

VI. UN ILLUMINISTA NELL'ACCAMPAMENTO MILITARE

Il periodo di Breslavia — interrotto soltanto dal luglio all'ottobre 1763, quando accompagnò Tauentzien in un viaggio di servizio a Potsdam — è quello della vita di Lessing su cui esistono meno documenti. Le fonti a cui attingere informazioni sono, per cinque anni, solamente diciannove lettere (agli amici Ramler, Mendelssohn, Nicolai e Weisse, al filologo gottinghese Heyne e al padre); e qualche racconto della sua vita quotidiana fatto retrospectivamente e con molta simpatia da un amico di nuova data, Benjamin Klose, preside di ginnasio a Breslavia.

Agli amici berlinesi, di rispettabilità filistea, parve inconcepibile un Lessing che passa le serate a teatro, come già a Lipsia nel 1746-48, e le nottate appassionandosi a giochi d'azzardo e sperperando lo stipendio. Il timorato Mendelssohn, che di mestiere faceva l'imprenditore in una fabbrica di seta e nel tempo libero il filosofo di idee illuministe caute e moderate, trepidava addirittura per la salute morale dell'amico preso in simili vortici di dissolutezze mondane e, secondo lui, anche fuorviato dalle pratiche quotidiane dell'ufficio militare che ne mortificavano il genio. Persino in Goethe, un cinquantennio dopo, nel libro VII di *Poesia e verità*, trasparirà tra le righe una certa diffidenza verso il Lessing breslaviano di «vita dissipata, mondana e di osteria». Verrebbe da dire che, se tale era l'ideologia dei benpensanti del suo secolo, e di quello dopo, Lessing aveva avuto molte ragioni, nel 1760, a volger le spalle ai borghesi benpensanti.

Probabilmente — se si fa la tara agli inevitabili sbalzi

d'umore (anche certe lamentele a Mendelssohn dipendendo, come Lessing gli scrive nel marzo 1761, forse soltanto dall'aver egli «una giornata di malumore» [IX, 210]) — gli anni di Breslavia furono i più sereni della sua vita. Moralismo di benpensanti e ipocrisia cortigiana non c'erano nell'accampamento militare, l'osservatorio era ideale per cogliere in ampia esperienza le caratteristiche dei tipi umani che popolavano i comandi militari, le bische e le bettole. Come segretario amministrativo di Tauentzien — un lavoro che lo assorbiva poco, di regola fino al primo pomeriggio — disponeva di informazioni di prima mano anche sulle operazioni economico-finanziarie che accompagnarono la guerra, tra cui l'invilimento delle monete, la riduzione del loro tasso d'argento, con cui il re rimediò alle finanze disastrose. Senza tutta questa messe di dati non sarebbe mai nato uno dei frutti maggiori dell'esperienza di Breslavia, la commedia *Minna von Barnhelm*. La città, inoltre, aveva una buona vita culturale; e un vivace mercato librario che consentì a Lessing di possedere alla fine del soggiorno una sua biblioteca di circa seimila volumi.

Nei cinque anni breslaviani egli non pubblicò nulla. Ma scrisse parecchio: da filosofo e teologo, da erudito, da teorico d'estetica e da autore di teatro, secondo i quattro versanti che si erano andati precisando. Risalgono al 1763 due brevi frammenti, *Sulla realtà delle cose fuori di Dio* ed *È stato tramite Spinoza che Leibniz ha scoperto un indizio dell'armonia prestabilita*, poi pubblicati postumi da Karl Lessing nel 1795. Sono significativi per più ragioni: perché costituiscono il primo vero documento dell'interesse di Lessing per la filosofia spinoziana; perché sembrano agganciarsi a letture materialistiche di Spinoza che sin dalla fine del XVII secolo circolavano anche in Germania; e infine perché proprio lo spinozismo di Lessing tornerà ancora alla ribalta, con notevole impatto sui contemporanei, nell'ultimo anno della sua vita.

