

III. PUBBLICISTA E SCRITTORE DI TEATRO NELLA BERLINO PRUSSIANA

Se Lipsia era stata per Lessing un altro mondo a confronto di Meissen, altrettanto lo fu Berlino a confronto di Lipsia. La strada verso il sobborgo di Spandau, la Spandauerstrasse dove inizialmente alloggiò come ospite di Mylius, passava davanti al castello di Charlottenburg, sin dai tempi del rozzo «re soldato» Federico Guglielmo I residenza dei sovrani che adesso avevano però la corte fuori Berlino, a Potsdam. Era, anche soltanto topograficamente, il doppio emblema di un assolutismo forte: presente in città perché non vi fossero dubbi sull'onnipresenza del re, ma con il più o meno sontuoso palazzo fuori, sul modello di Versailles, a marcare la distanza tra il sovrano e i sudditi.

Persino quando dal 1740 sarà sul trono di Prussia Federico II che si vantava di essere, oltre che un re «illumi-

nato», addirittura un «re filosofo», costui della sua Berlino di oltre centodiecimila abitanti, popolosa quanto Lipsia, non seppe che farsene. Vi mantenne semplicemente, gravandone le spese sull'erario municipale, tremila funzionari della burocrazia e 30.000 soldati di guarnigione. L'aspetto urbanistico — alcuni palazzi barocchi in un centro residenziale attorniato da catapecchie cadenti — rimase quello del Seicento.

Il fiore all'occhiello di Federico II erano gli illuministi francesi ch'egli ospitava, Voltaire, Lamettrie, Maupertuis; era l'Accademia delle scienze fondata dal padre Federico Guglielmo I per ragioni di prestigio dinastico, interamente francesizzata come erano francesi anche l'idioma di corte e i funzionari delle istituzioni culturali che Federico II sponsorizzava. All'Accademia dovevano venir sempre tradotte in francese anche le dissertazioni dei membri tedeschi; e a dirigere la regia Biblioteca prussiana era sempre un francese, sino a quel mediocre monaco benedettino, Pernéty, che nel 1785, ritenendo prossima la fine del mondo, si dimetterà dall'incarico per attendere il luttuoso evento nella Francia cattolica piuttosto che nel Brandeburgo protestante.

A differenza di Lipsia, Berlino non aveva né un'università (verrà fondata soltanto nel 1810) né un teatro, salvo quello di compagnie girovaghe d'infimo ordine. Le rappresentazioni operistiche e di balletto erano riservate al selezionato pubblico di corte. Johann Friedrich Schönmann, un attore della troupe lipsiese della Neuber, lamentava a Gottsched che «il pregiudizio del re verso poeti e attori tedeschi non farà mai nascere a Berlino un teatro tedesco». Tra la corte allogotta e la città rimase una rigida cesura culturale. Chi, borghese in città, voleva milantare un superiore gradino sociale, s'ingegnava a parlare francese, ovviamente storpiato. Che in terra di Prussia vi sia stato un qualsiasi patrocinio della cultura nazionale tedesca da parte dei francesismi fridericiani, di Federico II e della corte, è una leggenda di epoca bismarckiano-guglielmina che Franz Mehring ha avuto il merito di confutare nei suoi studi su Lessing.

Dopo l'effervescente moderna Lipsia, Lessing si sarebbe trovato in una palude se non fosse stato per l'esistenza di una rinomata rivista, la «Gazzetta berlinese privilegiata» o «Gazzetta di Voss» perché legata all'editore-libraio Christian Friedrich Voss. Su essa, introdotto da Mylius che ne era redattore, cominciò dal novembre 1748 a pubblicare recensioni, dal 1751 a curare una rubrica fissa su «cose erudite». Inoltre, fondandolo e scrivendovi, vi aggiunse un supplemento letterario mensile («Le ultime novità dal regno dello spirito arguto») fino a quando, nell'ottobre 1755, non abbandonò la rivista. Nel 1750 divenne anche collaboratore, subito, di un'altra delle imprese che Mylius sfornava a getto continuo, la rivista «Notizie critiche dal regno dell'erudizione». A Berlino non c'è un teatro? Ebbene, il ventunenne fonda, in associazione con Mylius, il periodico «Contributi sulla storia e la fortuna del teatro», in assoluto la prima rivista teatrale tedesca, di cui escono nel 1750 quattro numeri; e dal 1754 pubblica da solo, in ideale continuazione dei «Contributi», la «Biblioteca teatrale» che durerà, con quattro fascicoli, sino al 1758. Erano tutte, si vede dalla loro breve vita, iniziative editoriali effimere. Ma intanto vi compaiono le primizie (e di non poco conto) del Lessing critico letterario e teorico di estetica.

