'Amburgo*, ossia dal Lessing che da una lettura di Aristotele fatta con spirito aristotelico ha imparato la concezione del valore secondario, extra-estetico, dell'unità di tempo (e di luogo) rispetto al valore estetico primario che è il *fine* che il poeta vuole raggiungere e al quale deve saper piegare tutti i criteri, e del tempo e del luogo, tenendo ferma soltanto la coerenza interna rispetto al fine drammatico la quale — nella veste di unità d'azione — costituisce l'unica vera regola. Una difesa dell'aristotelica «favola» teatrale in termini di unità d'azione qui non c'è ancora. Epperò alla fine

dell'articolo Lessing già perviene a una definizione della commedia non solo molto notevole per spirito di libertà nei confronti delle «regole», ma sintomatica altresí per il ripudio della «verosimiglianza» nell'accezione gottschediana (e razionalistica astratta). «La commedia piú bella — infatti, cosí Lessing [R.III:326] — non è quella piú verosimile e conforme alle regole», ossia piú attinente alla verosimiglianza e alle regole quali criteri estrinseci e astratti, «bensí quella che piú si avvicina al proprio fine»: il quale consiste, con piena aderenza alle esigenze di emancipazione dell'uomo nuovo borghese, nel «formare e migliorare i costumi degli spettatori».

Sul carattere educativo, istruttivo e morale dell'opera d'arte e sulla sua utilità sociale, Lessing e il suo secolo non hanno dubbi. Ferma restando pure per Lessing la funzione sociale e istruttiva dell'arte e in particolare del teatro, il suo problema diventerà però quello dei peculiari mezzi estetici, propri della struttura dell'opera d'arte, con i quali questa possa mediare e comunicare a suo modo, cioè con un discorso diverso da quello filosofico o scientifico, valori istruttivi e, al limite, anche filosofici. Ma si trattava di mostrare ciò appunto in sede di teoria estetica, perché non poteva bastare la constatazione empirica, da lui fatta in una recensione [1750b; R.III:22] nei Contributi, che si «potrebbe mostrare con esempi pratici come si riesca a portare in teatro, e vi siano state portate di fatto, le piú impegnative verità filosofiche e anzi addirittura le controversie religiose».

Pope, un metafisico! è un passo in avanti in questa direzione. Composto in collaborazione con Mendelssohn e uscito anonimo nel '55, l'articolo svolge il tema messo a concorso nel '53 dall'Accademia berlinese, ossia quale giudizio si dovesse dare del sistema filosofico di Pope cosí come questi l'aveva riassunto nell'assioma «tutto ciò che è, è bene» del suo poema Essay on man (1733). Non ci interessa qui il modo in cui è condotta la discussione su Pope filosofo e sul suo rapporto con Leibniz, bensí invece lo spunto che Lessing prese dall'argomento per tentare una prima definizione del rapporto e dei limiti fra poesia e filosofia.

Dunque: Pope è un poeta, ma l'Accademia berlinese chiede che si esamini il suo sistema, che è un sistema metafisico; e allora è da domandarsi innanzi tutto che posizione possa mai occupare un poeta fra i filosofi, «in mezzo ai metafisici». Non è — osserva Lessing [1755c; R.VII: 231-32; cors. mio] — che vi sia necessariamente una «contraddizione» fra l'essere poeta e l'essere anche filosofo; ma la questione diventa molto piú complessa quando ci si chiede «se un poeta, in quanto tale, possa avere un sistema filosofico», se cioè, a prendere l'opera poetica come un «discorso sensibile perfetto» (definizione che Les-

sing accoglie qui da Baumgarten), vi sia coesistenza possibile, amalgamata in un tutto organico, fra «un sistema di verità metafisiche e un discorso sensibile». Il «metafisico» o filosofo infatti usa un linguaggio tecnico di un certo tipo, cioè «non deve mai adoperare le parole in un'accezione diversa da quella precedentemente spiegata, né scambiarle con altre apparentemente sinonime»: ossia, detto in termini moderni, usa valori semantici univoci. L'«essenza» delle «figure» poetiche, al contrario, è «ch'esse non si attengono mai alla verità rigorosa», cioè alla «verità» tecnico-categoriale dell'univoco, ma «enunciano talora troppo e talora troppo poco» rispetto, s'intende, alla precisa determinazione per generi scientifici che costituisce l'essenza del linguaggio filosofico.

E allora occorrerà concludere, se questa diversità fra i linguaggi tecnici ha un senso, che «un poeta non può costruire un sistema [filosoficol»: poiché, certo, sarà sempre possibile «dare a un sistema una veste metrica o metterlo in versi», ma non perciò «questo sistema messo in versi sarà un'opera poetica». Non basta insomma la versificazione «per fare di un poeta filosofico un filosofo, e di un filosofo con velleità poetiche un poeta». Se poi si volesse dirimere la questione particolare di Pope il quale, da poeta filosofo, ha composto «un poema morale in cui intendeva giustificare le vie di Dio nei confronti degli uomini», bisognerebbe dire che, data l'impossibilità tecnica di costruire un sistema filosofico con i valori semantici poetici, il poeta non ha altro mezzo, per comunicare verità filosofiche, se non quello di prendere queste «verità», a seconda del suo scopo, un po' da un sistema e un po' da un altro [1755c; R.VII: 234-36]: e insomma Pope «ha soltanto preso in prestito da ogni sistema le espressioni più belle e più confacenti al sensibile, senza curarsi della loro esattezza [ovvero univocità scientifical» [R.VII:262].

Ciò che v'è di significativo e nuovo in questa problematica estetica dell'articolo su Pope, è il tentativo lessinghiano di definire la diversità fra discorso poetico e filosofico in base a criteri semantici. Potrebbe trarre in inganno la definizione baumgarteniana (l'opera poetica come «discorso sensibile perfetto», escludente dunque almeno tendenzialmente i valori concettuali) a cui Lessing si appoggia; ma essa è poco piú di un occasionale punto di riferimento, perché in realtà la discussione si sviluppa poi ben al di fuori di quel tanto di dogmatico che i parametri di Baumgarten ancora conservano quand'essi ripongono la distinzione fra poesia e non-poesia (o filosofia, scienza, ecc.) in una distinzione metafisica fra «senso» e «intelletto». Che invece si tratti di una distinzione fra due tipi di linguaggio, da riscontrare all'interno delle rispettive strutture semantiche del discorso poetico e filosofico e quindi senza dover ricorrere a presupposti metafisici, sembra qui l'acquisizione piú notevole di Lessing. È essa, fra l'altro, a permettergli di giungere a una puntualizzazione (il sistema filosofico «messo in versi» non per questo «sarà un'opera poetica», ecc.) che ha una consonanza sorprendente con quei passi della *Poetica* (1447b, 12 sgg.; 1451b, 1 sgg.) in cui Aristotele, pur egli partito dall'analisi della *struttura* della «favola» o discorso poetico, negava che un trattato di storia o di scienza messo in versi fosse poesia.

Nei saggi su Plauto e Pope era rimasto però in ombra un punto. cioè che cosa si dovesse intendere per «sensibile» o «immagine» in poesia, e quale ne fosse il rapporto con il concettuale o intellettuale in genere: tanto in ombra, anzi, che per definire la poesia Lessing si accontentava appunto ancora di moduli baumgarteniani («discorso sensibile perfetto», «le espressioni piú belle e piú confacenti al sensibile», ecc.). Un primo approfondimento di questo punto avviene nelle Trattazioni sulla favola, delle quali si è già detto nel capitolo precedente per quei loro aspetti che riguardano in generale la metodologia del razionalismo. Giustamente S. Eichner [1974:20] lamenta quanto poco siano state finora valutate per quel che costituisce la loro specificità: ossia la confluenza in esse di dottrina estetica letteraria e teoria della conoscenza. Composte fra il '57 e il '59 (anno della loro pubblicazione), sono anche una prima resa dei conti di Lessing sia con una fonte della poetica gottschediana, cioè con Batteux, sia con la poetica del «meraviglioso» di Breitinger. Le Trattazioni non interessano però tanto per le obiezioni particolari mosse alle definizioni che La Motte, Richer, Breitinger e Batteux avevano proposto per quel genere letterario specifico che è la favola, quanto invece perché da quelle obiezioni Lessing trae lo spunto per considerazioni che investono la «favola» nell'accezione aristotelica, cioè come sinonimo del discorso poetico in genere.

Il problema costante che emerge dalla discussione sulle definizioni della favola-genere letterario, è quello del rapporto fra l'immagine o «rappresentazione sensibile di una cosa secondo un mutamento unico che a questa convenga» [1757; R.IV:23], e l'allegoria, operazione intellettuale o «trasposizione di concetti», la quale «dice non ciò ch'essa sembra enunciare nell'espressione letterale, ma qualcosa d'altro» [R.IV:15]. L'immagine intuitiva sensibile della cosa, pur indispensabile perché nella «serie di cose indeterminate» o meramente «pensate per concetti» essa icasticamente puntualizza «questa o quella cosa particolare», «reale» e «determinata» [R.IV:16], e rende quindi il discorso piú «afferrabile» in maniera immediata: quest'immagine, tuttavia, «non mi mostra la pluralità dei mutamenti, o addirittura la totalità dei mu-

tamenti possibili, di cui una cosa è capace, bensí soltanto un unico momentaneo mutamento di essa» [R.IV:23].

Epperò per lo scopo gnoseologico del favolista, che è di mediare la comprensione di una massima morale, non è sufficiente «una mera immagine» priva di relazioni, né una serie irrelata di immagini (o modificazioni momentanee nel senso anzidetto) giustapposte l'una all'altra. La tradizione razionalistica ha creduto che ad assicurare il fine gnoseologico bastasse la sola trattazione allegorica della massima morale. Ma ciò, protesta Lessing, è un equivoco: perché l'allegoria, che sembra garantire l'apertura dell'immagine a relazioni di somiglianza e dissomiglianza (fra l'immagine, cioè, e la concettualità della massima), in effetti mortifica e travisa l'immagine, sovrapponendo alla realtà determinata e particolare di questa l'astratta universalità convenzionale della massima. Nella favola «Lessing non vuole annunciare una morale a buon mercato, bensí scuotere il lettore a esser intellettualmente sveglio, educarlo a un'avvedutezza da "testa pensante"» (S. Eichner [1974:22]). Ma quest'obiettivo, illuministico quant'altri mai, è possibile raggiungerlo soltanto mobilitando le facoltà umane nella loro interezza e tutte simultaneamente, non già una volta la sfera del razionale, e un'altra volta, separatamente, quella del sensibile: nelle Trattazioni sulla favola, ha notato D. Kimpel [1982:278], viene in luce il principio di un'«antropologia globale», capace di chiamare a raccolta per la battaglia illuministica tutte le risorse, nessuna esclusa, della natura umana. Che in Lessing non vi sia contrapposizione, bensí integrazione fra istanze della ragione e del sensibile (o sentimento) è anche la tesi di M. Tronskaja [1969].

Il nuovo criterio che, scartata l'allegoria per insufficiente funzionalità, Lessing propone come nesso concettuale dei mutamenti momentanei o «immagini», è l'idea di «azione», definita «una successione di mutamenti che, presi insieme, costituiscono un tutto la cui unità si basa sull'accordo delle singole parti in vista di un fine»; e «la favola ha un'azione quando ciò ch'essa racconta è una successione di mutamenti [cioè immagini] e ognuno di questi contribuisce a far conoscere intuitivamente i singoli concetti di cui si compone la massima morale» [R.IV: 24-25; miei gli ultimi due corsivi]. Con l'avvertenza subito, rivolta [cfr. R.IV: 30-31] contro Batteux e la sua restrittiva concezione razionalistico-astratta dell'azione, che con la parola «azione» non è però da intendere il concetto grezzo, «materiale», che ne hanno quei critici i quali «nella tragedia vedono un'azione solo quando l'amatore si prostra ai piedi dell'amata, la principessa sviene e gli eroi si azzuffano, e nella favola soltanto quando la volpe salta e il lupo sbrana, ecc.», e «non vogliono accorgersi invece che anche ogni interno conflitto di passioni, ogni successione di diversi pensieri, è un'azione» [R.IV:33].

Queste considerazioni, a parte la loro rilevante portata nello sviluppo interno del pensiero di Lessing perché preludono all'importanza centrale che nel Laocoonte e nella Drammaturgia egli assegnerà all'«azione» come caratteristica essenziale dell'opera d'arte letteraria, mostrano quanto Lessing ormai si preoccupi di trovare una definizione del discorso poetico nella quale le componenti razionali (la relazione fra le immagini) e intuitive (l'icasticità della singola immagine) di esso figurino in qualche modo come complementari o insomma reciprocamente funzionali. È d'altronde tale preoccupazione ad animare l'istanza che, nel caso specifico della favola, l'elemento razionale o generale di essa (la «morale») non sia affatto caché e déguisé sotto l'immagine o serie di immagini (rappresentateci dal caso singolo o «azione» raccontata), ma che al contrario razionalità e immaginosità emergano in un simultaneo nesso logico-intuitivo [cfr. R.IV: 28-29, 67]. Nel caso specifico della favola il particolare raffigurato, l'«esempio» insomma, non è soltanto un modo con cui l'universale viene «rappresentato», bensí — come commenta S. Eichner [1974:149] — «il caso particolare è l'universale». Con la qual convinzione Lessing si pone un'altra volta sul terreno di una problematica aristotelica, quella cioè del noema-immagine, o della persuasione che nei discorsi umani, in ogni caso (e quindi pure nel discorso poetico), l'attività concettuale è inscindibile dalla presenza delle immagini.

Il rapporto fra l'icasticità del caso particolare e lo scopo gnoseologico generale (l'ammaestramento) tocca e involve infine l'ultima grossa questione delle Trattazioni: quella di come debba essere il caso particolare affinché vi sia favola. Il problema sembrerebbe risolto quando Lessing [R.IV:40,43], dopo aver enunciato che «il caso singolo in cui consiste la favola dev'essere rappresentato come reale», e non soltanto come «possibile», individua la «causa filosofica» di ciò nel fatto che «in un caso reale si possono distinguere i movimenti meglio e con piú chiarezza che non in un caso possibile», in quanto «il reale porta con sé una forza di convinzione maggiore che non il meramente possibile»: e tale maggior forza di convinzione, s'intende, renderà poi l'ammaestramento morale piú probante. Sennonché la questione si complica, non appena Lessing si accorge che la forza di convinzione di un accadimento nasce non solo e non esclusivamente dalla realtà fattuale di esso, quanto, in ugual misura, dalla sua verosimiglianza. Perché, se «della realtà di un caso che non ho sperimentato personalmente posso convincermi soltanto per ragioni di verosimiglianza», se quindi «è unicamente la verosimiglianza interna a farmi credere nella

realtà di un fatto accaduto nel passato», e se «questa verosimiglianza interna può altrettanto trovarsi in un caso inventato» [R.IV:45]: allora evidentemente la soluzione precedente è incompleta, giacché il caso singolo realmente accaduto e il possibile ad accadere agiscono con pari forza sul mio convincimento in virtú della interna verosimiglianza propria a entrambi.

Lessing enuncia con chiarezza la difficoltà che qui gli si è sviluppata sottomano, ma non la risolve: e per ulteriori indicazioni in merito bisognerà attendere la Drammaturgia. L'averla però messa in luce gli permette, intanto, di contestare a Breitinger la teoria che l'essenza della favola consisterebbe tout court nel «gradito comparire» del «raro, nuovo e meraviglioso» compendiato, fra l'altro, nella presenza di animali parlanti (cfr. Breitinger [1740b: 183 sgg.]). E di confutarla dimostrando che lo scopo del favolista non è affatto quello di muovere il sentimento con un racconto reso «meraviglioso dalla novità e stranezza delle rappresentazioni» (Breitinger): e non lo è perché l'introdurre come protagonisti gli animali parlanti (il che nel contesto della dimensione mitica di tempo in cui la favola si muove non ha appunto nulla di «meraviglioso» nel senso di «irrazionale» o «fantastico») equivale a introdurre esseri con il cui nome la mente comune è abituata ad associare idee e caratteristiche precise: e il ricorso da parte del favolista a simili ausili associativi risponde allora all'intento di facilitare all'intelletto del lettore l'operazione euristica, gnoseologica, di individuare (tramite quei nessi associativi fra caratteristiche degli animali e qualità umane) caratteri tipici e ben definite costanti del comportamento etico umano [cfr. R.IV: 50-51].

Lessing invita, in sostanza, a non dimenticare: 1) che il «meraviglioso» diventa poeticamente credibile soltanto nel quadro di determinate condizioni di verosimiglianza (e quindi di intellettualità, ecc.) interne al contesto strutturale del discorso poetico. 2) che è questa peculiare condizionatezza del «meraviglioso» a imporre al critico di operare con una nozione del «meraviglioso» la quale non sia disgiunta dall'elemento intellettuale che lo compone, e infine, 3) che pure nella questione della «caratterizzazione» dei personaggi (della favola nel presente caso, ma altresí della commedia com'è emerso dal saggio su Plauto, e non meno della tragedia, come vedremo nella Drammaturgia) non si può prescindere da quell'elemento gnoseologico, e non puramente fantastico, che è implicato dal complesso rapporto intercorrente fra l'«idea ben definita» che di una determinata persona o cosa si ha nel linguaggio comune e il modo specifico in cui quella persona o cosa è rappresentata nel discorso poetico. Ove infatti il critico non tenesse presenti le implicazioni rigorosamente dianoetiche e gnoseologiche di portare avanti le concezioni di Winckelmann sull'arte, com'è testimoniato da Winckelmann e il suo secolo del 1805, il libro di Goethe in cui comparvero pure contributi del filologo Friedrich August Wolff e di Heinrich Meyer, lo storico dell'arte e curatore della prima edizione delle opere di Winckelmann. Quel volume consacrò anzi il mito di un Winckelmann alfiere della pura umanità e dell'universale umano quali si sarebbero oggettivati nelle forme dell'arte figurativa greca, un mito le cui componenti metafisiche non potevano non venir condivise anche dalla filosofia romantica, che con lo Schelling del Discorso sul rapporto delle arti figurative con la natura (1807) celebrerà Winckelmann per aver egli assegnato all'arte il fine «di produrre una natura ideale, superiore alla realtà, e di esprimere concetti spirituali».