Il primo dei due frammenti (da Karl Lessing catalogati come «spinozeria») afferma, implicitamente seguendo Spinoza ma senza nominarlo, l'unità sostanziale di spi-

rito e natura, di Dio e mondo: però nel senso che l'unica realtà fattualmente constatabile è soltanto quella delle cose che hanno reale esistenza nel mondo, quelle appunto «fuori di Dio». L'impostazione del frammento parrebbe andare nella direzione dell'osservazione autocritica che Lessing, si è già visto sopra (cap. IV), farà nel 1774 a proposito del suo scritto giovanile *Il cristianesimo della ragione*: quando cioè definirà «fisime» di vecchia metafisica la presunzione che si possano costruire edifici speculativi al di là dei dati forniti dall'esperienza.

Il testo del secondo frammento coincide quasi per intero con una lettera a Mendelssohn del 17 aprile 1763, dove Lessing criticava la tesi, nelle *Conversazioni filosofiche* (1755) dell'amico, secondo la quale tutta la dottrina leibniziana dell'«armonia prestabilita» sarebbe riconducibile a Spinoza. Lessing obiettò che se Leibniz con quella dottrina volle «risolvere l'enigma dell'unione di due enti così diversi come il corpo e l'anima», Spinoza invece non aveva «nessun enigma da sciogliere» perché non vedeva «nessuna diversità» in quei due enti. In Spinoza essi sono un'«unica e medesima singola cosa», ovvero «l'anima nient'altro che il corpo che pensa se stesso, e il corpo nient'altro che l'anima in forma estesa» [VII, 308-9]. Questa lettura lessinghiana di Spinoza sottintendeva che nel nesso di anima e corpo, di spirito e materia, fosse comunque preminente la materia. Alla fine del frammento c'è infatti la metafora dello specchio: i movimenti dell'immagine che in esso appare (e che fuor di metafora sono i processi spirituali) hanno a loro condizione i movimenti del corpo che nello specchio si riflette, ovvero la non espungibile presenza della materia. Né, al solito, Lessing mancò di agganciarsi a intellettuali precedenti che gli parevano congeniali. In studi su Spinoza dell'inverno 1764 dirà che bene era stato compreso Spinoza da Johann Konrad Dippel: una singolare figura di medico e teologo mistico tedesco, già allora quasi dimenticato perché scomodo, che tra il XVII e il XVIII secolo, sia pur contaminandola con molti temi del soggettivismo pietistico, aveva appunto dato di Spinoza una lettura tendenzialmente materialistica.

Oltre al Lessing filosofo continuò a Breslavia anche il Lessing teologo. L'unico frammento teologico di quel periodo — *Sul modo in cui la religione cristiana si è propagata e diffusa*, del 1763-64 e pubblicato postumo da Karl Lessing nel 1784 — parrebbe a prima vista un regresso rispetto a posizioni già raggiunte in precedenza. Vi traspare infatti l'idea, cara al deismo dell'epoca, che il cristianesimo è stato soprattutto il prodotto della mente individuale del suo «fondatore», e la diffusione di quella religione il frutto prevalentemente di un'abile propaganda psicologica da parte dei primi cristiani. Senonché, attraverso l'analisi di aspetti particolari del cristianesimo primitivo, la prospettiva storicistica poi si ricostituisce: nel senso che Lessing, esaminando il contesto sociale entro cui il cristianesimo si sviluppò nell'Impero romano, esprime comunque la convinzione che l'espansione del cristianesimo a religione egemone ebbe a sua condizione storica generale il mondo romano in dissoluzione. Soprattutto però, al di là dei contenuti del frammento, interessa il monito metodologico, simile a quello che presiedeva alla *Riabilitazione di Girolamo Cardano*:

Intraprendi questa disamina come uomo onesto. Guarda ovunque con i tuoi propri occhi. Non deformare nulla, non abbellire nulla. Lascia fluire le conseguenze così come fluiscono. Non ostacolare il loro corso, non incanalarlo [VII, 283].