Ne emergeva, come tema più significativo, una, al momento soltanto abbozzata, resa dei conti con i progetti di risanamento della letteratura nazionale (e connessi programmi di estetica) messi in cantiere sin dagli anni '30 da Gottsched. Questi pensava, sostanzialmente, che in Germania si dovesse creare una letteratura nazionale trapiantandovi il modello della letteratura classica francese e, come criteri estetici, quelli del razionalismo classicistico seicentesco imperniato sull'idea che la poeticità di un'opera d'arte letteraria consiste nella «conformità» immediata di essa alla pura fattualità della «natura», cioè nel valore della poesia come semplice «verosimiglianza» ovvero razionale «imitazione» della natura.

La riforma gottschediana della letteratura aveva implicazioni politiche. Il trapianto dei modelli letterari fran-

cesi si sarebbe dovuto appoggiare sull'influenza ed opera delle corti, le quali già per conto loro facevano a gara nell'imitare gli usi e costumi di Versailles. Una riforma che per le sue intenzioni, di creare cioè una letteratura nazionale e quindi una coscienza nazionale, rispondeva certamente a istanze positive, finì insomma, nei suoi mezzi d'attuazione, per rafforzare l'ideologia di corte del dispotismo. In una delle riviste dirette da Gottsched, «Le novità dell'amena erudizione» si leggerà, ancora nel 1759, che «senza distinzione tutte le teste coronate meritano venerazione», e «si è sempre in torto quando nel chiuso del proprio studiolo ci si fa giuoco dei grandi del mondo».

Le proteste del Lessing censore e giornalista s'indirizzarono contro questi cattivi risvolti del Gottsched cortigiano. In una sarcastica recensione alle poesie di Gottsched, uscite in due parti nel 1751, dirà che nella prima la «disposizione delle poesie» è «tale da far onore alla più rigida etichetta di corte», mentre la seconda parte è «imbellettata con il medesimo ordine gerarchico che già nella prima aveva funzionato così bene, sicché tutte le poesie sugli alti capi e sulle persone principesche sono state collocate nel primo libro, quelle sui conti, sui nobili e su gente affine nel secondo, e quelle sugli amici invece nel terzo». Onde, se «a Potsdam queste poesie costano, nelle librerie di Voss, due talleri e quattro grossi», all'incirca «con due talleri si paga il ridicolo, e con quattro grossi l'utile» [III, 52-3].

Restiamo ancora, per un momento, nell'ambito della protesta anticortigiana di Lessing. C'è, nel 1750, l'epigramma *Su un carosello*, con riferimento a un sontuoso torneo equestre organizzato da Federico II come cerimonia dinastica: Lessing, dopo avervi visto, a pagamento, «tanti principi, tanti eroi, agghindati come attori per far da condottieri», rimpiange, «a dir la verità, di quel grande prodigio sfarzoso e regio il mezzo tallero del prezzo» [I, 170-1]. C'è soprattutto, dello stesso periodo, l'abbozzo di un'ode in prosa *A Mecenate*, nei suoi passi più emblematici una vera e propria professione di fede civile borghese e di indipendenza spirituale:

Il sovrano nutre una schiera di begli spiriti e la sera, per riposarsi con facezie dalle preoccupazioni di Stato, li utilizza come suoi ameni consiglieri. Quanto gli manca per essere un mecenate! Mai mi sentirò capace di giuocare un ruolo così basso, fossero pure in palio nastri di ordini cavallereschi. Un re, semmai, su di me potrà dominare; sarà più potente, ma non creda di essere migliore. Non potrà darmi gratifiche così alte da lasciarmi io indurre, in cambio, a commettere azioni infami [I, 130].