L'assioma formulato dal trentottenne Winckelmann nella sua prima opera, i Pensieri sull'imitazione, ossia che «per noi l'unica via di diventare grandi o anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi» [1755:7], quest'assioma che nel contesto della tradizione non era poi nemmeno tanto originale, sembra effettivamente poggiare in Winckelmann su una consapevole premessa metafisica, soprattutto quando lo si valuta assieme alla successiva elaborazione di una teoria generale del bello nelle opere composte durante il soggiorno a Roma. «La bellezza piú alta», è detto nella prima edizione della Storia dell'arte [1764:149], «è in Dio, e il concetto della bellezza umana diventa tanto piú perfetto quanto piú lo si può pensare in aderenza e accordo con l'ente supremo il quale è per suo concetto uno e indivisibile e distinto dalla materia. Questo concetto della bellezza è come uno spirito [...] che cerca di generare a se stesso una creatura secondo il modello della prima creatura razionale abbozzata nell'intelletto della divinità». Dunque idea della bellezza come «modello» metafisico, come idea in sé di platonica memoria; e l'impressione di un platonismo di Winckelmann si rafforza quando, subito dopo quel passo, egli fa dipendere dall'«unità» e «semplicità» del concetto di Dio identificato con il bello anche la specifica «armonia» delle «forme» artistiche particolari, o quando, nel Trattato preliminare del disegno e della bellezza del 1767 (un résumé della Storia dell'arte per i suoi mecenati romani), ripropone il concetto di una bellezza ideale come bellezza «priva di segni» e indeterminata, depurata di quelle «parti estranee» che sono gli elementi sensibili concreti.

Winckelmann sapeva bene che queste considerazioni metafisiche significavano un ritorno a Platone, al «vecchio amico» come lo chiamava in una lettera da Roma del 28 ottobre 1757 al barone Wilhelm von Stosch; ed erano in effetti uno scavalcamento del razionalismo classico piú o meno aristotelico in direzione di un ricollegamento con il

platonismo rinascimentale e del riproponimento di un'estetica essenzialistica, a sfondo metafisico-speculativo, la quale facesse dipendere la valutazione dei fatti e oggetti estetici concreti da una preliminare definizione del «bello in generale» o dell'«essenza» dell'arte come idea in sé ed eidetico modello universale dei fatti artistici particolari.

Eppure — e di ciò si accorse Justi per primo [1866, II:93] — Winckelmann «scriveva con due penne»: e se l'una era «intinta nell'etere di Platone». l'altra invece si nutriva di un contatto diretto, senza diaframmi metafisici, con l'opus artistico in quanto tale, analizzato nella sua specificità materiale e preso innanzi tutto come un oggetto d'esperienza. In queste analisi infatti Winckelmann si muove non deducendo qualità particolari dell'oggetto da premesse universali, ma seguendo programmaticamente un metodo induttivo, ossia accontentandosi (com'egli stesso dice) «di inferire, da una serie di pezzi singoli, delle conclusioni probabili» [1764:148]. Quando vuole poi determinare in concreto che cosa sia la «semplicità» della bellezza cosí com'essa si manifesta nelle arti figurative greche, dimentica l'ipoteca metafisica (adeguatezza del bello umano alla «unità» e «semplicità» del concetto di Dio, ecc.) per affermare invece che quella «semplicità» sta nell'equilibrio delle proporzioni e in un certo uso tecnico dei mezzi espressivi, ossia nella capacità degli antichi di raffigurare il corpo «con il minor numero possibile di tratti» [1766:484], un requisito, quest'ultimo, che Winckelmann non si stancava di sottolineare in polemica con l'arte barocca.

Ma v'è poi anche un altro ordine di ragioni che Winckelmann adduce per spiegare la superiore bellezza dell'arte greca rispetto a quella dei moderni, e il quale rimarrebbe davvero immotivato ove si volesse ridurre tutto il Winckelmann soltanto a un neoplatonico. Il procedere di Winckelmann è in realtà più complesso di quanto ci si potrebbe attendere da un neoplatonico puro: le sue argomentazioni si muovono infatti su due piani per cosi dire giustapposti, dove, se l'uno è quello metafisico delle premesse di tipo platonico le quali rimangono però assiomi indimostrati, la dimostrazione effettiva dell'idealità estetica greca viene invece affidata, con un singolare scarto notato già da Justi, a un discorso che si muove su un piano affatto diverso, cioè sul piano di quelle fattualità storiche che sono per Winckelmann le favorevoli condizioni ambientali, naturali e sociali entro le quali le arti figurative greche si sono sviluppate. La prevalenza del piano fattuale e la messa fra parentesi di un discorso dimostrativo metafisico è avvertibile già nei Pensieri sull'imitazione; ma anche nella Storia dell'arte — dove pur agisce il nuovo sfondo teoretico dell'estetica platonizzante che Winckelmann aveva cominciato seriamente a elaborare a Roma e che Justi, proprio in riferimento al postulato della «bellezza più alta» che «è in Dio», definí giustamente un misticismo estetico — le dimostrazioni, di fatto, procedono poi senza l'ausilio di quel postulato e spiegano invece l'idealità ed esemplarità dell'arte greca come il prodotto di un felice concorso di ben determinate condizioni fisico-naturali (la mitezza del clima mediterraneo e le caratteristiche etniche dei greci), culturali (l'educazione comunitaria e l'umanismo etico) e soprattutto politiche (la costituzione democratica della *polis* il cui spirito di libertà influenza il modo di pensare dei greci).

Il vigore di questo piano fattuale su cui si svolge il discorso di Winckelmann suggerisce di considerare anche il suo neoplatonismo teoretico sotto una luce diversa. In estetica Winckelmann rompe per due aspetti la tradizione del razionalismo classico, di ispirazione «aristotelica»: epperò a rigore non ne rompe, intanto, la componente razionalistica di impostazione che è al contrario ancora ben presente in lui quando ad es. assegna all'arte il duplice fine di istruire e dilettare o quando scrive che «il pennello dell'artista dev'essere intinto nell'intelletto» [1755:61]. La rottura avviene invece da un lato, per cosí dire, all'indietro, con lo scavalcamento dell'aristotelismo piú o meno tradizionale o convenzionale e il riaggancio a Platone; e dall'altro però in avanti, con la scoperta che i fatti artistici sono oggetti d'esperienza non già immobili e immutabili, al modo in cui li concepivano ancora Gottsched e anche gli svizzeri, ma immersi in una realtà il cui movimento è essenzialmente storico.

Parlare di Winckelmann come di chi ha aperto nuovi orizzonti agli studi di estetica del Settecento finalmente storicizzandoli dopo l'immobilismo della «poetica normativa» di Gottsched, è diventato quasi un comodo luogo comune, fastidioso quando in chi lo adopera (ad es. D. Naumann [1979:1]) resta del tutto in secondo piano Lessing. Ma insoddisfacente soprattutto se con l'etichetta di protostoricismo attribuita a Winckelmann si pensasse di aver risolto tutti i problemi in un'ottica di «storia dello spirito»: senza badare che già il modo stesso in cui Winckelmann ruppe la tradizione apre più questioni di quante ne chiuda. Fu, intanto, la contemporanea presenza di entrambi gli elementi di rottura, cioè la presa di contatto con una realtà storica (quella greca) epperò nello stesso tempo l'immediata idealizzazione di quella realtà chiamata a fungere da incarnazione oggettiva di un naturaleumano universale, fu quest'ibrido connubio a fare la fortuna di Winckelmann dagli anni dello Sturm und Drang in avanti: e a segnare però anche, non si può fare a meno di ricordarlo, la nascita di quel vespaio di difficoltà e vicoli ciechi e contaminazioni di elementi storici e metastorici che affliggerà gli storicismi speculativi (o variamente platonizzanti e metafisici) dell'Ottocento e oltre. E tuttavia, per rendere a Winckelmann ciò che è di Winckelmann e a quegli storicismi ciò che è loro, bisogna a questo punto non dimenticare che nel clima dell'Aufklärung il «platonismo» di Winckelmann e la sua idealizzazione della grecità si presentano come una soluzione del problema estetico la quale vuole sí avere valore teoretico, ma che in effetti, nel Winckelmann vittima illustre anch'egli della «miseria tedesca», ha i vivissimi connotati pragmatici di una soluzione fortemente influenzata da moventi ideologici progressisti, di protesta e rivolta contro il dispotismo politico.

Che l'idealizzazione della grecità sia stata dettata a Winckelmann largamente da ragioni politiche, emerge con sufficiente chiarezza dai Pensieri sull'imitazione e dalla Storia dell'arte. La Grecia dell'età periclea divenne per Winckelmann, con un meccanismo di proiezione nel passato a cui ricorrerà anche la generazione di Schiller e Hölderlin, l'ideale luogo di realizzazione di strutture etico-politiche le quali sembravano rappresentare l'esatto contrario positivo dell'oppressiva politica tedesca e potevano, in questa loro veste e accentuandone il contenuto democratico, servirgli anche da congeniale punto di raccordo storico-culturale nell'impegnato contatto che fin dagli anni di Dresda egli andava prendendo con la letteratura politica piú avanzata dell'epoca: cioè con la pubblicistica del whiggismo inglese (Thomas Gordon in particolare) e con lo Spirito delle leggi di Montesquieu. Se ora, in questo quadro dei suoi interessi dove la grecofilia in estetica dava la mano alla simpatia per il «repubblicanesimo degli antichi» (Justi) in politica, si tien presente che il motivo politico agiva - sebbene inespresso per ragioni contingenti — fin dai Pensieri sull'imitazione, e cioè parecchio prima che a livello di teoria estetica si aggiungesse a esso il tema del platonismo in termini metafisici dichiarati, si può prendere in considerazione un'ipotesi: ossia che la metafisica platonizzante sia stata in parte assunta da Winckelmann come una soluzione teoretica strumentale, la quale servisse a dare anche dignità filosofica alla riscoperta di un mondo ch'egli preferiva ed esaltava per ragioni ideologiche. La riduzione totale di Winckelmann a neoplatonico sarebbe quindi perlomeno un'interpretazione unilaterale.

Quali che fossero però le ragioni immediate che presiedettero a questa riscoperta del mondo classico, sta di fatto che sul piano della teoria dell'arte essa liberò il discorso estetico dai riguardi alla semplice poetica e, allargandolo alle arti figurative, pose tutta una serie di problemi nuovi, in primo luogo quello del rapporto fra i generi artistici, e della diversità strutturale fra i mezzi espressivi di cui le varie arti si servono. Sia nei *Pensieri sull'imitazione* che nella *Storia dell'arte*, ora, era sembrato a Winckelmann che la realizzazione plastica che

meglio illustrasse i canoni estetici dell'arte greca, anche e soprattutto per quanto riguardava i mezzi espressivi, fosse, in scultura, il gruppo del «Laocoonte» che raffigura la morte di Laocoonte e dei suoi figli fra le spire dei serpenti mandati da Apollo per punire una colpa di hybris del sacerdote. Poiché quel fatto leggendario era stato fin dall'antichità rappresentato anche poeticamente (ad es. in Virgilio), quel gruppo sembrò a Winckelmann particolarmente adatto per condurre, attraverso il confronto fra la rappresentazione dell'episodio nelle arti figurative e in poesia, una ricerca comparata sui mezzi espressivi di generi artistici diversi.

La conclusione cui egli giunse era esplicita: «non sembra contraddittorio che la pittura [leggi: l'arte figurativa in genere] possa avere una sfera altrettanto estesa della poesia e sia quindi possibile al pittore di seguire il poeta allo stesso modo come la musica è in grado di seguirlo» [1756:167]. È quest'accostamento fra arti diverse (in particolare fra arti figurative e poesia) Winckelmann lo giustificava con il richiamo ai greci, con il fatto, come gli parve, che la rappresentazione plastica del dolore fisico nel volto e negli atteggiamenti del Laocoonte marmoreo e quella poetica ad es. di Filottete ferito nella tragedia *Filottete* di Sofocle, ubbidivano entrambe a un comune canone di natura etico-filosofica prima ancora che estetica, ossia alla «nobile semplicità» e «quieta grandezza» d'animo che costituirebbero l'essenza dell'ethos greco [1755:31 sgg.].

Una conclusione di tal sorta, la quale subordinava la natura specificamente estetica dei mezzi espressivi a considerazioni di ordine extraartistico, dovette suscitare ed effettivamente suscitò la protesta di Lessing che, sappiamo, aveva tentato fin dal saggio su Pope e le Trattazioni sulla favola di distinguere le varie espressioni del discorso umano, la prosastica, poetica, filosofica e «pittorica» (cioè figurativa), in base alla diversità dei loro rispettivi mezzi semantici. Gli abbozzi che precedono la redazione definitiva del Laocoonte, e soprattutto il primo e secondo abbozzo (1762-63), si riallacciano alla problematica di una distinzione semantica dei generi già affacciatasi in quegli scritti precedenti, ma vi introducono una novità sostanziale: mentre prima Lessing si era occupato delle distinzioni semantiche interne ai discorsi che operano con segni verbali, ora la sua ricerca si estende al rapporto dell'arte letteraria con le arti che operano mediante segni visivi e figurativi. L'assunto iniziale del primo e secondo abbozzo, filo conduttore poi della teoria estetica di tutto il Laocoonte, è che poesia e arti figurative, pur essendo, entrambe, arti che imitano la natura (e che hanno quindi «in comune tutte le regole che derivano dal concetto dell'imitazione»), «usano tuttavia, nel modo specifico di imitare, mezzi affatto diversi, e da questa diversità discendono le regole particolari per ciascuna». Ossia: «la *pittura* adopera figure e colori nello *spazio*», «la *poesia* suoni articolati nel *tempo*», «i segni di quella sono *naturali*, i segni di questa *arbitrari*», «e son queste le due fonti da cui dedurre le regole particolari per ciascuna arte»<sup>4</sup>.

In entrambi gli abbozzi questi accenni di semiotica servono da premessa per sviluppare la tesi centrale, vale a dire 1) che le arti figurative («pittura»), con i loro segni imitativi contigui nello spazio cioè «uno accanto all'altro», possono rappresentare soltanto «i corpi e le proprietà sensibili di questi», mentre la poesia, con i suoi segni imitativi in successione temporale, può «esprimere soltanto oggetti i quali si susseguono», ovvero ha per proprio campo le «azioni» [R.V :220]<sup>5</sup>; 2) che la coscienza di tale diversità di «leggi specifiche» deve intanto indurre a rifiutare la contaminazione fra le arti manifestatasi «con la mania descrittiva in poesia e con il vezzo allegorico in pittura», aberrazioni le quali hanno condotto a trasformare la prima in «un quadro parlante» e la seconda in una sorta di «poesia muta» [R.V:219]; 3) che, infine, la differenza tecnica fra i mezzi semantici impone alle «composizioni coesistenti» della «pittura» (o rappresentazione di avvenimenti simultanei) di «utilizzare solo un unico momento dell'azione», «il piú pregnante», quello che rende «piú comprensibile ciò che precede e ciò che segue», ovvero meglio fa vedere ciò che la cosa «è diventata», mentre il poeta, imponendogli i segni verbali di rappresentarci il «divenire» di una cosa, «riesce con innumerevoli accorgimenti tecnici a disporre quest'unico oggetto in una successione di momenti, in ognuno dei quali esso appare diverso»: epperò senza che ne risulti «un quadro che il pittore possa riprodurre con il pennello» (Secondo abbozzo [R.V :227-28]).

Non v'è ancora, nei primi due abbozzi, un riferimento a Winckelmann. Il testo manoscritto del secondo abbozzo contiene invece glosse marginali di Mendelssohn e Nicolai, ai quali Lessing l'aveva inviato in visione. L'interesse delle glosse sta tutto in quelle di Mendelssohn, perché confermano che, privilegiando un'estetica del sentimento e

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Entwürfe zum Laokoon, Primo abbozzo [R.V:219]. Gli abbozzi, in numero di cinque, fanno parte della cosiddetta Appendice al «Laocoonte» [R.V:217-346] composta di manoscritti lessinghiani sul tema «Laocoonte» raccolti prima da Karl Lessing nel 1788 e pubblicati poi completi nell'edizione Hempel (1868-79) delle opere di Lessing.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Con l'aggiunta tuttavia, ripresa ugualmente nella stesura definitiva, che esistendo e perdurando i «corpi» pur anche nel tempo, e nella loro «connessione» potendo ognuno di essi esser «l'effetto di uno precedente [...] e quindi per cosí dire il centro di un'azione», la pittura «può imitare anche azioni, ma solo accennandole per mezzo di corpi»; cosí come, essendo le azioni collegate a enti che sono corpi, la poesia può anche rappresentare «corpi», «ma solo accennandoli mediante azioni» (o «mediante movimenti», com'è detto nel Quarto abbozzo [cfr. R.V:271]).

della genialità epperò combinandola di peso con qualche comodo vecchio precetto razionalistico tradizionale (come ad es. quello dell'ut pictura poesis), Mendelssohn rimaneva molto al di qua dell'intransigente razionalismo critico di Lessing. Una funzione però Mendelssohn l'aveva esercitata già in precedenza e cioè, come risulta dal carteggio Mendelssohn-Lessing del dicembre 1756, aveva messo in contatto Lessing con la problematica laocoontiana dei Pensieri sull'imitazione di Winckelmann, della quale Mendelssohn continuerà ad occuparsi pure nel saggio Sui princípi delle belle arti del '57. Questa problematica, lasciata del tutto in ombra nei primi due abbozzi, subentra ora a partire dal terzo abbozzo (1763-64) e, sviluppata sistematicamente nel quarto e integrata con la tematica semiologica degli abbozzi precedenti, annuncia lo schema definitivo del Laocoonte.

Nella stesura definitiva (1766), dopo aver citato in apertura il passo dei Pensieri sull'imitazione in cui Winckelmann motivava in termini etici la compostezza del volto del Laocoonte plastico (l'ellenica «espressione di un'anima cosí grande», ecc.) rispetto al Laocoonte virgiliano che «grida orribilmente», Lessing avverte subito di non condividere la «genericità» della motivazione data da Winckelmann. E non la condivide perché Winckelmann, partendo da osservazioni fattuali esatte (il Laocoonte plastico geme, l'«apertura della bocca» non permettendogli di gridare, quello virgiliano invece grida), interpola nella loro spiegazione motivi allotri, moralistici, i quali poi lo conducono a osservazioni sbagliate anche sul piano di fatto, come ad es. all'affermazione che il Laocoonte plastico «soffre allo stesso modo del Filottete di Sofocle», e insomma (come emerge da quest'apodittico parallelo istituito fra un'opera figurativa e un'opera letteraria) un'altra volta a una contaminazione fra le arti. Invero, a voler seguire per un momento Winckelmann sul suo stesso terreno, quello delle motivazioni extra-artistiche, bisognerebbe concludere che Filottete ferito, il quale nel testo sofocleo riempie di lamenti e maledizioni l'isola di Lemno su cui i compagni lo hanno abbandonato, è privo di grandezza d'animo: cosí come, per assurdo, essa mancherebbe agli eroi omerici e agli stessi dèi che in Omero compaiono e i quali, quando son feriti in battaglia, levano alte grida.

