

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*.

VII. GLI ANNI AMBURGHESI DI UN TEDESCO LIBERO

La guerra dei Sette anni è finita da un pezzo, l'esercito è smobilitato: quindi l'«occupazione vantaggiosa» (secondo Klose) che Tauentzien ancora prospettava a Lessing si sarebbe risolta in un ufficio di scribacchino militare. Le testimonianze di Klose riportate da Mehring [1952, 276 (B, VII)] dicono che Lessing lo rifiutò «perché convinto che il re di Prussia non pagherebbe nessuno» che non fosse «dipendente»; e «il professorato a Königsberg, che gli era stato offerto alcuni anni prima, l'aveva rifiutato per lo stesso motivo, specialmente perché il professore di eloquenza sarebbe stato obbligato ogni anno a tenere un panegirico». Un panegirico elogiativo del sovrano non l'avrebbe potuto comporre chi nel 1751 aveva scritto l'*Ode a Mecenate* di cui già si sa, e dell'indipendenza aveva fatto la propria bandiera.

Il nuovo (e ultimo) soggiorno di Lessing a Berlino dove, lasciata Breslavia, arrivò a metà maggio del 1765, durò un anno e mezzo, giusto il tempo per veder stampati il *Laocoonte* e la *Minna* e per rendersi conto che neanche i panegirici avrebbero assicurato a un intellettuale tedesco un dignitoso posto statale nella Prussia di Federico II. Costui non ne volle sapere quando nel 1765 gli venne proposto Lessing come successore del defunto direttore francese della regia Biblioteca prussiana. Quando Winckelmann, al quale si era fatto balenare uno stipendio di duemila talleri annui, quei talleri poi li chiese davvero, il re rispose che un tedesco si sarebbe dovuto accontentare della metà, e diede il posto nuovamente a un francese, l'abate Pernéty. Ai genitori, che lo subissavano di richieste di soldi, Lessing, dopo aver maturato il proposito di lasciare Breslavia, aveva ribadito per l'ennesima volta che la sua indipendenza non l'avrebbe barattata con nulla: «sono oltre la metà della mia vita e non saprei, gli anni che mi restano da vivere, che cosa potrebbe costringermi a fare ancora lo schiavo» (così nel giugno 1764 al padre [IX, 231]).

Su come stavano le cose a Berlino — una facciata di illuministica libertà di penna e pesanti illibertà sostanziali nella vita civile e politica — Lessing aveva le idee chiare. Ne è lucido documento una lettera che, voltate ormai le spalle da un pezzo a quella città, scriverà nell'agosto 1769 a Nicolai da Amburgo. Ivi c'erano stati contatti con Klopstock che voleva fondare a Vienna un'Accademia tedesca di arte e scienza sotto il patronato dell'imperatore Giuseppe II. Non se ne fece nulla, ma in risposta all'ironia di Nicolai secondo cui così, forse, insieme all'Accademia «si sarebbe introdotta a Vienna anche la libertà di pensiero», Lessing in quella lettera disse finalmente fuori dai denti ciò che pensava di Berlino e della Prussia:

Vienna potrà essere come vuole, ma la letteratura tedesca vi troverà comunque, penso, una fortuna maggiore che nella vostra Berlino francesizzata... E per il resto, non mi parli della Sua libertà berlinese di pensare e di scrivere. Essa si riduce alla mera libertà di spacciare contro la religione quanti sofismi si voglia; e

di usufruire di una tale libertà un galantuomo dovrà presto finire per vergognarsi. Lei lasci un po' che a Berlino qualcuno provi invece a scrivere su altri argomenti con quella libertà con cui ne ha scritto Sonnenfels a Vienna; lasci che provi, come costui, a dire il fatto suo alla nobile plebaglia di corte; lasci che a Berlino arrivi qualcuno che voglia levare la sua voce per i diritti dei sudditi e contro lo sfruttamento e il dispotismo, come succede ormai perfino in Francia e in Danimarca: e allora Lei sperimenterà ben presto quale è a tutt'oggi il paese più schiavo d'Europa. D'altronde ognuno fa bene a immaginarsi il luogo dove deve vivere come il migliore di tutti [IX, 326-7].

La stoccata a Nicolai (compreso il sarcasmo finale) risulta particolarmente efficace perché, a contraltare dell'ossequioso fridericianismo dell'amico, Lessing non evocò nessuna alternativa rivoluzionaria, ma semplicemente un assolutismo illuminato di marca migliore, più moderno, quello che a Vienna Giuseppe II impersonava, e Joseph von Sonnenfels, professore di scienze politiche all'università, teorizzava. Quanto poco bastasse per attirarsi censure governative, nonché diffidenze da parte degli integrati fridericiani berlinesi, Lessing l'aveva già sperimentato in occasione della prima rappresentazione della *Minna von Barnhelm*, avvenuta il 23 settembre 1767 al Teatro nazionale di Amburgo.