Persisteva dunque l'antidogmatico rifiuto di verità prefabbricate, persino se sostenute da voci e tradizioni così autorevoli come c'erano nello spinosissimo campo della storia del cristianesimo. Tanto più il diritto alla disamina critica valeva negli altri campi, ad esempio in quello delle teorie sull'arte figurativa dove il monito del «guardare ovunque con i propri occhi» fu per Lessing un precepto imperativo in senso letterale: perché lì davvero, prima di tentare teorie, bisogna aver materialmente «guardato» i prodotti di quelle arti, della pittura e della scultura; e occorre, poi, che la teoria non innesti sull'oggetto dell'esperienza parametri a esso allotri. È, questa, la

doppia regola che presiede al discorso sull'arte, anzi sul rapporto tra le arti, che Lessing impostò a Breslavia. Rapporto tra le arti: il tema era accennato già nelle *Trattazioni sulla favola*. Lì — con l'affermazione che «la prova indubitabile di una favola mal riuscita, di una favola che non merita il proprio nome, si ha quando la presunta azione di essa si lascia compiutamente dipingere» [IV, 25] — c'era stato un primo implicito spunto di critica verso chi, confondendo le arti tra loro, identificasse i valori estetici letterari con quelli pittorico-figurativi.

A cominciare dal 1762-63 Lessing riprese il tema, sviluppandolo fino al 1764-65 in cinque manoscritti di abbozzi (e altri materiali preparatori) dai quali nacque, stampato poi dall'editore Voss nel marzo del 1766, il *Laocoonte: ovvero sui confini tra poesia e pittura. Con esempi illustrativi su vari punti della storia dell'arte antica*. Si trattava di «confini» che la tradizione razionalistica da Orazio in poi aveva cancellato, identificando essa la «pittura» (nel senso di arti figurative in genere) con la «poesia» secondo il vecchio motto *ut pictura poesis* («la poesia è uguale alla pittura»); mentre quei «confini» Lessing invece li ristabilisce, argomentando in base alla diversità dei mezzi semantici con cui sono costruiti, rispettivamente, il discorso poetico e quello delle arti figurative. Sin dal frontespizio del *Laocoonte* l'argomentazione viene preannunciata con il motto in greco (preso da Plutarco) secondo cui quei due discorsi «differiscono sia per la materia che per i modi dell'imitazione».

La tesi teorica di fondo non variò dai primi abbozzi del 1762-63 alla stesura definitiva dell'opera. La «poesia» utilizza segni semantici «arbitrari» (cioè suoni verbali condizionati non dalla natura, ma dal convenzionale sistema linguistico), i quali sono articolati in successione temporale ed esprimono soltanto «oggetti che si susseguono», ossia «azioni». La «pittura» opera invece con segni imitativi «naturalisti» (figure e colori) che hanno una collocazione contigua nello spazio e possono rappresentare soltanto le proprietà sensibili dei «corpi». Sicché la radicale diversità di «leggi specifiche» tra i due tipi di discorso deve

anzitutto far rifiutare la loro contaminazione, quella che, «con la *mania descrittiva* in poesia e il *vezzo allegorico* in pittura», vuole trasformare la poesia in «un *quadro parlante*» e l'arte figurativa in una sorta di «poesia muta» (così nel primo Abbozzo [V, 219]).

Certo, una rappresentazione di «azioni» è possibile anche in «pittura», ma con una differenza essenziale che deriva dalla diversità tecnica dei mezzi semantici: l'arte figurativa può «utilizzare solo un unico momento dell'azione», il «più *pregnante*», quello che rende «più comprensibile ciò che precede e ciò che segue», può insomma raffigurare soltanto ciò che una cosa in un determinato momento «è diventata»; mentre i segni verbali consentono al poeta di rappresentarcene il «divenire», di disporre l'oggetto «in una successione di momenti, in ognuno dei quali esso appare diverso», ma senza che ne risulti «un quadro che il pittore possa riprodurre con il pennello» (così nel secondo Abbozzo [V, 227-8]). In Omero non vi sono descrizioni «pittoriche» delle navi greche o dello scettro di Agamennone: c'è il racconto di azioni, del «navigare», «salpare» e «approdare», e c'è la «storia dello scettro» che «io così, alla fine, conosco meglio che se il pittore me lo potesse mettere sott'occhio, o il tornitore in mano» [V, 228-9].