Ma allora, se i fatti estetici concreti rappresentati dai testi poetici smentiscono la motivazione di Winckelmann e se al contrario è chiaro che «specialmente secondo il modo greco di pensare il gridare per dolore fisico può benissimo coesistere con la grandezza d'animo», occorre battere un'altra strada e convincersi che nel Laocoonte plastico «l'espressione di una tale anima grande», cioè un generico presupposto etico-filosofico, «non può essere il motivo per cui ciò nonostante

l'artista non ha voluto imitare nel marmo questo gridare» [L,I;R.V:14-18]. Il motivo vero non è affatto riconducibile a generiche ragioni extraartistiche con le quali oltretutto si rischia — lo si è visto — di non poter piú distinguere in concreto, cioè al livello delle determinazioni propriamente estetiche, le leggi che regolano un'opera poetica letteraria. Il motivo vero, scopre Lessing, risiede nella specificità semantica dei mezzi espressivi: lo scultore del Laocoonte «dovette mitigare le grida in gemiti, non perché il gridare indica un'anima non nobile, ma perché deforma il volto in modo ripugnante», ossia perché «la semplice grande apertura della bocca [...] è in pittura una macchia e in scultura un incavo i quali producono un'impressione spiacevolissima» [L,II;R.V:25]; mentre, «quando il Laocoonte di Virgilio grida, a chi viene in mente che per gridare è necessaria la bocca spalancata e che questa gran bocca rende brutti?» [L,IV;R.V:31].

E ancora: l'aver dovuto lo scultore mitigare in gemiti le grida di Laocoonte, gli è stato imposto da quei «limiti materiali» che l'arte figurativa incontra e i quali sono dati dal fatto che (come Lessing osserva riprendendo le tematiche del primo e secondo abbozzo e inconsapevolmente ripetendo un postulato dell'estetica materialistica di Diderot) l'arte figurativa «non può mai cogliere piú di un solo momento della natura sempre mutevole» e questo momento, il piú «fecondo» (o «pregnante»), occorre sceglierlo in accordo con ciò che è normativo per l'«imitazione materiale» fatta dalle arti figurative.

E normativo è che non si fissino nel marmo o sulla tela fenomeni «ai quali secondo i nostri concetti attribuiamo che prorompano d'improvviso e d'improvviso scompaiano», com'è appunto ad es. il gridare, sapendo noi benissimo che un uomo il quale grida «non grida incessantemente»: e dunque - afferma Lessing in una sorprendente concordanza di spirito con il Diderot dei Saggi sulla pittura ch'egli però non poteva conoscere né prima né dopo la stesura del Laocoonte perché, scritti sí nel 1765, furono pubblicati postumi soltanto nel 1795 — fissare o cristallizzare «mediante il prolungamento dell'arte» questo fenomeno «transitorio», gli conferirebbe «un aspetto cosí innaturale» che l'impressione «a ogni nuovo sguardo» si farebbe «piú debole» (L.III:R.V:27-29). Il poeta invece — che adopera mezzi espressivi non articolati nello spazio, ma susseguentisi nel tempo — non ha simili preoccupazioni. Nulla costringendolo «a concentrare il suo quadro in un unico momento», egli al contrario «prende, se vuole, tutte le sue azioni all'origine e attraverso ogni possibile mutamento le conduce alla loro conclusione»: onde, se il Laocoonte virgiliano grida, è il Laocoonte «che già conosciamo e amiamo come il patriota piú avveduto e il padre più affettuoso» [L,IV;R.V:31-32]: ossia il fenomeno transitorio del suo gridare, che grazie ai peculiari mezzi espressivi dell'arte letteraria ci viene appunto comunicato come transitorio, si inserisce senza frattura nelle serie delle rappresentazioni precedenti del suo carattere che la *mente* (non l'occhio) del lettore ha via via seguito.

Si comprende come queste tesi di fondo permettessero a Lessing di polemizzare con buone armi contro i teorici di una puntuale coincidenza di descrizione poetica e statua o quadro. Per lui la noncoincidenza è dimostrata dall'impossibilità reale di contaminare sistemi semantici differenti, l'impossibilità reale di tradurre in pittura (la quale «deve assumere una scena visibile, le cui diverse parti necessarie diventano la misura per i personaggi che vi agiscono») la descrizione omerica in cui Marte, abbattuto da Minerva con una gigantesca pietra, cadendo «ricoperse sette jugeri» (Iliade, XXI, 403 sgg.): perché, dovendo il quadro rispettare in maniera visiva la legge delle proporzioni spaziali e quindi «degradare» gli attributi divini «alla misura comune dell'umanità», si perderebbero nella traduzione pittorica proprio quelle qualità di grandezza, forza, ecc. che Omero necessariamente «attribuisce ai suoi dèi in un grado piú alto e straordinario che non ai migliori fra i suoi eroi» [L,XII;R.V:101, 103-4]. Gli esempi si potrebbero moltiplicare: tutti sottendono la tesi che tradurre in pittura un testo poetico costringe a «deviare» dal sistema semantico letterario poiché il voler usare nella trasposizione figurativa gli «stessi tratti» adoperati dal poeta, determina sempre nell'opera figurativa «inconvenienti che nel poeta non si manifestano» [L,VI;R.V:59].

La posizione di Lessing, saldandosi con il sottotitolo e il motto del Laocoonte, è dunque drasticamente negativa nei confronti dell'equazione tradizionale di poesia-pittura e della confusionaria unificazione delle arti e dei generi artistici che ne era seguita. Netta diversificazione fra le arti, dunque, o meglio, riconoscimento che il tentare di trasporre i risultati di un'arte in risultati di un'altra è un'operazione vietata dalla specificità dei mezzi espressivi semantici di ognuna: riconoscimento, questo, che al di là di quel tanto di precettistico e contenutistico che ne costituisce il limite oggettivo, è stato però reso possibile a Lessing (per la parte di validità ch'esso conserva) soltanto da un corretto atteggiamento di metodo, ossia (per richiamare cose già dette) da un fecondo contatto con molteplici e differenziati oggetti d'indagine, esperiti concretamente e senza scarti metafisici o digressioni nella pura speculazione, e unificati con quelle categorie funzionali che sono qui, nella fattispecie, i criteri semantici, anch'essi naturalmente da verificare caso per caso alla luce della prassi o dei fatti artistici determinati. Che Lessing fosse guidato da quest'intenzione emerge nel cap. XVI del Laocoonte dall'avvertimento, messo subito dopo l'esposizione delle differenze semantiche di poesia e arti figurative, che «in quest'arida serie di sillogismi io avrei meno fiducia se non la trovassi completamente confermata dalla prassi di Omero, o se anzi non fosse la prassi stessa di Omero ad avermici condotto» [R.V:116].

L'accoglienza riservata al *Laocoonte* fu diseguale. Sul piano della teoria estetica e della prassi artistica letteraria le tesi di Lessing vennero colte, e poi anche in parte sviluppate e criticamente riviste, soltanto da una minoranza.

Wieland, sebbene scherzosamente, ne fece subito tesoro, dicendo nel poema eroicomico Idris (IV,13) del 1767 che un certo fiume e boschetto lui non lo descrive «perché Lessing mi tira le orecchie»: Goethe riconobbe ancora nei suoi tardi anni (nel libro VIII dell'autobiografia *Poesia e verità*) il debito di riconoscenza che la sua generazione aveva contratto verso il Laocoonte; Herder dedicò il primo dei Boschetti critici (e con prese di posizione che ben rispecchiano la sua collocazione fra Aufklärung e Sturm und Drang che vedremo) a un riesame critico dell'intera tematica lessinghiana; Garve, in una recensione [1769:328-59], diede una stimolante analisi delle tesi di Lessing sulla diversità di poesia e arti figurative, preconizzando che il risveglio delle menti operato dal Laocoonte avrebbe continuato a durare. Ma il primo a cogliere con esattezza sia la forza che gli eventuali limiti dell'opera fu un isolato recensore anonimo del '67 che sulla *Jenaische Zei*tung von Gelehrten Sachen del 22 agosto 1767, dopo aver visto benissimo l'insostituibilità delle armi lessinghiane contro coloro i quali «vogliono metamorfizzare tutto il poeta in un pittore e tutto il pittore in un poeta», lamentava però che Lessing avesse trattato piú «dei limiti di poesia e pittura» che non «della loro differenza»: e che il parlar di limiti minacciava di restringere la problematica «soltanto alla differenza fra gli oggetti [cors. mio] delle arti o, per dire la cosa in termini estetici, alla differenza dei loro orizzonti»: ossia, aggiungiamo, minacciava di toccare più la questione delle differenti cose rappresentate che non quella dei mezzi espressivi nel loro concreto esplicarsi.

Un'obiezione analoga ritornerà in Herder e c'è anche nella recensione di Garve. Lessing del resto si rendeva conto che il *Laocoonte* poteva offrire il fianco a una critica del genere e a chi, come Garve (e pure Herder), lamentava l'assenza di una piú approfondita e completa giustificazione delle «differenze» fra le arti, rispondeva in lettere a Nicolai da Amburgo del 13 aprile e 26 maggio 1769 [R.IX:315,318] rimandando a una continuazione dell'opera che sarebbe dovuta uscire di lí a poco. L'intenzione non si realizzò perché sopravvenne invece la battaglia amburghese della *Drammaturgia*. Qualcosa dei progettati sviluppi semantici (poiché era appunto da nuove ricerche semantiche che sia Les-

sing sia i suoi critici si ripromettevano e attendevano una migliore definizione del rapporto fra le arti) si può però desumere dalla lettera a Nicolai del 26 maggio '69 e soprattutto dal *Quarto abbozzo* e relativi materiali preparatori, nei quali ultimi si trovano le annotazioni piú interessanti perché Lessing vi dice cose nuove sui segni delle varie arti.

I «segni naturali» delle arti figurative, vien precisato nei materiali preparatori, «possono in certe circostanze cessare di essere naturali». Se fossero strettamente «naturali», ogni linea e figura dovrebbe avere «la stessa dimensione, e non già rimpicciolita, che ha in natura o avrebbe da quel punto di vista in cui si colloca chi osserva il quadro» [R.V:294]. Ma cosí non è poiché ad es. «una figura di una spanna [...] è sí l'immagine di un uomo, ma è già in certo modo un'immagine simbolica» nella quale, dovendo l'immaginazione per cosí dire ristabilire la vera grandezza naturale, l'«intuizione del designato» non corrisponde piú in modo immediato all'«intuizione del segno» mentre io, nel guardare il quadro, «sono [visivamente, cioè in maniera immediata] piú cosciente dei segni che della cosa indicata» [R.V:294-95]. E per converso i segni delle arti discorsive neanche sarebbero tutti arbitrari, perché ad es. le parole usate dal poeta, «considerate come suoni», possono secondo il Lessing del Ouarto abbozzo [R.V:265] «imitare in maniera naturale oggetti udibili», come avverrebbe con le onomatopee e «interiezioni» che esprimono gioia, stupore e dolore. La poesia poi avrebbe perfino, nella metafora, «un mezzo per elevare i suoi segni arbitrari al valore dei naturali». Infatti, cosí Lessing ancora nei materiali preparatori per il Quarto abbozzo [R.V.298], «la forza dei segni naturali consiste nella loro somiglianza con le cose», e la metafora, pur non avendo a disposizione questa sorta di somiglianza, «introduce in luogo di essa un'altra somiglianza che l'oggetto indicato ha con un altro il cui concetto può venir rinnovato piú facilmente e vivacemente»: ossia, intende Lessing, con la vivacità e immediatezza propria ai segni naturali.

Con queste considerazioni semiologiche, e le altre del *Laocoonte*, Lessing partecipa di fatto, anch'egli, all'interesse che il Settecento europeo manifestava per una distinzione fra le «belle arti e belle scienze» la quale si ispirasse a criteri semantici: interesse che, attraverso una vasta gamma di impostazioni diverse, è comune a Klopstock che nel saggio *Sul rango delle belle arti e belle scienze*, pubblicato nel '58 sullo *Spettatore nordico*, raggruppava pittura, architettura e scultura da un lato e poesia, retorica, storia e filosofia dall'altro, in base alla diversità dei mezzi espressivi; — a Jonathan Richardson che negli *Essays on the theory of painting* (1715) parlava dell'accurata scelta che la pittura, piú universale della poesia grazie alla «naturalità» dei suoi segni, doveva fare del momento «singolo» da rappresentare; — a Ja-

mes Harris il cui trattato concerning music, painting and poetry del 1744, tradotto in tedesco nel 1756, postulava segni «coesistenti» e «naturali» per le arti figurative, ma «successivi» e «artificiali e arbitrari» per le arti discorsive, richiamando sia Shaftesbury che Dubos; — a Diderot infine, il quale nella Lettera sui sordomuti ben nota a Lessing, analizzando gli strumenti dell'espressione artistico-linguistica e sottolineando in particolare la diversità dei segni in poesia e pittura, concluse (come Lessing [1751e;R.III:378] prontamente riferiva) «che ogni arte imitativa ha i propri geroglifici e che sarebbe desiderabile che un esperto e attento scrittore ne intraprendesse il confronto».

Lessing, dunque, ha degli innegabili predecessori; e il suo merito non sta tanto nell'aver preso da costoro la problematica semantica o anche, come nel caso del rapporto suo con Diderot, di essere arrivato autonomamente a certe conclusioni, quanto nell'aver elaborato un esistente patrimonio di premesse teoretiche fino alla rottura radicale della confusionaria identificazione delle arti, e nell'aver dato all' Aufklärung la prima opera (sistematica nell'impostazione generale, se non nella forma) che con rigore concettuale indicasse confini e re-

gole normative alle diverse sfere semantiche.

Ma ciò fu il risultato, dietro il Laocoonte, di un buon decennio di ricerche semantiche di Lessing nelle quali sia il metodo, sia le acquisizioni di contenuto egli se li era costruiti passo dopo passo, via via saggiandone la funzionalità in un confronto critico con le altre posizioni che, dal razionalismo tradizionale fino a Gottsched e oltre, costituivano riguardo a quei problemi altrettanti specifici antecedenti storici. Il binomio di «criticismo e storicità» con cui C. Träger [1980a] caratterizza il metodo di Lessing, vige dunque anche in questo campo. È un motivo in piú per non distaccare dal suo contesto storicoteoretico nemmeno la tematica lessinghiana della naturalità (ovvero non dipendenza da premesse metafisiche) dei segni, e dunque non vederla né con T. Todorov [1973] come principalmente il frutto di un brillante ingegno individuale, né con J. Schröder [1972:326 sgg.] come la geniale «anticipazione» di un «cambiamento epocale». A inserire quella tematica dove pure essa va collocata, cioè nel suo contesto concettuale-storico, essa appare piuttosto «l'espressione di una necessità strutturale all'interno della cultura illuministica» (D.E. Wellbery [1984:81]): nel senso che si trattava di problemi che per i rappresentanti più avveduti della cultura settecentesca europea stavano, si è visto, all'ordine del giorno. Sulle innovazioni che il Laocoonte recò in quel contesto, considerate anche attraverso le loro ripercussioni, informa ora H. Hamm [1979,1984], uno dei pochi studiosi che hanno ripreso a occuparsi di tematiche laocoontiane.

cherà nelle opere successive. Ma il suo terreno personale di lotta era il campo letterario; e il manifesto piú combattivo dell'estetica lessinghiana divenne quindi la *Drammaturgia*, in cui gli obiettivi pratici di critica drammatica si sposarono magistralmente con l'elaborazione di una vera e propria teoria letteraria generale la quale riprese, riuní e portò a compimento le tematiche che il giovane Lessing aveva cominciato ad affrontare fin dagli anni cinquanta. Di fronte ai risultati cui egli pervenne in questa teoria letteraria generale perde d'importanza e conta assai poco la strumentale motivazione teoretica di privilegio da lui data alle arti discorsive verbali.

#### 4. La «Drammaturgia d'Amburgo»

Si tengano presenti le condizioni del teatro nella Germania del Settecento, con da un lato il gravitar delle compagnie teatrali intorno a un paio delle corti principesche più ricche, e dall'altro il bassissimo istrionesco livello di repertorio dei gruppi di attori girovaghi, e tutto ciò in un clima largamente dominato dal razionalismo wolffiano ortodosso e dal pietismo, che sia pure per opposte ragioni non riconoscevano cittadinanza al mondo teatrale. Può darne un'idea la minuziosa descrizione del teatro tedesco del XVIII secolo in S. Maurer-Schmoock [1982], sebbene i criteri interpretativi vi appaiano datati. Quel che lo spettatore borghese si attendeva dal suo teatro emerge meglio da H. Haider-Pregler [1980]; e sulla tematica del «teatro nazionale» ha ora fornito una documentazione eccellente R. Krebs [1985].

In tale quadro l'impresa del «Teatro nazionale» che prese forma ad Amburgo nel 1767 si presenta in primo luogo come un'iniziativa di politica culturale schiettamente borghese, ossia come il tentativo della nuova classe di affermare proprie autonome esigenze culturali sia attraverso l'emancipazione dal mecenatismo delle corti sia col distacco dal mondo «plebeo» delle Wanderbühnen o compagnie teatrali ambulanti. Le premesse a ciò erano ad Amburgo particolarmente favorevoli: nella libera città anseatica non esisteva, per cominciare, un mecenatismo di corte, e se l'indipendenza artistica della borghesia poteva aversi solo a patto dell'indipendenza economica, questa, nel piú ricco centro della Germania del nord, sembrava ben assicurata (grazie anche al rapido superamento, fra l'altro, della recessione seguita alla contrazione del mercato granario dopo la guerra dei Sette anni). La costituzione repubblicana garantiva inoltre una libertà d'espressione maggiore che altrove (si ricorderà che la Minna di Lessing

venne rappresentata ad Amburgo nonostante l'opposizione del residente prussiano); e la mentalità cosmopolitica della città commercialmente legata all'Inghilterra e alla Francia, pareva infine consona anche a nuovi esperimenti economico-culturali quali un *Nationaltheater* stabile con una compagnia fissa e un edificio appositamente costruito nello spazio di sei mesi e al costo di ventimila talleri.