La presa di distanza da Federico II, che alla sua corte «nutre» per proprio edonismo culturale i grandi intellettuali francesi, non poteva essere più sferzante. La radicale avversione ai mecenatismi di corte impedì a Lessing, quando in quell'ottica stroncò le cortigianerie del Gottsched degli anni '50, di tener conto della funzione positiva che almeno il Gottsched giovane aveva pur esercitato nel marasma provincialistico della cultura letteraria tedesca del primo Settecento. Nella critica ideologica a Gottsched, cioè a un illuminista fermatosi alla fin fine a metà strada, c'è adesso, a menar colpi senza andare per il sottile, una coscienza illuministica più vigorosa, quella di Lessing, che rifuggiva invece in via di principio da compromessi con quell'onnipresente cellula politica della società che era il dispotismo più o meno «illuminato». Come documento di antiassolutismo quei colpi di polemica ideologica sono ottimi, ma non su essi, bensì sulle prese di posizione teoretiche verso la poetica ed estetica gottschediana della «verosimiglianza» vanno misurati i progressi che nelle sue riflessioni su temi di estetica il giovane Lessing stava facendo.

Ne è prima testimonianza, nei «Contributi sulla storia e la fortuna del teatro», la *Critica dei «Captivi» di Plauto* del 1750, scritta a commento di una traduzione della commedia latina che Lessing aveva fatto per arricchire il repertorio del teatro comico tedesco. Contro un immaginario obiettoro, gottschediano, scandalizzato dei «modi di dire equivoci» e degli «scherzi triviali» nei *Captivi*, Lessing puntualizzò che dovere del poeta drammatico è «di rappresentare i personaggi così come sono, e di far loro

dire ciò ch'essi possono dire secondo il loro animo e la loro condizione sociale» [III, 315]. Plauto dunque non è affatto da biasimare per aver rappresentato e fatto parlare il mondo dei servi romani come quel mondo effettivamente era e parlava. 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 persino a quello dei nostri attuali domestici, e hanno dunque ben diritto di pensare e scherzare in un modo ancor più rozzo e primitivo [III, 317-8].

Sicché le obiezioni del gottschediano cadono non appena si valutino le cosiddette «trivialità» di Plauto dal punto di vista «complessivo» della commedia, badando anzitutto a quella che è la «natura» dei caratteri rappresentati [III, 319]. Il che, necessariamente, coinvolgeva considerazioni sia sulla «verosimiglianza» dei caratteri, sia sul «fine» che un'opera di teatro si propone. Lessing, al riguardo, pervenne a formulazioni non solo già notevoli per spirito di libertà nei confronti delle «regole» della tradizione razionalistica, ma sintomatiche altresì per il ripudio della «verosimiglianza» nell'accezione gottschediana e razionalistica astratta (l'«intima essenza della poesia», diceva sin dal sottotitolo la *Poetica critica* di Gottsched del 1730, consiste in una pura e semplice «imitazione della natura»). Le formulazioni di Lessing sono poi interessanti perché vi primeggia il tema delle finalità perseguite da un autore di teatro.

Per me la commedia più bella non è la più verosimile e maggiormente conforme alle regole, la più ricca di trovate spiritose e amene... bensì quella che più si avvicina al proprio fine... Ma qual è il fine della commedia? È quello di formare e migliorare i costumi degli spettatori. I mezzi ch'essa impiega sono la rappresentazione del vizio come odioso, della virtù come amabile. Ma poiché molti spettatori sono troppo corrotti perché quel mezzo abbia buon effetto, essa dispone di uno ancora più energico, quando cioè fa apparire il vizio come sempre infelice e la felicità invece, alla fin fine, come il trionfo della virtù. Su uo-

mini corrotti il timore e la speranza operano infatti sempre meglio che non la vergogna e il senso dell'onore [III, 326].

Vale la pena di tener presenti questi passi. Né Lessing né il suo secolo avevano dubbi sulle finalità educative, istruttive e morali dell'opera d'arte, sulla sua utilità sociale e, in particolare, sulle funzioni di emancipazione umana da assegnare al teatro. Poteva essere un'emancipazione più o meno ampia, nel Gottsched dei compromessi con la cultura di corte un'emancipazione di portata borghese certamente più ristretta, ma anche per Gottsched la funzione sociale del teatro era fuori discussione.