Il secondo Abbozzo ha una particolarità. Contiene glosse marginali di Mendelssohn e Nicolai ai quali Lessing l'aveva inviato in visione. Le più interessanti sono quelle di Mendelssohn. Mostrano infatti quanto il cammino di Lessing si fosse ormai lasciato alle spalle le posizioni di amici e contemporanei i quali — come è il caso di Mendelssohn — erano riluttanti, sia pur condividendo la teoria lessinghiana dell'«arbitrarietà» dei segni verbali, ad abbandonare compiutamente il comodo precetto tradizionale dell'*ut pictura poesis*. Attraverso Mendelssohn, comunque, Lessing sin dal 1756 era stato messo sull'avviso di quel che in tema di teoria dell'arte andava scrivendo Winckelmann. E ciò introduce al motivo per cui Lessing diede il titolo di *Laocoonte* all'opera in cui molta parte di quei suoi Abbozzi conflui in dizione quasi letterale.

Il mito greco di Laocoonte narrava come costui, sacerdote troiano di Apollo, morisse soffocato, insieme a due figli, nelle spire di serpenti mandati dal dio rivale Poseidone. L'episodio, oltre ad aver trovato una descrizione letteraria in Virgilio (*Eneide*, II, 199-224), venne raffigurato in una celebre scultura ritrovata a Roma nel 1506, attribuita allora alla seconda metà del III secolo a.C. e ridatata, oggi, a tarda età ellenistica. Quel gruppo marmoreo aveva suggerito riflessioni di teoria, nel 1755, allo storico dell'arte antica Winckelmann, anch'egli vittima, come altri intellettuali dell'epoca, del deprimente clima socio-politico tedesco.

Johann Joachim Winckelmann (1717-68), che passerà l'ultimo decennio di vita in un volontario esilio presso i suoi mecenati della curia pontificia romana, esaltò appassionatamente l'arte greca come espressione di un'ideale bellezza in sé (nei *Pensieri sull'imitazione delle opere dei greci nella pittura e scultura*, 1755; e nella monumentale *Storia dell'arte dell'antichità*, 1764). Per certi aspetti, celebrando egli nel contempo il «repubblicanesimo degli antichi», vi era implicita anche una protesta contro il dispotismo politico che imperava nella sua patria. In campo filosofico fu invece un ritorno al platonismo rinascimentale e a un'estetica a sfondo metafisico-speculativo, nella quale la valutazione dei fatti estetici dipende da una preliminare definizione del «bello in generale» o dell'«essenza» dell'arte. Questi presupposti filosofico-speculativi sono alla base del giudizio che nei *Pensieri sull'imitazione* egli diede del Laocoonte marmoreo: la raffigurazione plastica del dolore fisico nel volto di Laocoonte, dalla bocca appena socchiusa in un «gemere angosciato», gli sembrò — di contro alle «orribili grida» di Laocoonte nella rappresentazione letteraria data da Virgilio («clamores horrendos ad sidera tollit»: *Eneide*, II, 222) — una conferma della «nobile semplicità» e «quieta grandezza d'animo» che costituirebbero l'essenza dell'eticità greca.

Di Winckelmann, ovviamente, Lessing conosceva le vicende personali: quelle di un prussiano che aveva cercato rifugio dalle opprimenti condizioni della sua patria

dapprima in Sassonia, per un decennio dal 1746, e poi a Roma. Riferendosi a quel destino, di un intellettuale in esilio, Lessing dirà che «ciò ch'io voglio vedere, e il modo in cui intendo vivere, lo posso realizzare anche senza i cardinali» (così a Nicolai nel dicembre 1768 [IX, 304-5]). Però di Winckelmann, intanto, aveva studiato nel dicembre 1763 i *Pensieri sull'imitazione* e, poco dopo, la *Storia dell'arte* appena uscita; e alle posizioni teoriche di Winckelmann egli si riferì a cominciare dal terzo Abbozzo (1763-64), con osservazioni sostanzialmente riprese nel *Laocoonte* definitivo.