Il consorzio organizzatore, presieduto dal commerciante Abel Seyler, prese contatti con Lessing a Berlino per ingaggiarlo, se non in veste di autore il quale ampliasse il repertorio (che era il progetto iniziale a cui Lessing però si oppose), almeno come il portavoce culturale che su un organo letterario, appunto la Drammaturgia d'Amburgo che doveva uscire due volte alla settimana, riferisse sulle rappresentazioni teatrali e, come Lessing dirà nella presentazione (del 22 aprile 1767), accompagnasse «passo per passo poeti e attori nel loro cammino». Il titolo del periodico venne scelto da Lessing con il dichiarato scopo di dare alla parola «drammaturgia», intesa allora nel senso restrittivo di «catalogo» o «registro» di repertori, il più esteso significato di teoria e pratica dell'arte drammatica. Riassumendo alla fine dell'opera, e quando l'impresa amburghese era ormai fallita, quali ne erano state le idee-guida, Lessing scriverà che «dipendeva soltanto da me cosa io volessi mettere o non mettere in una "drammaturgia"»: egli vi mise in effetti un'approfondita discussione, di alto livello teoretico, sulla natura del dramma e dell'arte letteraria, facendo della Drammaturgia un «catalogo» di tutt'altro genere di quelli tradizionali. Essa divenne cioè un «registro» illuministicamente combattivo, portato avanti sui due piani dell'elaborazione di una teoria letteraria generale e dell'indicazione di un teatro borghese nazionale come puntuale obiettivo pragmatico.

Quest'obiettivo, si sa, rimase una generosa illusione: la quale naufragò non soltanto per l'indifferenza del pubblico e la sua mancanza di «carattere morale» (lamentata da Lessing nei nn. CI-CIV della Drammaturgia), né solamente a causa del disordine organizzativo del Teatro e delle litigiose rivalità fra gli impresari, ma per la piú profonda ragione che nemmeno ad Amburgo, uno dei poli di sviluppo della borghesia tedesca, la nuova classe aveva una coscienza nazionale. La ricchezza ed egemonia economica della città dipendeva per intero dai traffici con l'oltremare e cioè da uno stretto legame con l'estero, in particolare con l'Inghilterra e la Francia che trovavano ad Amburgo il centro di smistamento del loro commercio continentale. Erano in primo luogo i profitti derivanti da queste attività mercantili che stavano a cuore al patriziato amburghese, il quale poco si curava se quegli interessi si conciliassero o meno con l'interesse nazionale. Né poi la stessa vita interna della città era propriamente democratica. Retto

da un consiglio ristretto di notabili il quale affermava di derivare la sua autorità non dalla comunità ma dall'imperatore, il governo dello Stato amburghese era tutt'altro che l'espressione di una rappresentanza popolare. Il patriziato dominante difendeva anzi tenacemente i propri privilegi mediante una rigida legge elettorale censitaria imperniata sulla proprietà fondiaria come condizione essenziale al diritto di voto. La morfologia degli interessi e dei limiti di fondo della borghesia amburghese appare insomma anch'essa un'illustrazione paradigmatica di quel che il Marx dell'*Ideologia tedesca* diceva circa i «meschini interessi» della borghesia tedesca del Settecento e l'incapacità di essa «di svilupparsi in interessi comuni, nazionali, di una classe» (vedi sopra: il § 2 del primo cap.).

L'inevitabile collisione fra le aspettative ideali e la reale condizione sociale della nazione, Lessing la avvertí assai prima del finale fallimento del Teatro. La sentí man mano che gli equivoci ideologici i quali avevano viziato dall'inizio l'impresa amburghese si ripercossero fatalmente anche sulla veste esteriore della *Drammaturgia*. Se il pubblico filisteo nutriva la convinzione che un periodico teatrale dovesse esser soprattutto dedicato alla «trama dei lavori qui messi in scena», a «occasionali schizzi biografici di creature buffe, strane e matte», ad «aneddoti divertenti e anche un poco scandalosi su attori e in particolare attrici», Lessing non era disposto a seguirlo su questa strada di compromesso. E peggio per i lettori, se questi — com'egli dice — non sapevano che farsene di «lunghe, seriose e aride disquisizioni critiche su vecchi e noti lavori» e di «pesanti indagini su ciò che dovrebbe e non dovrebbe esserci in una tragedia, con sparse nel mezzo addirittura interpretazioni di Aristotele» [cfr. HD,L;R.VI:257-58]7.

Abbiamo dunque un esplicito avvertimento da parte dell'autore su dove cercare il valore della *Drammaturgia*: non cioè in illustrativi resoconti sui lavori portati in scena, ma appunto nelle discussioni piú generali intorno alla teoria dell'arte letteraria. Non è quindi il caso di analizzare una per una le cinquantadue recensioni che Lessing fece di altrettanti lavori tedeschi e francesi compresi nel repertorio del *Nationaltheater*, né di passare in rassegna tutti i giudizi ch'egli diede sugli autori di essi, o tutti i suoi riferimenti, spesso molto ampi, al dramma

inglese, italiano e spagnolo. Bisognerà invece concentrare l'attenzione su quelle sezioni della *Drammaturgia* in cui il lavoro teatrale recensito non è che l'occasionale punto d'aggancio per un discorso piú generale.

Vediamo ora quali linee di una poetica ne possono emergere. Nel giudizio sulla Semiramide di Voltaire si ripresenta intanto, a proposito dell'apparizione dello spettro del re Nino che esce dalla cripta per vendicarsi del suo assassino, il vecchio problema del credibile poetico. È il ricorso al sovranaturale poeticamente giustificato, ossia ci «commuove» esso, in ragione del semplice motivo storico che «tutta l'antichità ha creduto negli spettri», e del fatto che il poeta ha trasposto «la sua storia in quelle epoche più ingenue»? No di certo, risponde Lessing, perché «il poeta non è uno storico» e «non racconta ciò che in quei lontani tempi si credeva fosse accaduto, bensí ricostruisce davanti ai nostri occhi questi stessi avvenimenti, e non per semplice amore della verità storica». Questa infatti «non è il suo scopo, ma solo un mezzo per giungere a esso», il suo «fine affatto diverso e piú alto» essendo invece quello di creare un'illusione e mediante essa «commuoverci» e farci «partecipare (sympathisieren)» alla vicenda [HD,XI;R.VI:62].

E allora la credibilità poetica del sovranaturale bisognerà che agisca su un piano diverso, quello, nella fattispecie, dell'effetto psicologico che all'interno della dimensione dell'azione drammatica il poeta riuscirà a produrre (con l'apparizione dello spettro) su noi lettorispettatori moderni smaliziati che nella vita quotidiana non crediamo piú ai fantasmi, ma «a teatro dobbiamo credere quello che vuole lui», il poeta. Il che significa che l'effetto si avrà soltanto a condizione che la rappresentazione dell'apparizione spettrale sia adeguata a quel fondo di stratificazioni culturali per cui l'umanità comune «di giorno ascolta compiaciuta le barzellette sui fantasmi, mentre poi nell'oscurità della notte rabbrividisce al solo sentirli nominare»: e giudicati con questo metro dell'efficacia poetica — l'unico possibile in sede estetica dando esso la misura della credibilità interna — Voltaire e il suo «spirito» di Nino sono «ridicoli», mentre lo spettro dell'Amleto di Shakespeare, «accompagnato da tutti quei cupi e misteriosi requisiti concettuali con cui fin dall'infanzia siamo soliti associare la comparsa e l'immagine dei fantasmi», fa rizzare i capelli dall'orrore «sia al credulo sia all'incredulo». Ma ciò avviene perché in Voltaire, «troppo schizzinoso» per badare a questi parametri della coscienza comune, il fantasma si riduce a una mera «macchina poetica escogitata in funzione dell'intreccio»; mentre «lo spettro di Shakespeare, al contrario, è un personaggio che agisce realmente» e alle cui vicende (attraverso l'«orrore e la paura» ch'esse esercitano su Amleto) «noi prendiamo viva parte» [HD,XI;R.VI:62-64; HD,XII;R.VI:65].

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Nella versione dei passi della *Drammaturgia*, qui e avanti, abbiamo tenuto conto in parte della traduzione di P. Chiarini [1956]. Il primo numero usci il 1° maggio 1767. Le incertezze di tutta l'impresa amburghese provocarono in seguito una contrazione nella periodicità della *Drammaturgia*. A partire dal 14 agosto '67 le puntate uscirono irregolarmente, con lunghe interruzioni, pur mantenendo Lessing nella datazione delle sezioni la finzione di un discorso periodico regolare; l'ultimo gruppo di puntate (CI-CIV) porta la data del 19 aprile 1768, ma usci in realtà, assieme a una ventina di sezioni precedenti, soltanto a Pasqua del '69.

È stato notato da un autorevole interprete della Drammaturgia (della Volpe [1955:52]) che questi giudizi su Voltaire anticipano già buona parte delle successive teorizzazioni dell'aristotelico Lessing, non fosse che per le istanze della verità o verosimiglianza della poesia espressevi. Occorre però precisare che, come anche per altri aspetti della problematica estetica. Lessing nemmeno su questo punto (delle apparizioni sovranaturali in poesia e connessi giudizi su Voltaire e Shakespeare) è privo di predecessori: alle difficoltà nell'uso del sovranaturale aveva già accennato Dubos, e la questione era poi ricomparsa in Mendelssohn e Curtius. A differenza che in costoro, tuttavia, le sue osservazioni si iscrivono in un discorso programmatico generale consapevolmente governato da quello strumento critico che è per lui l'interpretazione moderna e spregiudicata di Aristotele.

Sull'aristotelismo di Lessing nella Drammaturgia si son sentite molte voci discordi. Certo, a voler misurare l'aristotelismo di Lessing con il metro della tradizione aristotelica scolastica che sopravvisse nei prolissi microfilologici commenti alla Poetica fatti da un Dacier o un Curtius, i risultati quantitativi che restano in mano sono magri. Ma, come vogliono indicare anche ricerche più recenti sul problema Lessing-Aristotele nella Drammaturgia, altro dev'essere (in primo luogo per rendere giustizia alle intenzioni stesse di Lessing) il metro cui commisurare il suo rapporto con la Poetica. V'è chi ha parlato, al riguardo, di una «filologia rivoluzionaria» di Lessing, nel senso che senza legarsi alla filologia tradizionale e senza accedere a una semplice interpretazione strumentale che immediatamente ponga le proprie tesi sotto la tutela dell'autorità di Aristotele, Lessing concepisce al contrario il testo aristotelico come uno strumento critico attivo (M. Kommerell [19603:14-15]). È anche la tesi di M. Kramer (in W. Barner [19814:184]), il quale contesta che la Drammaturgia sia una «poetica precettistica», ovvero un semplice ricettario su come si debba seguire Aristotele d'autorità, al modo in cui spesso la cosa è stata intesa. A prova della duttilità e spregiudicatezza dell'aristotelismo di Lessing è stata sottolineata pure (della Volpe [1955:52-53]) la sua esaltazione di Shakespeare, cioè poi di un autore inviso proprio a chi, come Voltaire e i critici razionalisti francesi, difendeva la normatività precettistica assoluta delle cosiddette «aristoteliche» unità di tempo e luogo; e, in generale, è stato proposto (P. Chiarini [introduzione a 1956:XLIII-XLIVI) di considerare l'aristotelismo lessinghiano come uno strumento operativo il quale, secondo le intenzioni dello stesso Lessing, ha da verificare caso per caso la propria validità nelle puntuali analisi di un testo poetico o di un gruppo di problemi estetici.

Le sezioni teoretiche della Drammaturgia possono ora, crediamo,

mostrarci sia la libertà con cui Lessing si sbarazza dei sedimenti interpretativi tradizionali quanto il suo sforzo di ricostruire le istanze aristoteliche genuine. Cosí il n. XIX, riprendendo implicitamente la questione del rapporto di verità storica (o dell'accaduto) e verità verosimile (o del possibile ad accadere) rimasta in sospeso nelle Trattazioni sulla favola (vedi il § 2 di questo cap.), si apre con la constatazione che già «Aristotele ha deciso in merito ai limiti entro cui il poeta tragico deve preoccuparsi della verità storica». E poiché, aristotelicamente, «a teatro non dobbiamo imparare ciò che questo o quell'uomo [storicamente esistito] ha fatto, ma ciò che ogni uomo fornito di un certo carattere farebbe in certe determinate circostanze», la dimensione di credibilità diventa quella più universale (e più «filosofica», per parlare con Aristotele) della «verosimiglianza interna» IR.VI:101-2: cors. mio.l.

Il problema del verosimile poetico si converte dunque in quello, di natura dianoetico-intellettuale, del tipico: vale a dire dell'individuazione, dentro la dimensione più universale del possibile ( = verosimile) ad accadere, di quei caratteri comuni che in date circostanze possono convenire a ogni individuo e alle sue azioni. O in altri termini, come Lessing riprende nel n. LXXXIX, «tutti i personaggi della mimesi poetica, senza eccezione, devono parlare e agire non in una guisa che potrebbe convenire solo ed esclusivamente a loro, ma

sí come potrebbe e dovrebbe parlare chiunque avesse un carattere analogo e si trovasse nelle medesime circostanze» [R.VI:449; cors. mio]. E insomma i personaggi poetici sono «ampliamenti del carattere singolo per elevarlo dall'individuale all'universale» [HD,XCI;R.VI:458; cors. mio.]: dove, nel fare ciò, il poeta può anche lasciare ai personaggi i nomi veri, storici, ma lo può per il motivo — interno alla dimensione tipizzante e non dunque dipendente da un riguardo estrinseco alla storia - che «noi siamo già soliti associare a questo nome [ad es. al nome di Socrate nell'omonima commedia di Aristofane, o ai nomi di Rego-

lo, Bruto, Catone nelle tragedie di argomento romano] un carattere simile, appunto, a quello ch'egli ci mostra nella sua universalità»

[HD,XCI;R.VI:461; cors. mio].

La questione del rapporto storia-poesia, e della misura in cui al poeta è lecito imitare la storia (cioè poi la natura, essendo la storia una particolare dimensione di questa), si dirime dunque - con un enorme progresso rispetto alla concezione tradizionale della mimesi come copia naturalistica della realtà - sul piano della teoria dei caratteri. Se, cosí il n. XXIII, «sono i caratteri dei personaggi ciò attraverso cui i fatti [della storia, della natura] giungono ad attuazione», allora la questione circa la possibilità del poeta di scostarsi dalla verità storica «è subito decisa» [R.VI:124]. Onde ad es. nel caso del *Comte d'Essex* di Thomas Corneille il poeta potrebbe ben ribattere al postillatore Voltaire — che stroncava quella tragedia rilevando l'assurdità di una regina che (cronologia alla mano) s'innamorerebbe a sessantotto anni — che «è falso che la *mia* Elisabetta [cioè il di lei carattere poetico ideale] abbia sessantotto anni», nulla essendovi «nel mio lavoro», cioè nel modo in cui il carattere della regina con le sue irrisolutezze, contraddizioni e angosce è stato rappresentato, «che vi *impedisce* di considerarla della stessa età circa di Essex» [HD,XXIV;R.VI:124-25; cors. mio]. Ossia l'essenziale e peculiare nella rappresentazione rimane la fedeltà ai caratteri, la possibilità (interna alla resa coerente di essi) di «potenziarli (*verstärken*)» e «mostrarli nella loro luce migliore» [HD,XXIII;R.VI:124], vale a dire in quel ch'essi, perché null'altro se non ciò significa la precisazione di Lessing, hanno di maggiormente tipico.

La recensione del Soliman II di Favart dà occasione a Lessing di approfondire il discorso sul valore primario dei caratteri rispetto alle circostanze fattuali empiriche. Queste infatti, riprende il n. XXXIII, sono una «conseguenza» di quelli, nel senso che a certi caratteri corrispondono certi fatti (mentre non è vero l'inverso, potendo «uno stesso fatto esser provocato da caratteri molto differenti»); e dunque «il lato istruttivo risiede non nei meri fatti», cioè nella particolarità casuale degli accadimenti empirici, «bensí nel riconoscimento che determinati caratteri, in determinate circostanze, sogliono e debbono generare tali fatti» [R.VI:172-73]. E allora, a causa di questa maggiore universalità ed estensione dei caratteri (e che si tratti di universalità nel senso di tipicità si evince da quel che Lessing dirà più tardi nella sezione XCV), sembra «errore di gran lunga più perdonabile non conferire ai propri personaggi il carattere di cui li ha rivestiti la storia, che creare delle contraddizioni all'interno di questo stesso carattere liberamente scelto», e cosí contravvenire all'«intima verosimiglianza» di esso e all'«insegnamento» che ne deriva [HD,XXXIV;R,VI:173-74].

Dal punto di vista di queste linee di teoria dei caratteri, le «invenzioni» tragiche di Pierre Corneille sono per Lessing, s'intende, esempi del tutto negativi. La sua *Rodogune* è un campionario di inverosimiglianze poetiche: e a convincere di ciò basterebbe il personaggio di Cleopatra, questo «mostro femminile» che «a ogni passo sputa sentenze machiavelliche» e «commette delitti atroci per freddo orgoglio e ben meditata ambizione». Infatti, pur concedendo anche che una simile donna sia effettivamente esistita, essa «ciò nonostante resta un'eccezione [ovvero un fenomeno atipico], e chi descrive una eccezione descrive senza dubbio qualcosa di assai poco naturale»: e insomma, oltre a non poterci il poeta rendere realmente «interessante»

(cioè «naturale») un tal mostro che la natura produce «soltanto una volta ogni mille anni», ci «adiriamo con quel poeta che voglia spacciarci simili abomini per esseri umani [cioè aventi un'umanità tipica] la cui conoscenza possa riuscirci proficua» [HD,XXX;R.VI:156-57].

Come dunque il rapporto poesia-storia rimandava alla teoria dei caratteri, questa a sua volta rinvia al criterio logico-gnoseologico dell'interna coerenza dei caratteri o tipi rappresentati. Ora, se nelle regole strutturali della «favola drammatica» cioè nelle tradizionali celebri tre unità drammatiche, v'è un elemento in cui si manifesta per eccellenza la dinamica dei caratteri, questo è l'unità d'azione, vale a dire l'intima congruenza delle vicende (di cui i caratteri sono i portatori) in vista dello scopo della tragedia.

Non può sorprendere allora la lunga disputa nei nn. XLIV-XLVI contro le osservazioni con cui Voltaire — in una lettera scritta a se stesso col nome di un fittizio «M. de la Lindelle» e incorporata nell'ediz. 1748 della propria tragedia Mérope — credette di colpire l'inosservanza delle «regole» nell'omonima tragedia di Maffei: e condotta da Lessing non certo per difendere Maffei dalla formalmente valida accusa di trasgressione delle regole e sostanzialmente giustificata critica di incongruenza, quanto per liberare l'intera discussione dallo scolasticismo delle tre unità e ristabilire con spirito aristotelico la gerarchia fra di esse, ossia la portata primaria ed essenziale dell'unità d'azione di fronte al valore secondario e inessenziale delle unità di tempo e luogo.