Nel Lessing del saggio su Plauto c'è però qualcosa di più. C'è, implicita, un'impostazione che, quando negli anni successivi la sviluppò, costituirà il filo conduttore dell'intera sua teoria estetica. È il tema dei peculiari mezzi estetici, connaturati alla struttura intrinseca dell'opera d'arte, con i quali questa possa, con procedimenti e strumenti tecnicamente diversi da quelli filosofici o scientifici, mediare valori istruttivi e, al limite, anche filosofici, senza però abdicare alla peculiarità del proprio discorso, senza che la mediazione di quei valori diventi un innesso allotrio rispetto alla natura semantica dei mezzi espressivi.

Ne venivano ovviamente coinvolte grosse questioni di teoria: come il rapporto tra realtà e poesia, la verosimiglianza e la conformità alle regole, l'una e l'altra non più, però, quelle della tradizione. Erano questioni che qui, nel 1750, già emergevano tra le righe: sicché è singolare che il loro affiorare in quel saggio sia stato pressoché ignorato dalla letteratura ottocentesca su Lessing. Nell'itinerario di Lessing si trattava, comunque, di svilupparle però a livello di teoria estetica. Non poteva bastare la constatazione empirica — fatta recensendo nei «Contributi» una *Oratio de comoediis* (1750) di Samuel Werenfels in difesa del teatro — che «con esempi pratici si potrebbe mostrare come in teatro si riesca a portare, e di fatto vi siano state portate, le più impegnative verità filosofiche, e anzi persino le controversie religiose» [III, 22].

Un passo in avanti nell'elaborazione di quei temi fu il saggio *Pope, un metafisico!*, del 1755. Esso va perciò subito menzionato qui (e occorrerà vederlo tra breve), sebbene appartenga in realtà agli ultimi anni del primo soggiorno berlinese di Lessing.

Dei suoi progetti, alla fin fine, era rimasto in piedi solo quello, tenacemente perseguito ma di poverissimo reddito, di fare lo scrittore indipendente. Non andò in porto nel 1749 un assistentato di filologia all'università di Gottinga, caldeggiato dal padre e a cui pure lui teneva. Le iniziative editoriali dell'avventuroso Mylius, alle quali era più o meno associato, naufragarono l'una dopo l'altra; e intanto c'era da difendersi dalle pressioni della famiglia che lo rivolgeva a casa, e da stornare all'acquisto di un vestito nuovo i nove talleri mandatigli invece dal padre nell'aprile 1749 per un immediato ritorno a Kamenz («avrei già potuto avere una sistemazione migliore se fossi stato vestito meglio, cosa assolutamente necessaria in questa città»: così nel gennaio 1749 alla madre [IX, 13]). C'erano le lettere con cui tacitare i genitori, un carteggio difficile e umiliante per convincerli che Mylius non era un demone e che lui, Gotthold, dall'attività letteraria e dallo scrivere commedie si riprometteva comunque un avvenire onorato. Ma soprattutto servivano soldi: occorreva per la sussistenza quotidiana e poi nel 1752, onde concludere in qualche modo gli studi universitari, anche per un soggiorno da gennaio a ottobre a Wittenberg, dove in aprile Lessing conseguì il baccellierato.

Alla sopravvivenza soccorrevano lavori di traduzione a cui si sobbarcò. Escono sue versioni tedesche di Calderón de la Barca (*La vita è sogno*, 1750) e di Voltaire (*Scritti storici minori del signor di Voltaire*, 1752, con uno strascico di incresciosi equivoci perché Voltaire lo accusò, a torto, di aver voluto mettere in commercio anche un'edizione tedesca non autorizzata del *Secolo di Luigi XIV*). Tradusse poi in tedesco nel 1752 l'*Esame dell'attitudine delle menti per le scienze* del medico e filosofo cinquecentesco spagnolo Huarte; e nel 1753 la *Storia degli arabi* dell'abate Marigny e le *Lettres au public* di Federico II che per farsi

leggere dai tedeschi aveva bisogno di un traduttore perché considerava lingua di cultura soltanto il francese.

Al traduttore Lessing, certo, persino quei lavori ingrati ampliarono l'orizzonte, ma gli stimoli culturali veri gli provennero, a Berlino, dalla frequentazione di un vivace gruppo di intellettuali moderni, di idee più o meno illuministe. Erano l'editore e libraio Voss, i musicisti Johann Jakob Quantz e Johann Friedrich Agricola, l'incisore Johann Wilhelm Meil e il letterato Karl Wilhelm Ramler; nonché il teorico di estetica Johann Georg Sulzer, il poligrafo Christoph Friedrich Nicolai e l'ebreo cosmopolita Moses Mendelssohn che saranno poi, tutti e tre, tra i cosiddetti «filosofi popolari» dell'illuminismo berlinese.