Alla tesi winckelmanniana circa il motivo della «bocca socchiusa» del Laocoonte marmoreo, una tesi che subordinava la specificità dei mezzi espressivi a considerazioni extra-artistiche (cioè filosofico-morali), Lessing mosse, pur apprezzando tutti i meriti di Winckelmann nel campo dell'erudizione, una riserva metodologica di fondo nel cap. XXVI del *Laocoonte*:

fare ragionamenti sull'arte solo per concetti generali può condurre a fantasie di cui presto o tardi, a propria umiliazione, si trova la confutazione nelle opere d'arte [V, 190].

A quella tesi egli oppose un argomento tecnico-materiale. Lo scultore (così in *Laocoonte*, cap. II)

dovette mitigare le grida in gemiti non perché il gridare indica un animo non nobile, ma perché deforma il volto in modo ripugnante... La semplice grande apertura della bocca... è in pittura una macchia e in scultura un incavo che producono un'impressione spiacevolissima [V, 25].

Né regge l'assioma che, non facendo «gridare» il suo eroe, lo scultore si sia conformato a un ideale morale greco. Di alte grida di dolore, in bocca a eroi e persino a divinità, la letteratura greca è piena, dai poemi omerici alle tragedie sofoclee. Sicché restano soltanto, a spiegare il semplice «gemere» del Laocoonte marmoreo, anzitutto il motivo della materia (marmo, tela) con cui l'artista figurativo ha da fare, e poi l'altro, complementare, che è la

regola generale delle arti figurative: la regola che impone di rendere nel marmo (o sulla tela) sempre il momento più «pregnante» o relativamente più statico di un'«azione», e quindi vieta che vi si fissi un fenomeno così transitorio come il gridare.

Il testo letterario, che non puntualizza i propri oggetti in maniera visiva spaziale come le arti figurative, ha invece su queste il vantaggio di poter istituire, nella rappresentazione di un oggetto, trasformazioni di esso in libera prospettiva temporale. Nella rappresentazione letteraria di un oggetto o di un personaggio coesistono le componenti tanto transitorie quanto permanenti di esso (il Laocoonte virgiliano che «grida» è il medesimo che «già conosciamo e amiamo come il patriota più avveduto e il padre più affettuoso»: *Laocoonte*, cap. IV [V, 32]). Discendono da qui (a conclusione della diversificazione tra i mezzi semantici delle arti ormai acquisita) l'affermazione nel cap. XX che ciò che «i pittori possono esprimere ottimamente con linee e colori, si lascia esprimere pessimamente con parole» [V, 151-2]; e anche la tesi, già nel cap. VIII, che invece la poesia, grazie alla sua capacità tecnica di rappresentare di un'«azione» l'intero arco (cioè i precedenti, lo svolgersi e le immaginabili conseguenze future di essa), «è l'arte più ampia» e «dispone di bellezze che la pittura non può raggiungere» [V, 77].

La teoria di una reciproca autonomia e delimitazione delle arti basata sulla diversità dei loro segni non era una novità in assoluto. Ne avevano già parlato gli inglesi Richardson (in un saggio sulla teoria della pittura, 1715) e Harris (nel suo trattato del 1744 su musica, pittura e poesia), Diderot nella *Lettera sui sordomuti* (1751), Klopstock in un saggio «sul rango delle belle arti e belle scienze» del 1758. Merito storico di Lessing fu di aver sviluppato quella teoria fino a una rottura radicale con la confusionaria commistione delle arti, fino a un manifesto di battaglia. Va però rilevato anche un altro risultato. Il *Laocoonte* è un testo di straordinaria limpidezza linguistica, il primo esempio di una moderna prosa tedesca agile e vivace. L'eleganza stilistica non solo rafforzò il peso di persuasione

che gli argomenti lessinghiani di per sé avevano, ma sfatò di fatto il pregiudizio, coltivato a Berlino negli ambienti di corte perché incentivato da Federico II, dell'inesistenza di una lingua e letteratura tedesca capace di muoversi a un livello di alta cultura.