Ma fra il testo della Poetica aristotelica e la sua lettura da parte di Lessing v'è in realtà, a proposito delle regole drammatiche, un rimarchevole spostamento di accenti. Dando per scontato che l'unità d'azione si connette (aristotelicamente) all'«unità» del racconto, Lessing sviluppa il discorso su quest'unità, e quello complementare sulle regole, in una direzione che sottolinea ed esalta una componente della «favola», ossia l'incidenza su di essa dei caratteri, la quale in Aristotele era rimasta formulata come un elemento secondario («la favola è l'elemento primo e come l'anima della tragedia; in seconda linea vengono i caratteri»: Poetica, 1450a, 38). Il valore primario della teoria dei caratteri, emerso già nei nn. XXXIII-XXXIV, dirime insomma per Lessing pure la questione delle regole drammatiche. Nel contesto della polemica contro il teatro classicistico francese viene affermato cosí che «la rigida attinenza alle regole non può affatto controbilanciare il minimo errore nei caratteri» [HD,XLVI;R.VI:239]. Poco dopo, analizzando nel n. XLVIII i motivi per cui gli spettatori s'interessano e partecipano all'azione drammatica, Lessing [R.VI:248] si appoggia al «migliore dei critici francesi» del fanatismo delle regole, a Diderot, per ironizzare insieme a lui su chi si attendeva che tale partecipazione e interesse potesse scaturire da una scolastica confessione di regole drammatiche generali, e per ribadire assieme a Diderot che, ferma restando come condizione preliminare l'istanza di un ben congegnato «piano» del racconto drammatico, l'«interesse» all'azione nasce però in virtú dei «personaggi» o caratteri che agiscono.

Lo spostarsi dell'accento sui caratteri o personaggi e l'imperniarsi della discussione teoretica su di essi sia in Diderot che in Lessing, appare a questo punto ben significativo. Per entrambi i teorici l'interesse immediato verteva in ultima analisi intorno al teatro borghese, cioè intorno alla possibilità e ai modi tecnici di riprodurre sulla scena quegli specifici connotati con cui si presentava nella realtà sociale del secolo illuministico il ceto medio: un ceto, non si dimentichi, variamente teso, mediante l'esaltazione dell'ottimistica e intraprendente dinamica del carattere borghese, a ottenere il riconoscimento della propria dignità umana (etico-politica e culturale) da parte del vecchio establishment nobiliare. In questo senso quindi anche la lessinghiana teoria dei caratteri nell'arte drammatica si rivela implicitamente come uno strumento al servizio della nuova classe.

Piú avanti l'attenzione di Lessing per un dramma di caratteri approderà apertamente — e ancora in discussione con Diderot — a una teoria dei caratteri poetici come tipizzazioni. Ma vediamo se le notazioni sui caratteri già emerse dal testo lessinghiano (i personaggi poetici quali «ampliamenti del carattere singolo», gli accenni ai processi associativi di somiglianza per cui ai nomi storici colleghiamo connotati piú «universali» e tipici, la persuasione circa la portata «istruttiva» che i caratteri hanno a differenza dei meri «fatti» empirici, ecc.) possano fin d'ora aiutarci a districare la *vexata quaestio* del significato attribuito da Lessing alla definizione aristotelica dello scopo della tragedia.

Il passo di Aristotele è quello noto con cui si apre il cap. VI della *Poetica*: «tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa [...], la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà (éleos) e timore (phóbos) ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni». La difficoltà interpretativa del passo sta ovviamente tutta nel modo in cui è da intendere l'effetto e scopo della tragedia, cioè il concetto della catarsi o purificazione dalle passioni. Piú che nei coevi studi tedeschi di teoria della tragedia, un'attenzione al problema specifico della catarsi, e piú proficua soprattutto perché svolta in riferimento esplicito ai termini della definizione aristotelica, Lessing poteva trovarla nei teorici francesi, in Rapin, Dacier e Batteux. Ora, per quanto riguarda il significato da attribuire all'aristotelica «purificazione», Lessing si muove senz'altro sulla linea di costoro: «questa catarsi», precisa egli nel n. LXXVIII, «si fonda uni-

camente sulla trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose», e in particolare, se aristotelicamente «ogni virtú riposa nel giusto mezzo fra due estremi», la pietà tragica «non deve, in quanto pietà, purificare soltanto l'animo di chi si mostra troppo compassionevole, ma anche di chi lo è troppo poco», cosí come il timore tragico «non deve, in quanto timore, purificare solamente l'animo di chi non teme per sé nessuna sciagura, ma anche di chi si preoccupa per ogni minima sciagura, sia pure la piú lontana» [R.VI:399]. Fine della tragedia è dunque, chiaramente, non il semplice suscitare le passioni (come volevano Nicolai e Mendelssohn), né tanto meno un moralistico «sradicarle» (come sembrava al Corneille dei *Discorsi sulla tragedia* a cui Lessing si riferisce), bensí la *razionale* mediazione di esse con un processo in cui la ragione purifichi i loro *eccessi* e le riduca a una misura utile per la virtú.

Che tale sia il senso dell'esegesi lessinghiana della catarsi aristotelica è stato visto del resto da piú di un interprete di Lessing, e in base ad argomentazioni le quali tendono a stabilire come in Lessing si abbia una restitutio laica dell'accezione aristotelica dopo le forzature moralistiche (la catarsi come una «purgatio» ispirata alla «charitas» cristiana) cui il passo di Aristotele era stato piegato durante il periodo della Controriforma. Lessing stesso d'altronde afferma esplicitamente, nei nn. LXXVI e LXXVII, che la tragedia non è affatto chiamata a «purificare tutte le passioni senza distinzione alcuna», ma appunto soltanto a togliere al timore e alla pietà la virulenza irrazionale e a conferir loro, mediante la riduzione e il razionale padroneggiamento degli eccessi, i connotati più ampi e universali di un «senso compassionevole di umanità», onde con «pietà» si ha da intendere allora, in questa trasvalutazione universalizzante, «ogni sentimento filantropico in generale», e con «timore» non solo la immediata «ripugnanza a un male che ci sovrasta, ma ogni sentimento analogo, anche la ripugnanza a un male, afflizione e dolore presenti o passati».

I valori cui la catarsi approda sembrano dunque chiaramente quelli di una eticità laica, sorretta dal comune «senso di umanità»: come emerge ad esempio dalle considerazioni generali di J. Schulte-Sasse [1972: ad es. 203] sugli «effetti morali» della tragedia secondo Lessing, e dall'analisi in G. Mattenklott-H.Peitsch [1976²] delle nozioni lessinghiane di «compassione» e di «universale umano». Di una purificazione delle passioni mediante la «charitas» cristiana non solo non v'è parola in Lessing, ma anzi fin dall'inizio della *Drammaturgia* [HD,II;R.VI:17], in polemica con la tragedia «cristiana» di Corneille, il tagliente rifiuto dei parametri etici cristiani tradizionali era stato giustificato proprio con l'argomento che il cristiano orientamento verso il mondo ultraterreno vanifica, se trasportato in teatro, ogni effica-

cia etica laica che possa scaturire dall'azione tragica. Del resto soltanto con connotati laico-mondani la catarsi poteva servire da strumento per quell'«attivazione sociale» del pubblico a favore di *idee* illuministiche, della quale parla R. Rohmer [1979:22] come di uno degli scopi di Lessing.

La portata teoretica delle sezioni della Drammaturgia sulla catarsi non sta però tanto nella restitutio filosofica, e coerentemente illuministica, del significato laico della catarsi, né nell'utilizzazione di questa come tecnica di propaganda ideologica quanto (ed è l'aspetto piú importante in sede di teoria estetica) nell'aver Lessing ben avvertito che non bastava tener fermo il semplice concetto della catarsi come «trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose», ma occorreva piuttosto indagare mediante quale processo e meccanismo estetico quella «trasformazione» potesse, al livello specifico della rappresentazione poetica, agire sull'animo dello spettatore. Aristotele aveva indicato il movente psicologico di questo meccanismo nell'azione combinata di due «passioni», la «pietà» o «compassione» e il «timore», ognuna delle quali (come emerge poi dal capo. XII della Poetica) tempera e modera l'altra in mutua dipendenza, ma a patto sempre che il personaggio rappresentato, e il quale con i suoi casi desta appunto «pietà» o «timore», «abbia parecchi punti di somiglianza con noi». Fra i traduttori-interpreti sorse innanzi tutto la questione terminologica di cosa intendesse Aristotele con phóbos, se lo si dovesse rendere con «terrore» (come Heinsius, Boileau, Dubos, Batteux, Gottsched, Breitinger, Curtius, Rousseau e Diderot) o con «timore» (come i rinascimentali Robortello, Vettori e Castelvetro, e più tardi Louis Racine, il figlio del drammaturgo, nel suo Traité de la poésie dramatique ancienne et moderne del 1752). Lessing, che era già intervenuto nella discussione terminologica in occasione di un lungo carteggio degli anni '56-57 con Mendelssohn e Nicolai8, ritorna ora sull'argomento nei nn. LXXIV-LXXV della Drammaturgia dove, prendendo lo spunto dalla sua recensione del Riccardo III di Weisse, conclude che l'aristotelico phóbos può significare soltanto «timore».

Quel che però ci interessa in questa proposta di traduzione è la giustificazione ch'egli ne dà: Aristotele «parla di pietà e timore, non di pietà e terrore», perché «il timore di cui parla non è il sentimento

suscitato in noi dal malanno che minaccia un altro, ma quello che sorge in noi per noi stessi, in virtú della somiglianza che esiste fra noi e la persona colpita dalla disgrazia» [HD,LXXV;R.VI:381; cors. mio]. E infatti, ad es. nella rappresentazione che Weisse dà di Riccardo III, questo «mostro piú orrendo che abbia mai calcato le scene» potrà magari suscitare «terrore» (cioè un irrazionale «stupore provocato da scelleratezze che superano la nostra capacità di comprensione»), ma l'eccezionalità e reale atipicità del personaggio impedirà che scatti quel processo di partecipazione, indispensabile per la catarsi, il quale è regolato invece dalla legge che il carattere rappresentato sia «un tipo in tutto simile a noi», ossia che il poeta lo faccia «pensare e agire proprio come noi in quelle circostanze avremmo pensato e agito o come almeno crediamo che avremmo dovuto pensare e agire» [HD,LXXIV,R.VI:376; LXXV,R.VI:383].

La teoria dei caratteri è dunque per Lessing, in ultima analisi, la chiave pure del problema della catarsi. E quando con un robusto correttivo all'edonismo estetizzante egli sottolinea i valori morali e istruttivi dell'arte tragica, non si tratta di un moralismo o gnoseologismo allotri rispetto ai requisiti estetici dell'opus artistico, ma di conseguenze conoscitive che emergono di per sé dalla dimensione di quella credibilità poetica dei caratteri rappresentati la quale risiede nella loro «intima» coerenza e verosimiglianza: requisiti, quest'ultimi, che Lessing sottolinea anche nel n. LXX, quando scrive che appunto non «ogni mostruosità drammatica, in cui non si ritrovi né un piano, né un nesso, né un senso comune», è poeticamente «giustificata» [R.VI:357].

È facilmente comprensibile con quale interesse Lessing abbia letto, in questa prospettiva, le osservazioni sui caratteri contenute nel terzo degli Entretiens di Diderot in appendice al Fils naturel, dove l'universalità poetica o tipicità dei caratteri nella tragedia e commedia (e la connessa loro possibilità di agire sull'animo dello spettatore) era stata dedotta dal postulato che i caratteri sono tipici quando riflettono puntualmente la condizione sociale del personaggio<sup>9</sup>. Epperò Lessing avverte subito anche la grossa difficoltà di quell'impostazione: perché innanzi tutto, come egli si chiede nel n. LXXXVI [R.VI:436-37], non v'è allora il rischio che il carattere decada ad «astrazione metafisica»? Se, con Diderot, il personaggio rappresentato (pur concedendo a

<sup>8</sup> È stato edito da R. Petsch [1910] e da J. Schulte-Sasse [1972]. Anche quel «carteggio sulla tragedia» conferma quanto il razionalismo critico di Lessing, con il suo equilibrio di istanze del razionale e istanze del sensibile, fosse lontanissimo dal vecchio razionalismo della Schulmetaphysik. Mendelssohn, ancora assai indebitato con quest'ultimo, proprio perciò non capiva (vedi Schulte-Sasse [1972:203]) le premesse gnoseologico-dialettiche, piú moderne, che sostanziavano nell'amico Lessing la tematica di «pietà-timore».

<sup>9</sup> Sul teatro intenzionalmente «borghese» di Diderot — anche in rapporto all'analoga intenzionalità di Lessing — si può vedere P. Szondi [1972], dove c'è fra l'altro il giusto monito a non «separare in Lessing ciò che è effetto estetico da ciò che è critica sociale» [127]. Sull'enorme influenza in Germania del Diderot drammaturgo è tuttora insostituibile la documentazione di R. Mortier [1954]: perché quello era il Diderot che circolava, non il filosofo delle voci dell'Enciclopedia, un'opera che per il suo prezzo proibitivo restava praticamente inaccessibile al borghese medio.

esso un «carattere morale *individuale*») deve comunque avere un carattere che «non contrasti con i doveri e le circostanze della sua condizione sociale», non ne viene allora che tutti questi «caratteri perfetti» agirebbero «come sta scritto nel libro», cioè in base a un precostituito schematismo astratto? E «un carattere che si mantiene sempre nel rigido binario prescrittogli dalla ragione e dalla virtú», non è forse un fenomeno cosí «raro» ed eccezionale da essere, alla fine, «innaturale»?

Vengono al pettine, si vede, tutte le grandi questioni (già presenti nel saggio su Plauto e nelle *Trattazioni sulla favola* ma ivi lasciate in sospeso) intorno alla mimesi e verosimiglianza e al rapporto di universale e individuale nella caratterizzazione. Impostato, sviluppato, interrotto, ripreso, sondato dai piú svariati angoli visuali, è in fondo sempre un unico tema — quello del rapporto che la specifica «finzione» o «illusione» dell'arte ha con la realtà — a snodarsi attraverso tutto il Lessing poeta, critico letterario e teorico di estetica (O. Hasselbeck [1979]). Tanto che per quest'aspetto la *Drammaturgia* è sembrata una «raffigurazione del processo di chiarificazione teoretica attraverso cui Lessing stesso è passato» (M. Kramer, in W. Barner [19814:174]). Qui quelle questioni si puntualizzano e dirimono, per il Lessing delle teoreticamente piú dense sezioni della *Drammaturgia*, nella problematica del tipico.

Si ripresenta, arricchita e ampliata, una vecchia istanza presente già nelle ricerche degli anni cinquanta: e cioè che l'arte assolve in qualche modo a una funzione conoscitiva. Ma dalle linee di teoria letteraria generale emerse non solo dalla Drammaturgia, sappiamo pure come lo sforzo di Lessing si sia parimenti orientato, almeno nei propositi e nel programma, verso una definizione dell'universale poetico la quale non sacrificasse ad allotri e posticci valori conoscitivi la dimensione propriamente estetica dell'opus artistico. La conoscenza del mondo (e delle umane azioni e dei caratteri, ecc.) che l'arte letteraria può mediare resta in ogni caso — come Lessing ha acquisito fin dal saggio su Pope — una sorta di conoscenza peculiarissima la quale, poiché si attua sullo specifico piano semantico del discorso appunto poetico, non è da confondere con il tipo di conoscenza mediato da un trattato di filosofia o di scienza o magari da una «storia in versi». Che non sia di questo tipo la conoscenza del mondo tuttavia mediata dal discorso poetico, emerge chiaramente da un passo del n. XXXIV, il quale tenta di definire gli strumenti di quella peculiarissima produzione di conoscenza. Il poeta cioè «traspone, restringe o aumenta le singole parti del mondo fattuale (der gegenwärtigen Welt) al fine di farne un suo proprio organismo, con il quale egli collega poi i suoi scopi specifici» [R.VI:175]. Dunque, in altri termini, la produzione di

conoscenza consentita al poeta avviene mediante un'intenzionale traformazione semantica dei dati di fatto empirico-casuali: e l'apice di questo scarto semantico sta appunto in quel «restringere» o «aumentare» singoli elementi fattuali che è la tipizzazione.

Sembra perfino superfluo rilevare quanto la prospettiva di una tipicità in cui lo spettatore possa riconoscere le proprie quotidiane esperienze (con lo strumentale corollario poi, nel n. XCVII, sul vantaggio della rappresentazione di «costumi nazionali» perché piú «intimamente noti» e familiari) riceva nutrimento dalle combattive istanze lessinghiane di un teatro che sia tribuna illuministica di rinnovamento civile e stimolo alla borghesia per prendere una coscienza almeno morale della propria posizione di classe: e sono d'altronde istanze che dal primo incerto tentativo di tragedia borghese con la Miss Sara Sampson del 1755 fino alla Minna e all'Emilia Galotti emergono con piú o meno evidenza nello stesso Lessing drammaturgo. Indispensabile è invece sottolineare che se la battaglia per il teatro borghese è stata condotta nella Drammaturgia - con il rifiuto degli schemi di tipizzazione astratta -- su un terreno teoreticamente superiore a quello di Diderot, l'esplicito collegarsi di Lessing a Diderot nella discussione intorno alla verosimiglianza dei caratteri e alla connessa funzione sociale del teatro resta però, per altro verso, come un indice sintomatico della sua ben maggiore coerenza borghese rispetto a un Gottsched e ai gottschediani. Per costoro l'ultimo teorico francese del teatro da prendere in considerazione era ancora nel 1760 Fontenelle, ossia un rappresentante della vecchia generazione per la quale il teatro gravitava essenzialmente intorno a interessi e esigenze della corte assolutistica; mentre nei confronti della nuova Francia borghese, delle teorie teatrali diderotiane in ispecie, i giornali di Gottsched mantennero sino alla fine un esemplare silenzio.

Ma quali strumenti, in definitiva, può la teoria offrire alla battaglia per un teatro borghese? O meglio, a quali criteri teoretici la prassi artistica può ispirarsi per giungere ai risultati operativi piú pregnanti? E qual è, insomma, il rapporto di teoria e prassi nella specifica sfera di attività dell'artista, quella cioè dell'«invenzione poetica»? Se teniamo presenti le linee lungo le quali la *Drammaturgia* si è sviluppata, la risposta data da Lessing a questi ultimi quesiti che scaturiscono dal n. XCVI non può sorprendere.