Fu in collaborazione con Mendelssohn, conosciuto nel 1754 attraverso una comune passione per il gioco degli scacchi, che nacque il saggio *Pope, un metafisico!* I due amici lo pubblicarono, anonimo, in risposta a un tema messo a concorso dall'Accademia berlinese delle scienze che chiedeva quale giudizio si dovesse dare dell'assioma filosofico «tutto ciò che è, è bene», contenuto nel poema *Essay on man* (1733) dell'inglese Alexander Pope. Mendelssohn fornì l'apparato erudito, mentre di Lessing è innanzi tutto il tentativo, nell'introduzione al saggio, di una definizione dei rapporti e limiti che esistono tra poesia e filosofia.

Pope era un poeta, ma il quesito dell'Accademia delle scienze chiedeva che se ne esaminassero le posizioni filosofiche, di per sé vicine, con quell'assioma, alla metafisica di Leibniz. La maggior parte del saggio venne perciò dedicata ai rapporti filosofici di Pope con Leibniz. E qui Lessing diede, tra l'altro, buona prova di concretezza a livello di storiografia filosofica quando nell'analisi parallela di affermazioni leibniziane e di assiomi di Pope mise in primo piano l'avvertenza metodologica che qualche episodica «consonanza formale» tra due filosofi «non deve mai indurci a ritenere che vi sia identità anche tra i principi» [VII, 254].

Circa la questione preliminare che gli premeva e che

affrontò nell'introduzione, se cioè un poeta possa insieme anche essere «filosofo», Lessing non vede in via di principio alcuna «contraddizione» tra queste due qualità. Purché però si tenga fermo che i modi espressivi, il discorso «metafisico» o filosofico e quello poetico, differiscono nettamente sul piano semantico. Il filosofo «non deve mai adoperare le parole in un'accezione diversa da quella precedentemente spiegata, né scambiarle con altre apparentemente sinonime» [VII, 233]: ovvero, diremmo oggi, egli usa valori semantici univoci. Invece l'«essenza» delle «figure» poetiche è «ch'esse non si attengono mai alla verità rigorosa», cioè all'elemento tecnico-categoriale dell'univoco. Rispetto alla precisa determinazione per generi scientifici che costituisce l'essenza del linguaggio filosofico, esse infatti «talora enunciano troppo, talora troppo poco» [VII, 233]: diremmo, oggi, che sono valori semantici polisensì. Data questa diversità di struttura tra i due linguaggi, è semanticamente da escludere che un poeta possa con i mezzi espressivi suoi costruire un sistema filosofico: ovvero, 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 bastando la versificazione «per fare di un poeta filosofico un filosofo, e di un filosofo con velleità poetiche un poeta» [VII, 234].

Lessing, in quel saggio, si appoggiava ancora alla definizione che nell'*Aesthetica* (1750) il wolffiano Baumgarten aveva dato dell'opera poetica, di esser questa un «discorso sensibile perfetto». Ma di fatto la discussione si svincolò poi subito dai parametri e limiti razionalistico-scolastici che la definizione baumgarteniana conteneva, quelli cioè di riporre la distinzione tra poesia e non-poesia in una differenza di tipo metafisico tra «senso» (la poesia) e «intelletto» (la filosofia, scienza, ecc.). L'acquisizione più notevole di Lessing fu che non già a presupposti metafisico-speculativi si dovesse ricorrere per distinguere i due ambiti, bensì alle rispettive e tra loro specificamente diverse strutture semantiche dei due discorsi. L'aver spostato la questione sul piano semantico gli consentì, tra

l'altro, di giungere a formulazioni (come quella sul sistema filosofico «messo in versi» che non perciò «sarà un'opera poetica», ecc.) sorprendentemente vicine a certi passi in cui l'Aristotele della *Poetica* (ad es. 1447 b, 12 sgg., e 1451 b, 1 sgg.), anch'egli partendo da un'analisi della significativa struttura interna della «favola» o discorso poetico, aveva negato che fosse poesia un trattato di storia o di scienza messo in versi.