Per quanto concerneva il *Laocoonte* come manifesto di una battaglia teorica in estetica, i contemporanei più avveduti lo sentirono come una liberazione. Tra costoro erano Wieland, Herder, Christian Garve e il giovane Goethe: il quale nel libro VIII di *Poesia e verità* testimonierà, retrospettivamente, che «bisogna esser giovani per raffigurarsi quale impatto ebbe su di noi il *Laocoonte* di Lessing, trascinandoci esso dall'ambito di un gramo intuire verso i liberi campi del pensiero». E la reazione di Winckelmann, chiamato direttamente in causa? È registrata nelle sue lettere, le quali nel giro di tre mesi, dall'agosto al novembre del 1766, passano dall'ammirazione per la sagacia e lo stile di Lessing ad un atteggiamento freddo e sprezzante.

Ora, non è che il *Laocoonte* fosse privo di limiti teorici. Ma li avevano colti non Winckelmann, bensì, in considerazioni analitiche sull'opera, Garve in una recensione del 1769 e Herder nel primo (1768) dei suoi *Boschetti critici*. Stavano nell'aver Lessing accentuato più le differenze tra gli «oggetti» rappresentabili dalle diverse arti che non discusso concretamente i mezzi semantici di esse. Stavano pure nel tendenziale privilegiamento delle arti verbali rispetto alle figurative, a ben vedere un'incongruità: perché, una volta riconosciuta la pluralità dei mezzi espressivi delle varie arti, sarebbe dovuta venirne una pari dignità anche alle idee (letterarie o «poetiche» nel caso delle arti verbali, «pittoriche» nelle arti figurative) che in ogni arte sono pur sempre, lessinghianamente inteso, il «fine» che con i suoi differenziati mezzi semantici l'artista vuole raggiungere.

L'ultima pagina del *Laocoonte* recava la dicitura «fine della prima parte». Non vi fu nessuna seconda parte, l'opera restò incompiuta. È presumibile che in una continuazione, alla quale Lessing pensava (come documentano

sue lettere a Nicolai dell'aprile e maggio 1769), egli avrebbe affrontato quei problemi rimasti aperti. Nel quarto e quinto Abbozzo (quest'ultimo persino intitolato «seconda parte») c'era già stato — non accolto poi nella stesura definitiva del *Laocoonte* — qualche spunto per un approfondimento, e forse addirittura una relativizzazione, della tematica dei segni «naturali» (arti figurative) e «arbitrari» (arti verbali). Nel senso che, forse, non solo i confini tra i segni («naturali» e «arbitrari») sono più sfumati, ma alla fin fine tutti i segni hanno in comune soltanto l'arbitrarietà.

Infatti (così nei materiali per il quarto Abbozzo) i «segni naturali» delle arti figurative «possono in certe circostanze cessare totalmente di essere naturali»: quando cioè l'artista figurativo, il «pittore», deve operare una riduzione di dimensioni per cui «una figura di una spanna», ch'egli dipinge, «è sì l'immagine di un uomo, ma è già in certo modo un'immagine simbolica» [V, 294]. E tra i segni linguistici verbali parrebbe sì che ve ne siano di immediata «naturalità», come le onomatopee e le interiezioni: senonché la poesia (l'arte verbale) «deve poi esprimere quei segni stessi mediante altri che sono arbitrari» [V, 298]. Nei materiali preparatori per il quarto Abbozzo finì insomma per venire in primo piano il quesito sull'arbitrarietà dei segni: una presenza, questa, di rilevantissimo interesse se si pensa che è qui adombrata una questione (il rapporto di naturalità e arbitrarietà nei segni) che diventerà componente essenziale dello strutturalismo moderno.