I presupposti della creazione artistica, decide Lessing, risiedono nell'assimilazione da parte del poeta di un complesso patrimonio culturale costituito dal processo di formazione delle leggi estetiche attraverso lo sviluppo storico dell'arte, e dalla coscienza che il presente ha di questo sviluppo. Ma un aspetto essenziale di tale patrimonio

è il modo in cui l'esperienza artistica storica ha elaborato determinate regole operative circa la creazione poetica, e norme generali di critica d'arte. E chi dunque volesse vedere la fonte dell'«invenzione» poetica in una «genialità» puramente irrazionale, dove il «genio» sarebbe «al di sopra di ogni regola» o anzi si identificherebbe esso con la regola, dimentica che la dogmatica affermazione secondo cui «le regole e la critica» soffocano il genio, significa in primo luogo negare al poeta sia la presa di coscienza dell'esperienza storica elaborata dalle generazioni precedenti, sia la possibilità di imparare da esperienze che lui stesso ha fatto durante il proprio «lavoro creativo»: e insomma «significa non soltanto isolare il genio in se stesso, ma addirittura imprigionarlo nel suo primo tentativo» [HD.XCVI:R.VI:482].

Al Lessing che fin dalle Trattazioni sulla favola aveva riscoperto le istanze aristoteliche del noema-immagine nel discorso poetico, ossia la complementarità in esso di dianoeticità e intuizione, il genialismo dovette d'altra parte apparire insostenibile anche in sede di specifica teoria dell'opus artistico: e inammissibile in particolare l'addossare la creatività o «invenzione» poetica solo ed esclusivamente a una facoltà irrazionale. L'ultima rilevante conclusione generale contenuta nella Drammaturgia indica ciò con magistrale chiarezza. «Chi ragiona rettamente», cosí Lessing nel n. XCVI, «inventa anche, e chi vuole inventare [cioè creare poeticamente], deve saper ragionare. Solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe» [R.VI:483]. Il riaffermato rigoroso equilibrio di spontaneità creativa e valori razionali nell'opera d'arte, cosí lontano dalle opposte unilateralità del razionalismo astratto di un Gottsched e dell'immaginosità creativa teorizzata da Bodmer e Breitinger, discosta però Lessing parimenti non solo dallo psicologismo estetico ed estetismo del sentimento di un Mendelssohn, ma lo allontana anche in ugual misura dai primi fermenti del genialismo postulato dallo Sturm und Drang degli anni settanta.

### 5. Le vie degli anni settanta

Le ripercussioni immediate cui la *Drammaturgia* diede luogo fra gli intellettuali del tempo, furono a livello di teoria ancora piú deboli di quelle incontrate dal *Laocoonte*; si può dire che tranne una sola eccezione di rilievo mancarono approfondimenti teoretici nella direzione specifica aperta da Lessing e che si muovessero, soprattutto, con intenzioni e spirito a lui affini.

L'eccezione è costituita dal filosofo popolare Engel, che vale la pena

di ricordare non fosse altro perché alcune sue ricerche mostrano come pure nella Germania degli anni settanta, vista di solito sotto il profilo preminente di culla dello *Sturm und Drang* a sua volta poi volentieri interpretato (e spesso con forzature strumentali) come una radicale reazione irrazionalistica all'*Aufklärung*, continuassero a sopravvivere anche in sede di teoria estetica elementi della *lignée* razionalistica robustamente rinverdita da Lessing.

Nel trattato Su azione, dialogo e racconto (1774) di Engel incontriamo una tematica già nota. Il concetto di azione drammatica vi viene definito con un'impostazione simile a quella di Lessing. L'azione è «una trasformazione che diviene sotto i nostri occhi mediante l'attività di un ente che opera con intenzioni determinate», le «circostanze del tempo e del luogo» sono rispetto a essa degli accessori «esteriori», il concetto di azione richiede «un nesso delle situazioni tale che l'una influisca sull'altra, la generi e la motivi», e infine (con esplicito richiamo alla convinzione lessinghiana che «anche ogni interno conflitto di passioni, ogni successione di diversi pensieri, è un'azione») Engel vede «il vero e proprio luogo di ogni azione» nell'«anima che pensa e sente»: ossia, basandosi sulla lessinghiana critica del concetto puramente meccanico di azione, recupera pure un implicito postulato umanistico del Laocoonte, vale a dire l'istanza che la poesia riconverga su un quadro totale dell'uomo e della sua prassi sia intellettuale che sentimentale quali soli più fecondi oggetti del discorso poetico [cfr. 1964:191,198,201].

E poiché fra discorso poetico drammatico e discorso semplicemente descrittivo v'è la diversità (semantica) che corre fra l'«accorta scelta delle parole», la loro posizione peculiare, i «nessi espliciti e impliciti» e la «ricchezza di idee collaterali» nel primo caso (cioè nel discorso drammatico che «integra» e individualizza l'idea generale mediante un gran numero di «determinate» idee collaterali), e una «proposizione logica» (nel secondo caso) la quale con il suo «mero significato generale enucleato dalle parole» può semmai descrivere una azione «avvenuta» elencandone via via i momenti, ma non rappresentarcene il «divenire» concreto [cfr. 1964:234,237,233,231-32], Engel finisce sostanzialmente, sull'orma di Lessing, per privilegiare nell'ambito delle arti discorsive verbali l'arte drammatica come una sorta di appropriata fenomenologia dell'anima la quale serva anche a incidere sulla prassi umana mediante i maggiori stimoli istruttivi ch'essa può esercitare sul pubblico.

Un'analoga funzione preminente era stata assegnata all'arte drammatica da Sulzer, al quale nella voce «Dialogo» della *Teoria generale delle belle arti* parve che soprattutto attraverso il dramma si potessero «imparare a conoscere le diverse indoli, i caratteri e le forze inte-

riori degli uomini» perché il poeta «vi rappresenta le persone stesse, cosí come agiscono e parlano» [1771:474]. Ma se Sulzer aveva poi da un lato ridotto l'arte in genere a un'attività che si esercitava nell'ambito del «sentimento» e dell'«immaginazione», e d'altro lato eluso quasi sempre la problematica propriamente *estetica* sovrapponendo a essa considerazioni sulla finalità rigorosamente *etico*-strumentale dell'arte, Engel si muove invece su un piano piú affine a quello di Lessing.

Pur ispirandosi egli infatti alla dicotomia baumgarteniana, e wolffiana, delle facoltà «superiori» (intellettuali) e «inferiori» (estetiche, sensibili) dell'anima, i due campi tuttavia non sono per lui, almeno inizialmente, in reciproca esclusione poiché anzi, proprio nei dialoghi teatrali, l'«interesse drammatico» che determina nello spettatore la partecipazione estetica all'azione «è collegato puntualmente con l'interesse filosofico», intellettuale, essendo ivi i «princípi mentali» dei caratteri rappresentati «cosí intimamente intrecciati con le inclinazioni e passioni dei loro cuori, che la ragione di quelli rimanda sempre a queste e viceversa» [1964:225].

Ne viene anche per Engel, che la discute pur egli in riferimento a Diderot, una teoria dei caratteri assai vicina alle istanze del tipico (o di un nesso di universalità e individualità) avanzate da Lessing: il «vero poeta», cosí Engel a proposito del Diderot teorico dei caratteri, «si attiene nei suoi caratteri alla misura dell'umanità comune [si confronti il postulato lessinghiano della «proporzione media» o del «carattere usuale»!], senza trasformarli in colossi, e anche per gli effetti più straordinari egli trova delle cause verosimili nel corso usuale della natura [...]. Se mancano i tratti individuali viene certamente a mancare pure la realtà, e quindi ogni illusione [drammatica], ogni commozione e scuotimento. Ma quei tratti sono sempre poeticamente negativi quand'essi sono solo [empiricamente] naturali ed esprimono soltanto insignificanti circostanze particolari» [1774a:295]. Tanto in Lessing e in Diderot, quanto nello Engel degli anni settanta. il meccanismo dell'illusione scenica scatta cioè quando fra i caratteri e le azioni rappresentate e lo spettatore v'è un'affinità tipica che consenta a quest'ultimo il processo dell'identificazione e immedesimazione. E l'immedesimazione è per Lessing, Diderot e Engel, fautori e teorici del teatro borghese, un fatto in ultima analisi positivo nella misura in cui essa media allo spettatore contenuti ideali adeguati alle rivendicazioni della nuova classe.

Piú tardi invece Engel arriverà, rispetto a Lessing e Diderot, a un notevole spostamento di accenti nella definizione delle «facoltà» umane che producono l'identificazione, o «attuale immedesimazione (Vergegenwärtigung)» com'egli la chiamerà nelle Idee per una mimica del

1/85-86. Se infatti nel Sull'azione le facoltà che generano l'immedesimazione sembrano ancora bilanciarsi fra intelletto e sentimento, nelle Idee Engel proporrà risolutamente una partecipazione passionale e una totale immedesimazione affidata al «sentimento» e «rivivimento di stati d'animo (Nachempfinden)», allontanandosi cosí non soltanto dalle caute riserve che il tardo Diderot aveva avanzato sull'efficacia dell'immedesimazione in generale, ma anche dal Lessing che, pur mantenendo la funzionalità della partecipazione come mediatrice di valori etici positivi (borghesi), ne aveva però affidato il meccanismo a un comportamento dianoetico razionale nello spettatore, comportamento il quale, appena lo si spinga alla sua logica conseguenza di distacco critico dall'azione rappresentata e di ragionamento su di essa, rompe in fondo lo stesso schema dell'«illusione» o immedesimazione cieca.

Se invece ci fermiamo all'Engel degli anni settanta, il suo collegamento con il programma teorico lessinghiano e quindi con le linee maestre dell'Aufklärung non è di difficile individuazione, riscontrandosi esso anche nella sua critica (di ispirazione lessinghiana) della poesia puramente «descrittiva» e nel suo uso di termini, quali i concetti di «coesistenza» e «successione» (si veda sopra, il § 3 del secondo cap.), che richiamano una affine terminologia presente nel Laocoonte. Molto più difficile diventa il discorso quando si voglia tentar di definire il rapporto fra le grandi linee dell'illuminismo tedesco e il movimento letterario dello Sturm und Drang che per un decennio, dal 1770 in poi, sembrò rivoluzionare, in primo luogo sul terreno della poetica, il limpido e ben congegnato edificio concettuale dell'Aufklärung.

Il nome di «tempesta e impeto» per designare il movimento prese consistenza nel primo Ottocento e lo si mutuò, è noto, da una commedia che il ventiquattrenne Friedrich Maximilian Klinger scrisse nel 1776 e intitolò poi, su suggerimento di altri, appunto Sturm und Drang. L'opera, di per sé un mediocre racconto di avventure in terra americana, aveva però una forza propagandistica notevole per quel lato per cui essa rispecchiava e riassumeva le tendenze protestatarie di un gruppo di giovani i quali, nel '70, erano ancora tutti sotto i trent'anni. I componenti originari del gruppo (Johann Heinrich Merck, un consigliere militare alla corte d'Assia; Herder, figlio di un maestro elementare e appena uscito dal povero ufficio di precettore e predicatore a Riga; Goethe, studente a Strasburgo e avviato alla carriera giuridica; Jakob Michael Reinhold Lenz, pubblicista e figlio di un pastore luterano; Klinger, studente a Francoforte grazie alla generosità di un protettore) si trovavano uniti sulla base di un comune programma di rivolta dell'«originale» e «geniale» libera personalità umana contro i ceppi della tradizione in ogni campo.

Su questo programma, almeno agli inizi, esercitò un'innegabile influenza Hamann, che a rigore (nato nel 1730) appartiene ancora alla generazione di Kant, Klopstock e Lessing. Ma vedremo pure come nei suoi rappresentanti piú equilibrati, e soprattutto piú attenti (Herder in primo luogo) alle contraddizioni interne della protesta stürmeriana, il movimento arriverà a proporre tesi drasticamente opposte a quelle di Hamann. D'altronde la stessa alleanza iniziale degli Stürmer con Hamann era viziata da un equivoco che a lungo andare doveva incrinarla. L'equivoco stava nel fatto che mentre la rivoluzione degli Stürmer sul terreno della poetica, con la loro rivendicazione della libertà creativa contro la dittatura delle «regole», si accompagnava in generale a un non meno forte indirizzo di opposizione politica contro il vecchio regime, dando luogo in questo campo semmai a una radicalizzazione da sinistra di certe istanze illuministiche, la reazione antiilluministica in chiave religiosa iniziata da Hamann finí invece proprio sul piano politico per approdare a una linea conservatrice la quale attaccava i programmi politici dell'Aufklärung da dichiarate posizioni di destra. Che poi nel soffocante clima politico dell'epoca, dove il terreno letterario era ancora l'unica possibile arena di una piú larga attività pubblica, gli Stürmer trasferissero appunto su tale arena il rinnovato conflitto con le vecchie ideologie, è cosa che non può stupire perché si tratta di un fenomeno il quale nelle oggettive condizioni subalterne della borghesia e degli intellettuali borghesi del Settecento tedesco rispetto al potere politico è pressoché una regola.

Sono note le tesi di Lukács sulla sostanziale continuità ideale che esisterebbe fra l'illuminismo vero e proprio e la generazione dello Sturm und Drang, cioè poi quella di Hamann e in particolare del giovane Herder e del giovane Goethe; è nota anche la sua persuasione [1956:58,33] che malgrado la contraddittorietà soprattutto delle figure di Hamann e Herder, cioè la loro «mancanza di chiarezza ideologica» e il loro oscillare fra «orientamenti progressisti e reazionari», essi tuttavia, per i loro tentativi spesso geniali «di comprendere il destino e il cammino del popolo e della cultura tedesca», si muoverebbero ancora lungo la direttrice generale dell'emancipazione umana borghese proposta dall'Aufklärung. Sono tesi e persuasione certamente suggestive quando si consideri il non lieve merito ch'esse si son guadagnato in sede di storiografia letteraria e culturale per aver posto l'attenzione sulle diversità oggettive fra lo Sturm und Drang e la Romantik e rifiutato quell'identificazione sommaria dei due movimenti la quale, proseguendo nell'interpretazione che la Romantik diede di se stessa, estendeva i parametri romantici a ritroso nel tempo, rintracciava via via nel Settecento sempre nuovi tratti di nebuloso «irrazionalismo»

da ricuperare come prodromi del romanticismo e, credendo finalmente di averli trovati nello *Sturm und Drang*, amputava quest'ultimo dal tessuto illuministico e lo proclamava il superatore dell'*Aufklärung*: con l'ovvia conseguenza che dopo questa serie di amputazioni l'illuminismo restava allora per gli interpreti romantici un terreno morto privo di ogni interesse che non fosse negativo.

Epperò le tesi lukacsiane mantengono mordente e stimolo per il ricercatore a condizione che, riguadagnando con esse una prospettiva unitaria del Settecento tedesco sotto il profilo sociale borghese e una visione della comunanza di situazioni storico-oggettive fra il Settecento di prima e di dopo il 1770, non si dimentichi tuttavia a favore dell'assunto unitario la peculiarità delle impostazioni ideologiche ed elaborazioni teoriche, spesso notevolmente diverse rispetto ai grandi indirizzi dell'Aufklärung propriamente detta, con le quali il tardo Settecento e con esso lo Sturm und Drang intese rispondere a quelle medesime situazioni oggettive e alle difficoltà e problemi che ne derivavano.

Un secondo punto da non trascurare sono le differenziazioni interne fra gli *Stürmer*, nonché il rapporto fra le loro finalità sostanzialmente umanistico-laiche (e in generale progressiste sul piano politico) e quelle fideistico-religiose (e politicamente conservatrici) avanzate invece da Hamann. A chiarire questi punti — soprattutto che lo *Sturm und Drang* non è stato un «antilluminismo» nel senso romantico, né dunque un «preromanticismo» — ha contribuito, dopo Lukács, il minuzioso lavoro di E. Braemer [1959]. Anche dal bilancio di *Aufklärung* e *Sturm und Drang* in G. Baioni [1969:23-40] e M. Freschi [1972c:7-47, in particolare 22-29], emergono in complesso parecchi momenti di unità che il nuovo movimento conserva non certo con l'illuminismo delle scuole, bensí con l'*Aufklärung* piú viva, quella degli intellettuali «non autorizzati». Da un'impostazione di questo genere traggono profitto pure ricerche specifiche su singoli *Stürmer* (G. Liebman Parrinello [1976], H.S. Madland [1982]).

Un altro scoglio interpretativo da evitare ci sembra l'angolo visuale che emerge dalle ricerche di Roy Pascal [1953] sullo *Sturm und Drang*. Vi si accentua sí il «criterio nuovo di valutazione della vita sociale e della storia» che permea la generazione degli *Stürmer*, il loro «nuovo atteggiamento verso la natura e verso il pensiero», la loro «estetica nuova»; ma sottolineando gli aspetti di rottura con la tradizione e la portata rivoluzionaria dell'azione degli *Stürmer* ispirata ai «sentimenti vivi» e alle «esperienze reali», Pascal contrappone poi quest'azione a un quadro di comodo dell'illuminismo, visto al solito (e senza rendersi conto che in quel quadro giuocano ancora, per altra via, le discriminazioni antiilluministiche della *Romantik*!) come il regno della

ragione astratta che rimasticherebbe Cartesio e rifiutando l'empirismo di Bacone e Locke si chiuderebbe la strada di un'esperienza concreta, mobile e funzionale del reale. Sappiamo — si veda sopra, il secondo cap. — che simili chiusure non ci sono nemmeno in Wolff. o almeno non nel Wolff migliore, per non parlare dei thomasiani e poi di Lessing e dei «filosofi popolari» (Engel ad es.). Ci pare dunque che per sfuggire a un'altra astrattezza d'impostazione - cioè l'idea del superamento globalmente positivo e rivoluzionariamente progressista che gli Stürmer avrebbero fatto di un illuminismo morto e cristallizzato 10 — occorra procedere con grande cautela e anche qui tener fermo questo: che a esigenze teoretico-pratiche venute fuori da condizioni sociali oggettive analoghe, Autklärer e Stürmer hanno dato risposte diversamente accentuate, gli uni in termini prevalentemente «razionalistici» (ma che a ben vedere non si chiusero né verso i «sentimenti vivi» né verso le «esperienze reali»), gli altri con strumenti che hanno sí un'innegabile componente «irrazionale» o extra-razionale ma riguardo ai quali bisogna anche verificare caso per caso se il diagramma di intuizione sentimentale e di categorialità razionale si configuri come un rapporto di esclusione reciproca o conservi ancora istanze di complementarità. E in ultimo, se da un lato non si vogliono perder di vista gli specifici connotati borghesi del Settecento e d'altro lato però evitare che l'attenzione ai nessi fra le condizioni strutturali borghesi e le «sovrastrutture» ideologiche finisca nel generico, occorrerà pure chiedersi quali risposte, se quelle degli Aufklärer o degli Stürmer, abbiano con maggiore coerenza e funzionalità espresso le esigenze della nuova classe. Ma questo è un discorso da riprendere piú avanti.