Su un punto capitale però né il saggio su Pope né quello precedente su Plauto diedero ancora una risposta, cioè su che cosa si dovesse intendere per «sensibile» o «immagine» in poesia, e quale ne fosse, all'interno della struttura concreta dell'opera poetica, il rapporto con l'elemento concettuale o intellettuale in genere. La formula baumgarteniana («discorso sensibile perfetto») per definire la poesia risentiva, si sa, della dicotomia, di origine leibniziana, tra una «logica inferior» (del «senso») e una «logica superior» (dei «concetti», dell'«intelletto»); sicché, confinando la poesia nel primo dei due ambiti, si escludeva che in essa fossero operanti anche componenti intellettuali e concettuali. Alla lunga quella definizione di dicotomia filosofica non poteva perciò servire a chi, come Lessing, si avviava a rintracciare le peculiarità del discorso poetico nelle specificità semantiche di esso, ovvero in un gioco di interazioni che, non filosofico-speculativa bensì semantica essendone la griglia, mobilitano e coinvolgono tutte le facoltà umane. Gli occorrerà ancora qualche tempo per chiarirsi le idee in proposito. Lo farà nelle *Trattazioni sulla favola*, composte tra il 1757 e il 1759, anno della loro pubblicazione.

Verrebbe da chiedersi, intanto, se qualche eco dei primi tentativi del Lessing teorico di estetica si sia sedimentata, a livello pratico, nei lavori di teatro, commedie e tragedie, che scrisse a Berlino fino al 1755. Una raccolta di suoi scritti in sei tomi, da lui curata, uscì nel 1753-55 presso l'editore Voss. Conteneva poesie, odi, favole, epigrammi, in gran parte già del periodo di Lipsia, ma anche, oltre alla commedia lipsiese *Il giovane erudito*, cose nuove di teatro dei primi anni berlinesi: il frammento di dram-

ma Samuel Henzi; le commedie *Gli ebrei*, *Il libero pensatore*, *Il tesoro* (ispirato al *Trinummus* di Plauto), *Il misogino*; e soprattutto, messo in scena a Francoforte sull'Oder con un grande successo a cui il ventiseienne autore assiste il 10 luglio 1755, il dramma *Miss Sara Sampson. Una tragedia borghese in cinque atti*.

«Per tre ore e mezza gli spettatori sono rimasti immobili come statue e hanno pianto», riferì Ramler che aveva accompagnato Lessing a quella rappresentazione. Che esplicitamente e intenzionalmente si trattasse di una «tragedia borghese» era per la tradizione teatrale tedesca una novità sconvolgente, non prevista in nessuna pagina della *Poetica critica* di Gottsched. Lessing ne aveva piena consapevolezza. Sono stati per primi gli inglesi — notava egli nelle sue *Trattazioni sulla commedia lacrimeggiante o commovente* pubblicate nell'annata 1754 della «Biblioteca teatrale» — a ritenere «increscioso» che troppi contenuti del teatro tragico «fossero riservati alle teste coronate»: convinto invece l'uomo inglese che «passioni vigorose ed elevati pensieri non si addicessero per quelle più che per una persona dell'ambiente suo» [III, 602], di cultura borghese e di società civile borghese ormai consolidate. Franz Mehring commenterà nel 1893 [F. Mehring 1952, 245 (B, VII)] che Lessing, con la *Miss Sara Sampson*, «cercò e trovò la sua materia nel solo paese le cui classi borghesi erano già arrivate all'indipendenza economica e politica». La *Sara* fu inoltre l'implicito punto di riferimento in un carteggio con Mendelssohn e Nicolai, dal gennaio 1756 all'estate 1757, sul teatro tragico: che per il Lessing di allora era espressamente la «tragedia borghese». A Nicolai scrisse di aver attinto, per quel carteggio, a «una quantità di idee sulla tragedia borghese buttate giù in appunti disordinati» [IX, 70].