Amburgo era entrata nella sua vita — con un ruolo che si rivelerà poi eccezionale sul piano sia culturale che dei sentimenti e dei rapporti umani — da quando nel novembre 1766 un consorzio di ricchi borghesi anseatici, soci fondatori di un «Teatro nazionale tedesco», a lui si era rivolto, se non come autore per ampliare il repertorio, almeno come un autorevole intellettuale che su un apposito organo letterario parlasse di ciò che il *Nationaltheater* metteva in scena. Per capire quel che l'iniziativa amburghese significava, bisogna raffigurarsene la novità. Nella Germania del Settecento le sorti del teatro erano affidate o a compagnie ingaggiate da qualche corte, o a più o meno istrioneschi gruppi di attori girovaghi: e tutto ciò in un clima dove, per opposti motivi, né il razionalismo wolfiano ortodosso né il pietismo riconoscevano diritto di cit-

tadinanza al mondo del teatro. Di tale autentico disastro culturale Lessing sapeva qualcosa sin dalle sue giovanili esperienze lipsiesi. Il *Nationaltheater* era invece un tentativo di politica culturale schiettamente borghese, di differenziazione sia dal mecenatismo delle corti, sia dai «plebei» delle compagnie girovaghe. Nella libera città anseatica ne esistevano le premesse: cioè la ricchezza economica, una mentalità cosmopolita, e l'indipendenza politica garantita da un autogoverno repubblicano.

Lessing accettò l'offerta fattagli, si trasferì ad Amburgo nell'aprile 1767, si occupò della «Drammaturgia d'Amburgo» (titolo con cui in maggio uscì il periodico letterario del Teatro), e sentì subito la lunga mano prussiana. Il motivo fu la *Minna*. Il tema di quella che il sottotitolo diceva una «commedia» (sebbene qualcuno dei moltissimi interpreti vi veda piuttosto un dramma, sia pure a lieto fine) parrebbe, a prima vista, semplicemente la storia d'amore, in una locanda berlinese subito dopo la guerra dei Sette anni, tra la damigella sassone Minna von Barnhelm e il di lei fidanzato, l'ormai congedato maggiore von Tellheim dell'esercito prussiano, una figura di ufficiale in cui Lessing ritrasse, in fondo, il suo amico Ewald von Kleist.

Senonché altri livelli di lettura vi s'intrecciano, a parte una storia d'amore parallela, di felice scioglimento anch'essa, tra la cameriera e confidente di Minna e un sergente maggiore della cavalleria prussiana. C'è, in connessione, un'ideologia di emancipazione umana in direzione di valori universali di cui sono modernissime portavoce i personaggi femminili. C'è poi il nodo drammatico principale attorno a cui ruota la *pièce*: ovvero l'accusa a Tellheim di malversazioni a danno dell'erario per esser intervenuto di tasca sua ad alleviare uno degli esosi tributi di guerra che l'esercito invasore aveva imposto alle città della Sassonia. Vi sono, inoltre, le idee di Tellheim sul mestiere del soldato; poi la presenza, tra i personaggi, di un oste che è uno spione e di un avventuriero francese sul quale parecchi interpreti di ideologia nazionalistica prusso-tedesca si sono sbizzarriti; e infine, dietro le quinte,

persino l'intervento di Federico II che con una lettera libera Tellheim dall'accusa di truffa ai danni dell'amministrazione militare e lo reintegra nell'esercito.

L'intreccio, culminando con il re che aggiusta tutto come un *deus ex machina*, poteva sembrare di ottima integrazione nell'ideologia fridericiana. Eppure l'ambasciatore prussiano ad Amburgo tentò (senza successo in quella libera città repubblicana) di far vietare la rappresentazione della *Minna*, dichiarando di aver avuto istruzioni da Berlino. Nicolai si diceva urtato, in quanto «suddito prussiano», dalle «molte punte contro il governo». A Berlino la censura ostacolò le rappresentazioni che poi si ebbero invece con (pare) successo di pubblico nella primavera del 1768. Le messe in scena a Lipsia e Vienna avvennero con tagli del testo. Sonnenfels, il portavoce di un assolutismo pur più moderno come era quello giuseppino, fu esplicito. La *Minna* gli dispiacque proprio — come riporta J.W. Braun [1884-97, I, 204 (B, v)] — per la troppa critica all'assolutismo che vi traspariva: cioè all'assolutismo comunque, più o meno «illuminato» ch'esso fosse.