Nel campo estetico la misura della differenziazione fra Aufklärung e Sturm und Drang è data in maniera esemplare da Herder, quando cioè si esaminino insieme le sue produzioni di prima e di dopo il '70. Dai Frammenti sulla letteratura tedesca più recente allo scritto su Baumgarten (1767), da Esopo e Lessing ai Boschetti critici (1768-69), comincia a snodarsi in Herder la discussione sui problemi di estetica sollevati dagli Aufklärer. Ma sono ancora gli stessi Aufklärer a imporgli terreno e tematica della discussione; il suo è semplicemente un prender

posizione nei confronti di una linea già elaborata da Baumgarten in poi, e la presa di posizione, autonoma finché si vuole, è pur sempre condizionata da un certo modulo di impostazione a cui, semmai, egli risponde negativamente, ma con il quale deve tuttavia fare i conti.

La prima serie dei Frammenti sta sotto il segno di un problema venuto in luce con Bodmer-Breitinger e Klopstock: quello del rapporto di lingua e letteratura e della diversificazione fra linguaggio «prosastico» e «poetico». Gli svizzeri e Klopstock, riconosce Herder, sebbene abbiano fornito soltanto osservazioni sparse e non approfondite sulla filosofia del linguaggio, hanno comunque il merito di aver posto il problema; i loro risultati «positivi» sono stati anzi «esaminati ancora troppo poco», e degno di attenzione è in particolare il postulato di Klopstock ripreso da Lessing, secondo cui «nessuna nazione è giunta a eccellere nella prosa e nella poesia se prima non è riuscita a differenziare notevolmente il proprio linguaggio poetico da quello prosastico»11. Epperò già allo Herder del '67 l'impostazione strettamente tecnico-semantica della differenza fra i linguaggi sembra insufficiente. La loro differenziazione troverebbe invece la propria spiegazione più profonda nell'ipotesi di uno sviluppo storico della lingua, dove il linguaggio poetico con la sua ricchezza immaginativa data da un «ordine secondo la fantasia» corrisponderebbe all'«infanzia della lingua», mentre la prosa con i suoi «concetti» denotativi «astratti», costruiti secondo l'«ordine della fredda ragione» e privi delle infinite individuali sfumature di «immagini» costituite dai «sinonimi» e dalla «libertà» delle «inversioni» sintattiche, rispecchierebbe l'età «virile» e poi «senile» (o «filosofica») della lingua 12

Herder vede dunque (come già Bodmer e Breitinger) l'essenza della poesia in un complesso di «immagini» ordinate «secondo la fantasia»; definisce allora la poesia una rappresentazione «sensibile» di «passioni» e «sentimenti» [FL,II, n. 5; W.XIX:170 sgg.], polemizza contro chi (come Lessing) lamentava che in Klopstock i sentimenti non fossero mediati da idee [FL,III, n. 7; W.XIX:312 sgg.], e interpreta Baumgarten ac-

<sup>10</sup> È un'idea che stenta a decantarsi. Per un verso, sotto la forma di un'antitesi radicale fra un'Auſklärung tutta razionalismo e uno Sturm und Drang tutto irrazionalismo, sopravvive come luogo comune anche in studi non di proposito dedicati all'argomento: ad es. in F.H. Mautner [1968:105], H. Küntzel [1969:10], M. Tronskaja [1969] con la tesi della genialità e sentimentalità «progressiste» di contro al razionalismo «cattivo». Per un altro verso l'ottica del superamento progressista dell'illuminismo da parte dello Sturm conduce poi non solo a sopravalutare la compattezza di quest'ultimo movimento (in P. Müller [1978]), ma anche, nella foga di esaltare il ribellismo degli Stürmer, a singolari distorsioni nei giudizi su Lessing, che per P. Müller [1969:45] diventa addirittura un «partner degli ideologi feudali proni all'autorità»!

<sup>11</sup> Cfr. FL,I, nn. 1,6,4 (W.XIX:19,30,24-25). Il postulato di Klopstock-Lessing sta nei lessinghiani Briefe die neueste Literatur betreffend, lettera LI del 16 agosto 1759, dove Lessing parla del klopstockiano saggio Sul linguaggio della poesia.

<sup>12</sup> Cfr. FL,I, nn. 13,7,3, e la «Conclusione sull'ideale della lingua» [W.XIX:54,33-35, 22-23, 81-82]. Già precedentemente, nel *Tentativo di una storia dell'arte poetica* (1766-1767) poi in gran parte rifuso nei *Frammenti*, Herder aveva avanzato l'idea che al pari di ogni altra invenzione umana anche la poesia dovesse avere un graduale svolgimento storico, dai primi insignificanti tentativi al successivo «grande flusso maestoso». Interessante, per la coscienza di metodo storico che ne emerge, è qui la precisazione che non si debba né prendere le fasi sviluppate di un fenomeno (quale ad es. la poesia) come metro per giudicare le prime manifestazioni di esso, né «inventare» per il fenomeno «un'origine che tolga ogni possibilità di indagine», come sarebbe il dichiarare che la poesia è di origine sovranaturale o divina [vedi 1766a; W.XXIV:77-79].

centuando la portata e risolutività estetica delle «facoltà inferiori» (immaginazione, fantasia, sentimento, ecc.). Grazie infatti alla considerazione in chiave psicologico-soggettiva di esse e con tutto vantaggio sull'impostazione oggettiva in estetica a cui si fermò Aristotele, Baumgarten riuscirebbe per cosí dire a «introdurci nei misteri piú profondi della nostra anima» e a consentirci «con ogni regola della bellezza» una «nuova scoperta» di quei segreti: come Herder afferma nella parte finale dello scritto su Baumgarten [1767; W.XXIV:186-95]. Date queste premesse, cioè l'interpretazione degli svizzeri e di Baumgarten secondo un modulo che sottolinea come preminentemente validi gli elementi extra-razionali delle loro poetiche, non può infine sorprendere nemmeno che alla teoria lessinghiana del genere letterario della favola la quale — appoggiata sí all'intuizione — produce però anche una sorta di conoscenza concettuale del generale, Herder opponga la persuasione che i valori conoscitivi postulati da Lessing debbano esser dimenticati a favore della semplice «intuizione sensibile» e immaginosità con cui nella favola si manifesterebbe una sovrana e alogica «creatività poetica» [1768b; W.XXIV:371-82].

Se a questo punto vogliamo ricordare il sia pur precario equilibrio che nonostante gli assiomi sulla «logica della fantasia» e sul «discorso sensibile perfetto» l'Aufklärung degli inizi riuscí in qualche modo a mantenere in estetica fra il piano «sensibile» e quello dianoetico, lo scarto di prospettiva inaugurato da Herder appare a prima vista notevole. Esso condizionò in ultima analisi anche la discussione sulla problematica «laocoontiana» ch'egli condusse contro Lessing nel primo Boschetto critico (1768). Le riserve qui avanzate contro la fondazione lessinghiana, tecnico-semantica, della diversità fra arti verbali e figurative, si riassumono nella convinzione che le strutture semantiche dell'espressione sono un elemento secondario rispetto all'energheia dell'artista il quale nella sua individuale attività creatrice bada soltanto, al di là delle codificate distinzioni tecniche fra quelle strutture, ad agire sull'«anima». Cosí ad es., di fronte alle considerazioni di Lessing (e di Diderot) sull'istante «unico» e pregnante di un'«azione» che l'artista figurativo deve saper scegliere per la rappresentazione di essa, Herder dichiara che questa scelta è condizionata non da una ragione semantica, bensí dalla necessità che l'istante «unico» si trasfiguri in un metatemporale istante «eterno», il cui imperituro sussistere sia assicurato dall'eternità di uno stato dell'«anima» che in esso traluce: e il modello di una simile eternità, e quindi il criterio di misura del «piú alto ideale di bellezza», è per Herder ancora, come lo era per Winckelmann, «la quiete beata dell'espressione greca» [1768a; W.XX:62-65]. L'abbandono del terreno di Lessing (e il riaggancio

"Winckelmann) equivale però al ritorno a una *metafisica* dell'arte. Se ne era accorto già Haym quando scriveva [1958a:260] che nelle sue obiezioni al *Laocoonte* Herder, con una sorta di giuoco di destrezza e formale «metabasi in altro genere», sostituisce alla lessinghiana impostazione «tecnica» (cioè semantica) l'«elemento metafisico, per non dire mistico».

Epperò la riduzione dell'estetica a una teoria della rappresentazione «sensibile» di «sentimenti» e della espressione immediata di individuali (ma «eterni») contenuti dell'«anima», non è in Herder un'operazione cosí pacifica come sembrerebbe; o meglio essa si scontra con una difficoltà di fondo costituita dalle conseguenze spinose (per I Ierder e la sua metafisica del «sentimento») cui mena inevitabilmente un postulato di filosofia del linguaggio da lui formulato in apertura

della prima serie dei Frammenti.

«Parole e idee, — vi si legge, — hanno una parentela puntuale [...]. Mediante il linguaggio impariamo a pensare in maniera determinata, e quando abbiamo idee vivaci e determinate cerchiamo parole chiare e vive; le nutrici che ci insegnano la lingua, sono le nostre prime insegnanti di logica.» [FL,I, n. 1;W.XIX:17] Ma allora, se lingua e pensiero razionale sono in cosi stretta connessione e se, come Herder riconosce nella terza serie dei Frammenti, «la lingua veramente non è espressione di sentimenti, bensi piuttosto di concetti» [FL,III, n. 7;W.XIX:315], la persuasione herderiana circa l'essenza fantastica e alogica dell'opus poetico (che è pur sempre costruito con parole, ma dunque, per quel che precede, si sostanzia appunto anche di concetti!) viene a trovarsi esautorata da Herder stesso, e non marginalmente, bensí da un postulato (quello dell'identità di pensiero e lingua) che a partire dai Frammenti resterà fondamentale per la sua estetica. Il saggio del 1770-72 Sull'origine del linguaggio lo ribadisce: nell'uomo «tutti gli stati della consapevolezza (Besonnenheit) si traducono in linguaggio», «la sua catena di pensieri diventa una catena di parole» e, «considerando la cosa globalmente, non v'è stato dell'animo umano che non sia suscettibile di parole o non venga effettivamente determinato da parole» [1770;W.XXI:95]. Sostituite al termine «parola» quello di «concetto» (e il postulato di Herder lo autorizza), e troverete che ci sono le condizioni per cui, dopo aver Herder cacciato dalla porta le componenti dianoetiche del discorso poetico, queste possono ripresentarsi dalla finestra.

Si vuol dire, con ciò, che occorre molta cautela nell'applicare a Herder le definizioni sommarie di «razionalista» o «irrazionalista». Se è vero, come è vero, che per Herder il linguaggio ha una funzione insostituibile nel processo teoretico e pratico di appropriazione del mondo da parte dell'uomo, sembra difficile sostenere tout court che «at-

traverso il medio del linguaggio si è già introdotto, in questo processo, una linea irrazionalistica»: come fa ad es. W.A. Koch [1957:3], ma d'altronde l'operazione di «irrazionalizzare» Herder ha una lunga sto-

ria, i cui inizi risalgono ai tempi della Romantik.

Certo, Herder vede il linguaggio, fin dalla prima serie dei Frammenti, come una sorta di spontanea energheia o libera attività creativa i cui recessi più profondi rimarrebbero insondabili con strumenti razionali. «Allo stesso modo, — scrive egli ripetendo un'affermazione di Mendelssohn, - come gli occhi nel loro stato naturale non percepiscono chiaramente gli strumenti del vedere, cioè i raggi luminosi, cosí forse nemmeno l'anima riesce a indagare fino in fondo gli strumenti dei suoi pensieri, cioè il linguaggio.» [FL,I, n. 2;W.XIX:19] Ma è l'assunto di principio sull'identità di pensiero e lingua a escludere, per gli elementi di razionalità che invece lo sostanziano, che si possa interpretare la linguistica (ed estetica) herderiana semplicemente in termini di «irrazionalismo». E piú valida appare allora, a tutti gli effetti, la constatazione di Haym [1958a:432] sull'«orientamento dualistico, eclettico» di Herder, sul suo oscillare anche in estetica fra «il naturalismo [Haym intende la filosofia del sentimento] franco-inglese e il razionalismo della filosofia [illuministica] tedesca», senza che l'una componente abbia il sopravvento incontrastato sull'altra. Herder insomma non è spiegabile con interpretazioni di comoda univocità, con una tavolozza che di colori abbia soltanto due, il bianco e il nero, poveri e senza sfumature. Ciò trova conferma ormai da piú parti, sia che la cosa emerga da studi sullo Herder teorico della letteratura e filosofo del linguaggio (N. Merker [1973], C. Träger [1980b], A. Gulyga [1980], J. Schütze [1983]) o che la non-univocità di Herder, le sue caratteristiche di «figura di transizione», vengano richiamate a proposito della sua filosofia della storia (J. Rathmann [1978:69]), sia infine che le oscillazioni di Herder vengano pazientemente ricostruite, dosate e spiegate in profili generali della sua attività ispirati a criteri storico-oggettivi (A. Gulyga [19782], W. Dietze [19832]).

Negli scritti del decennio 1770-80, dopo gli stimoli venutigli dalle discussioni a Strasburgo (autunno 1770) con il giovane Goethe intorno al problema Shakespeare, e le ricerche che egli, Herder, stava facendo sullo spirito della poesia ebraica, il distacco dalle impostazioni e tematiche dell'Aufklärung vera e propria sembra piú deciso. Il saggio Sull'origine del linguaggio, riprendendo anche motivi del Tentativo di una storia dell'arte poetica e dei Frammenti, sposta risolutamente tutta l'indagine intorno alla lingua, letteratura e poesia sul terreno della storia; lingua e poesia diventano il prodotto della relazione dell'uomo (concepito come unità di sentimento e ragione) con l'ambiente, il quale modella l'uomo ma è a sua volta trasformato dall'attività umana. E nel trattatello su Shakespeare del '73 l'impostazione storico-genetica è applicata al campo specifico del dramma. In quell'impostazione confluiscono certamente istanze stürmeriane: come la protesta contro regole e precettistica, una concezione dinamica del reale, e quella vis polemica unita a impegno politico antidispotico che accompagnò in Germania la recezione di Shakespeare dopo il 1770

ed è stata rilevata da W. Stellmacher [1978:97].

Il genio di Shakespeare, quest'è l'assunto di Herder, può venir valutato soltanto sulla solida base storica della diversità di condizioni genetiche fra il dramma greco e quello inglese; epperò, stabilita la diversità delle condizioni storiche, bisogna riconoscere che Shakespeare, al pari dei tragici greci, ha magistralmente assolto al compito da Aristotele assegnato alla tragedia, cioè il purificare le passioni mediante la rappresentazione di un «avvenimento» drammatico unitario. E se poi l'événement Shakespeare lo trae dalla storia, è inutile, dice Herder, fargli con il «tronfio Warburton» (William Warburton nella sua edizione commentata di Shakespeare del 1747) l'elenco degli errori storici fattuali, perché ciò che importa nel rapporto storia-poesia non è l'esattezza storica in quanto tale, bensí il modo in cui il poeta è riuscito a fondere gli elementi di fatto in una unità dell'«azione», ovvero un'unità del «carattere» e di «opinioni» ed «espressione», cioè in una storia drammatica. In Herder lo spirito della Drammaturgia si pensi all'ironia lessinghiana contro Voltaire che critica il Comte d'Essex di Thomas Corneille con la cronologia alla mano - è, si vede, ancora presente.

Mentre però Lessing, sappiamo, aveva tentato di chiarire lo scarto fra storia e dramma mediante la teoria della tipicità dei caratteri, cioè ricorrendo all'ausilio di strumenti dianoetici di derivazione aristotelica, Herder invece tronca la ricerca nel punto esatto in cui, come già osservava Haym [1958a:469], avrebbe dovuto spiegare «in che cosa propriamente consistesse questa drammatizzazione della storia e quali mezzi il poeta avesse impiegato per produrre una tale unità [poetica] e un tale effetto [drammatico]». Ma Herder possedeva poi realmente strumenti che gli permettessero di dare questa spiegazione? Il dubbio è lecito quando si pensa che arrivato alla stretta finale, al giudizio di valore sulla poesia shakespeariana, egli lamenta soltanto di non aver «parole sufficienti per rimarcare il singolo sentimento principale che domina ogni dramma e lo vivifica come un'anima universale» [1773b; W.XXIII:267; cors. mio.]. Ma l'abbandonarsi al generico sentimento, all'istintivo edonistico flusso delle impressioni, preclude - già Lessing se ne era accorto a piú riprese — la possibilità di un vero

e proprio giudizio di valore nel quale, dovendo esso pronunciarsi sulla riuscita o meno dell'operazione di scarto semantico fra la realtà naturale e poetica (e i loro rispettivi linguaggi), occorre legare puntualmente la dimensione d'immediatezza naturale del «sentimento» (o «sensibilità», «immagine», ecc.) con le strutture formali (concettuali) che consentono la comunicabilità di quella dimensione.

Per concludere sullo Herder del «decennio impetuoso» resterebbe da dire del saggio Sul conoscere e sentire di cui è capace l'anima umana, di lunga elaborazione (1774-78), e nel quale, come risulta da una lettera a Gleim del 6 dicembre '78, l'autore si riconosceva piú che nelle altre sue opere del periodo. È propriamente un trattato gnoseologico, non di estetica. Ma mostrando esso meglio di altri il rapporto complessivo di Herder con lo Sturm und Drang, la sua tormentata adesione ai nuovi indirizzi nonché la finale resa dei conti critica (e in un certo senso autocritica) con il genialismo, quel saggio getta luce anche su ciò che Herder pensava circa la funzione e portata dei princípi genialistici in estetica. Fonte di ogni conoscere e sentire, e loro «primo concepimento», è l'originaria intuizione di «un'unità che domina in ogni molteplicità», un'intuizione che si manifesta nelle «profezie e segreti presagi dei poeti» i quali spesso riescono «inconsapevolmente» a rappresentare «un'intera vita umana nelle piú nascoste sue scaturigini»; ed è «la fantasia o come altro si voglia chiamare questo mare della sensibilità interna», a sorreggere «i nostri pensieri, sensazioni e impulsi» [1774c; W.XVII:166-67,177,183].