Quali idee? La principale era che sugli spettatori, onde consentir loro di immedesimarsi negli eventi e caratteri rappresentati, il teatro dovesse agire con strumenti non all'ottri, non esterni ai suoi propri mezzi espressivi. Quei mezzi sono tre «passioni» che il drammaturgo, se ci riesce, suscita nel pubblico: il «timore» o «terrore» che

proviamo di fronte a disgrazie che minacciano un personaggio rappresentato, la «compassione» per la sorte che gli tocca, l'«ammirazione» per il modo in cui il personaggio l'affronta. La cerniera che fa scattare la partecipazione negli spettatori è la «compassione». Occorre, inoltre, che in nessuno dei caratteri rappresentati vi sia «di più di quel che inizialmente ci si attende da esso» [IX, 84], nessuna qualità che possa dunque estraniarci dall'immedesimazione e distoglierci dall'imitazione giunta alla sua perfezione», quella per cui scambiamo l'imitazione «per la cosa stessa» [IX, 115].

Nella *Sara*, di fatto, tutti questi criteri, ma soprattutto l'ultimo, quello della costruzione graduale dei caratteri, andavano sottosopra. L'intreccio, mutuato dal *Mercante di Londra* (1731) del tragediografo inglese George Lillo, è un intricato «dramma nero» di amori, tradimenti e inganni di cui alla fine, muorendo assassinata, resta vittima la protagonista Sara, rampolla pura di cuore di una famiglia borghese. Le contrapposizioni tra vizio e virtù appaiono schematiche, le situazioni, spesso, psicologicamente impossibili e inverosimili. Eppure il successo fu memorabile; e un messaggio preciso gli spettatori, «immobili come statue», dunque lo recepirono malgrado le incongruenze strutturali di quella tragedia, nonostante che i bruschi salti da una situazione psicologica estrema a una altrettanto estrema nel tratteggiare i personaggi contravvenissero a una regola di teatro pur enunciata da Lessing stesso nella «Biblioteca teatrale» del 1754 (cioè che il poeta, per produrre l'immedesimazione, «deve badare ai passaggi gradualmente, alle sfumature, e non far compiere mai un salto ai nostri sentimenti» [III, 647]).

Il messaggio e la novità stavano altrove, come Lessing un decennio dopo, nel n. XIV della «Drammaturgia d'Amburgo», ribadì a proposito di una rappresentazione della *Sara* al Teatro nazionale amburghese. Stavano appunto nel carattere di tragedia «borghese», di rottura con una vecchia tradizione.

I nomi di principi ed eroi possono dare sfarzo e maestà a un lavoro, ma non contribuiscono a suscitare commozione. E cosa

naturale che nel nostro animo penetri più profondamente l'infelicità di coloro le cui condizioni si avvicinano maggiormente alle nostre; la compassione che proviamo per i re, la proviamo per loro come uomini, non come regnanti. Se il loro ceto ne rende spesso più importanti le disgrazie, non perciò le rende più interessanti. In esse, certo, possono trovarsi coinvolti interi popoli, ma la nostra partecipazione simpatetica richiede un oggetto singolo, e uno Stato è un concetto di gran lunga troppo astratto per i nostri sentimenti [VI, 76].

Sulle incongruenze particolari, di tecnica drammatica, nel rappresentare situazioni e personaggi, prevalse insomma negli spettatori l'effetto generale d'immedesimazione dovuto al fatto sociologico di potersi comunque riconoscere in eventi che toccavano persone del loro stesso ceto. Era un ceto borghese già educato dalla sua frequentazione della «scuola serale» del teatro a considerare che i suoi propri valori di vita fossero parametri etici universali. Ovvero: quando il borghese affermava di essere «uguale» a persone di altro ceto sociale, poteva sostenerlo soltanto se faceva leva, al di là di barriere cetuali, su una comunanza di idee e passioni non legate all'appartenenza a un ceto ma proprie della generale natura umana. Sicché, quando le vedeva rappresentate in teatro, automaticamente scattava in lui l'identificazione tra le qualità umane personali e individuali, perciò extracetuali e a rigore «private», e l'universalità umana che egli desiderava (come rileva ad es. Peter Weber [1970 (B, VIII.2)] nella sua analisi della *Sara*).

A tutto ciò in quella «tragedia borghese» si aggiungeva poi, altro strumento d'immedesimazione, il veicolo linguistico. La *Sara* non parlava al pubblico in versi alessandrini, inevitabilmente artificiosi nella recitazione, ma in una prosa agile e rapida, duttile nell'esprimere sentimenti e idee. Ad essa Lessing si era addestrato in una duplice palestra, quella delle traduzioni e quella dell'uso linguistico che aveva incontrato nella variegata arena delle relazioni mondane.