Una continuazione del *Laocoonte*, alla quale Lessing saltuariamente pur mise mano, comunque non vi fu. Subentrarono nel 1767 altre urgenze che lo impegnarono totalmente, quelle del suo coinvolgimento, ad Amburgo, nella battaglia per un teatro nazionale. Il teatro come tribuna di valori etico-operativi era il campo a lui più congeniale da vent'anni, quello che per personale vocazione egli sentiva di più come la sua vera arena di propaganda illuminista. Sul primato che in sede di teoria il *Laocoonte* sostanzialmente assegnava all'arte discorsiva, al discorso poetico verbale, aveva indubbiamente influito la convin-

zione che la migliore tribuna da cui diffondere illuministici ideali di emancipazione umana fosse appunto il teatro.

Nel Lessing autore di teatro c'erano stati, dopo la «tragedia borghese» *Miss Sara Sampson* e l'antimilitarista *Philotas*, soltanto idee e progetti: tra questi un *Doktor Faust*, un dramma a cui aveva pensato sin dal 1755 e al quale aveva rimesso mano a Breslavia nel 1763. Sul *Faust* lessinghiano, mai giunto a termine, qualche interprete si è sbizzarrito. Di quel dramma — ispirato alla nota figura del negromante Faust, neanche tanto leggendaria perché un Johann Faust, avventuriero e taumaturgo, era realmente esistito alla fine del Quattrocento — i frammenti conservati sono così scarsi, e le testimonianze sulla sua redazione talmente indirette che l'unico vero motivo d'interesse del progetto è di essere un ulteriore documento della costante voglia dell'illuminista Lessing di misurarsi con l'eredità della tradizione, letteraria, erudita o storica che fosse.

La «storia» era però per Lessing anche quella contemporanea, quella del suo tempo. Che con essa l'intellettuale dovesse cimentarsi era stata una sua convinzione sin dagli anni '50, addirittura teorizzata. Nella «Lettera» LII (1759) dei «Literaturbriefe» aveva detto — a proposito di storia e storiografia — che «il nome di *vero storiografo* compete soltanto a chi descrive la propria epoca e la propria terra», diventando costui allora «un testimone diretto» del suo tempo [IV, 270]. Durante il servizio al quartier generale di Tauentzien era stato lui stesso il testimone diretto di un bel po' di storia del suo tempo, di una storia che la gente subiva sulla propria pelle. Erano gli orrori della guerra, l'assedio di piazzeforti (a quello della fortezza di Schweidnitz aveva partecipato nel 1762), i pesanti tributi imposti alle città sassoni occupate dall'esercito prussiano e gli attriti tra popolazione e invasori, le malversazioni finanziarie, la dignità morale di molti ufficiali e l'infamia di altri, il capillare sistema di spionaggio e delazione affidato da Federico II agli osti e albergatori, il comando dispotico del re sull'esercito. Dopo la pace di

Hubertusburg del 1763, quando l'esercito non gli serviva più per la guerra, Federico II getterà sul lastrico gli ufficiali borghesi che pur gli avevano conservato la corona. Li sostituì, secondo la sua convinzione che solo della nobiltà ci si potesse fidare, con nobili stranieri che spesso si rivelarono un fior fiore di avventurieri.

Questo retroterra di storia della gente, di storia a cui Lessing aveva quotidianamente partecipato, fu il terreno d'esperienza dal quale gli nacque nel 1763 l'idea della commedia *Minna von Barnhelm*. Già dopo un anno la stesura dei cinque atti era quasi pronta («ardo dal desiderio di mettere l'ultima mano alla mia *Minna von Barnhelm*»: così a Ramler nell'agosto 1764 [IX, 237]). Dunque tanto la *Minna* quanto il *Laocoonte*, anch'esso già ben definito quando nell'aprile 1765 Lessing lasciò quella che qualche interprete definì la sua vita nell'«accampamento militare prussiano», sono a pieno titolo i «capolavori di Breslavia» come li chiamò Mehring. Sebbene lettori e pubblico abbiano poi dovuto attendere, per saperne i frutti, il 1766 per il *Laocoonte* e il 1767 per la *Minna*.