Ma il consenso di Herder alla prerazionale intuizione o fantasia come chiave per la poesia e dimensione risolutiva per la comprensione dell'universo, è poi davvero cosí incondizionato? La verità è che anche qui il suo discorso si svolge su due piani, e accanto ad affermazioni che privilegiano la «forza positiva» del «mare della sensibilità interna» ve ne sono altre che la limitano drasticamente. Se infatti «fantasia» e «immaginazione» sono «prive di coscienza e intelletto», allora «il poeta è soltanto un delirante sognatore»; e «sensazioni profonde devono poter sempre consentire anche profonde conoscenze che le dominino», onde poi «le passioni e gli impulsi più forti, a condizione di esser bene disciplinati, non sono che lo schema sensibile della robusta ragione che opera in loro». Né vale opporre a ciò i pretesi diritti di una genialità sciolta da ogni regola: infatti, se l'«intima vita dell'appercezione ed elasticità dell'anima» si riassume in quell'endiadi che è «conoscenza e sensazione», il «genio» potrà sfoggiare «colori piú variopinti della coda di un pavone», ma le sue manifestazioni, mancando del nesso fra «intelletto» e «sentimento della verità», assomiglieranno comunque piú a «energie animali» che a una «interiore vita umana»

11//4c;W.XVII:187,206,208-9]. E un'analoga critica del genialismo c'era, poco prima, nel trattato sui motivi del decadimento del gusto 11//3a;W.XXI:274].

La base teorica di questa tirata antigenialistica e vera e propria resa dei conti con il disordine estetico degli *Stürmer* più estremi, Herder lu mutua, vale la pena di notare, ancora una volta dall'assioma dell'unità di pensiero e lingua. L'«interna elasticità» dell'anima ha il proprio «sostegno» nella lingua che, in quanto «logos» o coincidenza di «ragione» e «parola», è il «medio» che connette «intelletto» e «intuizione»: chi possiede in maggior misura questa «parola interiore» o «intuitiva e divina facoltà di contrassegnare [le cose]» e quindi distinguerle, ha pure «molto intelletto e giudizio», mentre coloro che son privi di questa facoltà — la quale nella formulazione herderiana conserva ancora rilevanti elementi dianoetici — anche di fronte a un «intero mare di immagini» non saprebbero né «coglierle» né «usarle» [1774c;W.XVII:188-89].

Siamo lontani, si vede, dalle forzature in direzione intuizionistica e soggettivistica di un Lenz che nelle *Note sul teatro* del '74 rivendicava l'assoluta libertà del poeta, le cui creature artistiche sono attive a loro volontà e del tutto indipendenti da regole; o degli *Stürmer* minori quali Friedrich Müller e Heinrich Leopold Wagner che, in varie gradazioni, postulavano per il poeta il diritto alle invenzioni piú estrose e alogiche. Ma l'impostazione *umanistica* data alla filosofia del linguaggio e all'estetica, dove linguaggio e arte appaiono produzioni autonome dell'uomo nella sua pienezza di umanità, distanzia Herder altresí e in primo luogo da Hamann e dalla dimensione *teologica* che questi aveva assegnato al linguaggio e all'arte.

In Hamann fu proprio questa dimensione a condizionare in profondità le ricerche di estetica e di filosofia del linguaggio. Dal lato tecnico-formale egli precorse Herder nella formulazione dell'assioma sull'interdipendenza di pensiero e lingua, tant'è vero che già nel '60 (Saggio di Aristobulo su una questione accademica) affermava che «il modo naturale di pensare ha un'influenza sul linguaggio» e dunque «i lineamenti della lingua» di un «intero popolo» «corrisponderanno al suo modo di pensare» [1760;HaW,II:122] 13. E confermava ciò nell'Ae-

<sup>13</sup> Un ventennio dopo, la formulazione ricompare in veste di maggior pretesa filosofica e terminologica, quando nella *Metacritica* a Kant (e in polemica con l'apriori kantiano) Hamann assume il linguaggio come criterio dirimente della questione di «come sia possibile la facoltà di pensare»: sul linguaggio, cioè, «poggia non soltanto l'intera facoltà di pensare [...], ma esso costituisce pure il *centro del travisamento che la ragione fa di se stessa*». Le vere «forme a priori» Hamann le vorrebbe quindi vedere nel linguaggio, fonte «di ogni conoscenza e ragione umana», solo che egli poi, coerente con la propria generale prospettiva irrazionalistica, riduce gli elementi del linguaggio a quelli meramente «estetici» (cioè sensibili o esteriori) dei «suoni» o fonemi e delle «lettere», privi di ogni schema che non sia quello «sensibile» del «ritmo» e della «musicalità» [1784a:HaW.III:286].

sthetica in nuce del '62, quando definiva il «discorrere» come un «tradurre pensieri in parole, cose in nomi, immagini in segni, che possono essere poetici o chirologici, storici o geroglifici, filosofici o caratteristici» [1762;HaW,II:199; cors. mio]. Ma il «discorrere» umano, in fondo, non è che la (necessariamente inadeguata) traduzione in termini mondani di quell'originario «discorso alla creatura per mezzo della creatura» che è l'atto creativo e la rivelazione di Dio, la cui parola (come Hamann dice in assonanza quasi letterale al biblico primo libro dei Salmi, XIX, 3-4) «corre per ogni terra fino all'estremità del mondo» e la cui voce «si ode in ogni lingua» [1762;HaW,II:198]. Dirà piú tardi, in una lettera a Jacobi del 1785, che la lingua è «la madre della ragione e rivelazione, il di lei alla e omega» (C.H. Gildemeister [1868:122]).

Se per Hamann è dunque «quest'analogia dell'uomo con il Creatore» a donare «a tutte le creature il loro valore e la loro impronta» [1762:HaW,II:206-7], e se il vero fondamento del discorso umano è la lingua dell'età di Adamo, quando «ogni fenomeno della natura era [...] il segno, il simbolo e il pegno di una nuova, segreta, ineffabile, ma tanto piú intima unione, comunicazione e compartecipazione di energie e idee divine», onde poi «tutto ciò che l'uomo per la prima volta udí, vide con i suoi occhi, contemplò e toccò con mano, era una parola vivente, perché Dio era la parola» [1772;HaW,III:32]: allora certo, alla luce di quest'impostazione drasticamente teocentrica data alla filosofia del linguaggio, non può nemmeno stupire la postilla conclusiva dell'Aesthetica. Dove, compiendo una conversione totale dalla sfera estetica a quella religiosa (ma una conversione impostagli appunto dalle premesse teocentriche e fideistiche), Hamann racchiude infatti la «somma» della sua «nuovissima estetica, che è anche la piú antica», in un monito [1762;HaW,II:217] tratto dall'Apocalisse di Giovanni: «temete Iddio e dategli gloria, poiché l'ora del suo giudizio è venuta, e adorate Colui che ha fatto il cielo e la terra e il mare e le fonti delle acque».

L'individuazione delle fonti storico-ideali di questa sorta di linguistica religiosa e semantica della fede non è difficile: e gli interpreti di Hamann le hanno via via viste nel platonismo e neoplatonismo tradizionali, nella filosofia religiosa alessandrina e nella dottrina del «logos» delineata dal Vangelo giovanneo, nel filone mistico che unisce il medioevale maestro Eckhart a Lutero e a Böhme, nell'ermeneutica simbolica delle Scritture rinverdita dal pietismo al quale Hamann è legato per ambiente di nascita e di formazione, o infine nell'interazione di tutti questi fattori. Ma quale che sia l'incidenza specifica dell'una o dell'altra fonte, l'atteggiamento hamanniano di fondo si incentra sul rapporto immediato fra l'individuo e il Dio personale che all'uomo «parla» e si rivela e tuttavia rimane misteriosamente celato.

Questo «discorso» per similitudini, che il Creatore fa alla creatura, si attua nella natura, nella storia e nella Scrittura, e non v'è quindi da dubitare, per Hamann, che il linguaggio sia di origine divina. Non v'è da dubitare neppure che la stessa attività discorsiva umana, derivando dalla razionalmente insondabile essenza di Dio, «è, al pari della natura, un libro sigillato, una testimonianza nascosta, un enigma che non si può sciogliere senza dissodare il terreno con ben altri strumenti che quelli della ragione»: come affermano i *Memorabili di Socrate* [1759a;HaW,II:65].

È intuibile quale ripercussione questa posizione dovette avere sulla teoria estetica generale. Se la comunione con Dio tramite il linguaggio non consente l'introduzione di elementi dianoetici analizzanti, ma avviene in una dimensione che è extrarazionale perché soprarazionale, e se il rapporto uomo-Dio è il criterio con cui si devono misurare per analogia tutte le manifestazioni dell'attività umana, allora si metta a fondamento dell'arte l'unica facoltà extrarazionale capace di operare contatti immediati, cioè il sentimento e il genio; ci si decida a privilegiare le «immagini» attraverso la cui ricchezza e bellezza sensibile traluce in guisa immediata la magnificenza e bellezza sublime del «Verbo» creatore, e si accantonino le morte «leggi e regole estetiche» [cfr. 1761;HaW,II:163-64; e 1762;HaW,II:197]. Le creazioni poetiche, ripetizioni microcosmiche della creazione divina, serberanno però comunque un fondo arcano e inscrutabile che deriva loro dall'esser «un genere naturale della profezia», «sigilli umani della rivelazione» 11758:HaW,I:241]: e voler scavare al di là della loro allusività profetica, pretendendo di introdurvi elementi di «chiarezza» razionale, significherebbe far perdere alla genialità poetica gran parte della sua novità, arditezza e verità [cfr. 1762;HaW,II:343,345].

Per definire a questo punto la portata dell'estetica hamanniana, ricorderemo come per lui il problema religioso divenisse anche un problema estetico, e che fu però proprio questa superficie estetica (con tutte le suggestioni di rivolta contro la tradizione ch'essa comportava) a stimolare non poco gli *Stürmer*. Non solo: pure nel campo specifico della filosofia del linguaggio Herder ad es. riconobbe senz'altro di dover molto a Hamann, ed è del resto comprensibile ch'egli guardasse con simpatia a un autore il quale aveva aperto l'*Aesthetica in nuce* con l'affermazione che «la poesia è la lingua madre del genere umano», cioè con un assioma che formerà poi il filo conduttore dei *Frammenti* herderiani, e formulato per primo il principio dell'interdipendenza di pensiero e lingua.

Ma andiamo a vedere che cosa la teoria hamanniana contenga al di là degli appelli alle spontanee energie creatrici, e dell'istanza che quanto l'uomo compie deve scaturire dalla totalità vivente delle sue forze. Si trattava di istanze cui gli Stürmer erano certo sensibilissimi. Ancora il Goethe del libro XII di *Poesia e verità* le ricorderà con commozione: nel suo periodo dell'«impeto» le aveva tanto condivise da dar loro voce in parecchie delle oltre cento recensioni che scrisse nel 1772 per le Informazioni erudite francofortesi, il giornale di battaglia degli *Stürmer* (vedi H. Bräuning-Oktavio [1966]). Se tuttavia, al di là di quelle suggestioni messe in circolo dal «mago del nord», andiamo a cercare quali contributi Hamann abbia dato a livello di una dottrina specifica dell'arte e del linguaggio, allora la sua posizione si ridimensiona non poco. Ogni volta infatti che in lui emerge una problematica estetica o estetico-linguistica in senso stretto, ad es. il rapporto di immagine e concettualità nel discorso poetico o la definizione delle strutture formali del linguaggio o la questione della storia della lingua, la sua risposta diventa subito una metabasi in altro genere. L'istanza di enucleare la ricchezza viva delle esperienze reali quotidiane e dei sentimenti immediati, si trasforma cosí nell'invito a ripercorrere con lui le contingenti tappe della propria vita personale (si vedano i Pensieri sul corso della mia vita del 1758) e a considerarle — il che era del resto cosa abituale negli ambienti pietistici cui era legato — come fasi essenziali dell'intera vita dell'umanità; il problema della lingua venne dato per risolto e non suscettibile di ulteriore esame, non appena si fosse operato l'aggancio del linguaggio umano al Verbo divino: e il caput tempestatum della genialità quale unico criterio che in estetica dirimesse le difficoltà teoretiche, veniva infine tranquillamente doppiato con l'affermazione (nei Memorabili di Socrate) che essendo il genio appunto il misterioso portavoce di un «demone» irrazionale, la sua natura resta perciò insondabile e non discutibile.

Per quanto riguarda Herder, la sua impostazione umanistica della filosofia del linguaggio e dell'estetica non scomparve del tutto nemmeno quando l'isolamento intellettuale durante gli anni di predicatore a Bückeburg (1771-75) lo portò a riavvicinarsi alle idee di Hamann. Nel giudizio conciliante ch'egli diede della linguistica mistica del «mago del nord» in una lettera a Nicolai di questo periodo (del 2 luglio 1772, bene analizzata da Haym [1958a:527-28]), le differenze fra lui e Hamann appaiono sí appianate, ma l'avvicinamento viene operato trascrivendo Hamann il piú possibile in termini umanistici. Perfino la punta massima della convergenza con Hamann, vale a dire l'interpretazione simbolica del testo biblico come strumento di comunicazione del linguaggio divino, e la spiegazione dell'«archeologia ebraica» come «archeologia divina» che Herder tenta con Il piú an-

tico documento del genere umano (1774), ha nell'arco del pensiero herderiano un significato sostanzialmente episodico, nel senso che la tesi sostenutavi, ossia che l'umano vada spiegato a partire dal divino, è controbilanciata invece nello sviluppo generale del suo pensiero — precedente e successivo alla parentesi di Bückeburg — dall'assunto umanistico (e in quanto tale convergente con le posizioni dell'Aufklärung piú matura, lessinghiana) che la chiave per comprendere il «divino», cioè innanzi tutto per rendersi ragione delle idee che gli uomini si fanno di Dio, è da cercare nella natura dell'uomo come ente storico.

Con la filosofia del linguaggio di Hamann e Herder, dunque, le ricerche che il Settecento tedesco condusse intorno all'estetica si complicarono notevolmente perché in un modo o nell'altro venne introdotta in esse una problematica — quella religiosa e teologica — che l'Aufklärung piú conseguente si era sforzata di tenere ben distinta dalla sfera dell'arte. Nelle questioni del gusto estetico e della critica d'arte, aveva ammonito il Lessing della Drammaturgia, gli argomenti che comunque si vogliano prendere dal campo religioso «valgono senza dubbio a ridurre l'avversario al silenzio, ma non certo a convincerlo»; e aveva concluso che in estetica «la religione come religione non deve decidere di nulla», in quanto «la sua testimonianza, da vedersi esclusivamente sotto la forma di uno dei veicoli attraverso i quali si tramanda il patrimonio del mondo antico, non vale né piú né meno delle altre testimonianze relative a quel mondo» [HD,XI;R.VI:61]. Si tratta, palesemente, dell'istanza dell'autonomia dell'estetica in quanto scienza di una delle diversificazioni dell'umano discorrere, il discorso estetico appunto, che non v'è motivo di privilegiare in via di principio rispetto ad altre, cosí come non v'è ragione di privilegiare nei confronti di essa i parametri, putacaso, del discorso religioso. Ma costruire e giustificare la tesi dell'autonomia dell'estetica dai parametri della «religione come religione» era impresa oggettivamente attuabile soltanto a condizione che parallelamente all'elaborazione dell'estetica come scienza, e cioè alla definizione delle sue strutture interne, venisse portata avanti in campo filosofico e di scienza della religione una ricerca tendenzialmente volta a ricondurre appunto anche la «religione come religione» nell'ambito degli avvenimenti umani storici.

La riduzione della religione a fatto umano storico (e dunque, nel campo dei valori, a «testimonianza» storica valida al pari di altre), e l'indagine dei fenomeni religiosi sotto il loro aspetto di «fatti» spiegabili per via razionale, si presenta ora nell'«età di Lessing» come un'operazione di revisione critica a vasto raggio, molto differenziata non solo per quanto riguarda le intenzioni da cui i singoli Aufklärer erano

mossi, ma anche per il modo e gli strumenti concettuali con cui venne condotta e per i risultati cui essa approdò. Da questo punto di vista anche coloro nei quali (come in Herder) la problematica estetica e quella religiosa mantennero notevoli punti di contatto, contribuirono indirettamente alla costruzione dell'autonomia dell'estetica nella misura in cui le loro ricerche in campo filosofico-teologico pervennero a una secolarizzazione e storicizzazione dei fenomeni religiosi.

## IV. Filosofia e religione

È assolutamente necessario che le verità rivelate vengano elaborate a verità di ragione, se si vuole aiutare il genere umano.

Lessing

## 1. Da Wolff a Reimarus

L'atteggiamento che la ragione illuministica avrebbe dovuto tenere nei confronti di quelle peculiari testimonianze di un fatto religioso che son rappresentate dal *corpus* delle Scritture bibliche, aveva costituito oggetto d'indagine già per il Wolff della *Logica Tedesca*. Ma a tener conto dei sedimenti luterani di filosofia della religione che da due secoli avevano permeato di sé il tessuto culturale tedesco, le considerazioni di Wolff acquistano un sapore particolare.

È risaputo quante sospettose riserve soprattutto il Lutero degli inizi della Riforma avesse avanzato contro le prerogative della «ragione», e come intorno alle divergenti valutazioni della portata di «ragione» e «fede» nella vita umana si fosse anzi accesa la prima grossa controversia teoretica nel nascente protestantesimo, quella che vide, oltre alla rottura del riformatore con Erasmo, la significativa differenziazione fra Lutero, l'«uomo di Dio» e campione della fede per il quale Dio è tutto e l'uomo nulla, e l'umanista luterano Melantone, il praeceptor communis Germaniae che pur dopo molte esitazioni introdusse e promosse l'insegnamento della filosofia (aristotelica) e della logica nelle università. Nella cultura del protestantesimo ufficiale, com'è noto, prevalse sostanzialmente l'indirizzo di Melantone e prese piede una intellettualizzazione della dottrina che si protrasse con alterne vicende fino al secolo illuministico.

Il recupero dei valori razionali in seno alla dottrina, la loro applicazione alle questioni di fede, incise però in primo luogo, com'era inevitabile, su quel nucleo centrale della concezione protestante che era la retta interpretazione della parola di Dio depositata nelle Scritture. Lutero, ispirato dal mistico orrore verso ogni atteggiamento che riducesse l'esegesi della parola divina a una operazione attuabile con