Quella critica era insomma la pietra dello scandalo, e ce n'erano buoni motivi. Contro la dipendenza totale del suddito dal re, Tellheim si mostra (pur da militare) come il nuovo uomo borghese ben refrattario a tali legami quando dichiara che «i grandi sono molto superflui» e che per loro egli fa «ben poco per inclinazione, poco più per dovere» e, semmai, tutto soltanto «per il proprio onore» (atto IV, sc. 6), cioè per un sentimento soltanto individuale e personale. Infatti — così Tellheim che non è un prussiano ma un baltico — i «servigi che si rendono ai grandi sono pericolosi e non valgono le pene, costrizioni e degradazioni che costano»: talché lui è

diventato un soldato in base a non so quali principi politici, e per la strana idea che ogni uomo onesto faccia bene a cimentarsi per un certo periodo in quel campo, a familiarizzarsi con il pericolo e a imparare sangue freddo e risolutezza. Ma soltanto l'estremo bisogno avrebbe potuto costringermi a fare di quell'esperimento una vocazione, di quell'occupazione occasionale un mestiere (atto V, sc. 9),

cioè poi un mestiere che significa «viaggiare come un garzone di macellaio, e nient'altro» (atto III, sc. 7). L'allusione al «macello» era del tutto giustificata: la guerra dei Sette anni era costata alla sola Prussia 500.000 morti tra militari e civili, un decimo della popolazione, di cui 180.000 caduti in battaglia.

A subire tagli nelle messe in scena a Lipsia e Vienna furono quelle dichiarazioni antimilitariste di un Tellheim che è qui senz'altro in linea con il Lessing del *Philotas*. Quanto del resto l'autore abbia colto nel segno con la demistificazione dei pretesi «valori» del militarismo prussiano emerge dal fatto che neanche Federico II nutriva alcuna illusione sulla «dedizione» dei suoi soldati: essi, come durante la prima guerra slesiana ebbe a dire al vecchio principe di Dessau che gli magnificava il morale delle truppe, sono in realtà «i nostri nemici inconciliabili, e solo la subordinazione e lo spirito dell'ordine li tiene nei ranghi». Il sistema militare prussiano, con sotto le armi un suddito ogni trentadue, era in simbiosi con lo spirito di subordinazione imposto all'intero assetto socio-politico.

Di fronte a questi dati di fatto — di un re che concepiva l'esercito come nient'altro che un ben congegnato strumento di dominio, e per la sorte dei militari congedati aveva quindi un totale disinteresse — il finale della *Minna* con la lettera risolutoria del re esulava così scopertamente dalla prassi fridericiana da assumere necessariamente agli occhi dei lettori e degli spettatori della commedia il significato di una vera e propria satira politica contro il sovrano. Acquista significato in tale contesto anche una figura apparentemente secondaria nella *Minna*, il cavaliere francese Riccaut, un soldato di ventura al soldo prussiano che da Lessing, in contrapposizione a Tellheim (pu- rano lui un mercenario, ma tedesco e onesto), viene trattegiato come un immorale avventuriero di piccolo cabotaggio.

Il personaggio Riccaut è stato strumentalizzato dagli interpreti sciovinisti a conferma di una presunta e per essi apprezzabilissima francofobia nazionalistica che vi sarebbe in Lessing: da accostare alla sua polemica contro il tea-

tro «francesizzante» di Gottsched e dei gottschediani nella «Lettera» XVII dei «Literaturbriefe» (1759), dove alle «timorose tragedie francesi» egli aveva preferito il vigore della drammaturgia inglese, da Shakespeare in poi, che «al nostro sguardo e intelletto offre ben altre cose» [IV, 137]. Senonché, in primo luogo, la discussione verteva ivi su specifici temi di estetica e di poetica; e poi non tanto le caratteristiche «inglesi» o «francesi» premevano a quel Lessing, quanto invece, nella sua critica complessiva a Gottsched, il divario tra un teatro e una letteratura che si orientavano sull'etichetta di corte e un teatro e una letteratura di idee in qualche modo borghesi e popolari e perciò (perché borghesi e popolari) anche nazionali.

La mancanza di un tale teatro e di una tale letteratura dipendeva precisamente dal regime tedesco dei principi e delle corti; come nella Prussia di Federico II era anche da imputare all'assenza di una politica nazionale il riempimento dell'amministrazione militare con nobilotti stranieri cortigiani. Riccaut servì dunque a completare un coerente quadro antifridericiano, al quale l'autore aggiunse pure la pennellata del viscido oste della locanda berlinese, confidente della polizia come praticamente tutti gli osti in Prussia. Nel quinto atto della *Minna* quel quadro si sostanziò nell'unica difesa che secondo Lessing un galantuomo ancora aveva nei confronti dell'assolutismo: quella di defilarsi, di rifugiarsi nello spazio privato-borghese dei propri valori di individuale persona etica, come fa appunto Tellheim. Che a stimolarlo attivamente a scegliere questa secessione dal mondo delle corti e dei despoti, a optare per valori etici più universali, sia una donna, la damigella sassone, conferisce alla *Minna*, se si tiene conto dell'epoca, un aspetto di eccezionale modernità.

Della *Minna*, pur portata in scena dal *Nationaltheater*, la «Drammaturgia d' Amburgo» non riferì nulla. Dalle centoquattro puntate della rivista — dal 1° maggio 1767 al 19 aprile 1768 (una data fittizia perché in realtà le ultime quattro usciranno a Pasqua del 1769) — emersero però copiose indicazioni circa problemi più generali di teoria estetica e di prassi teatrale che di riflesso riguardavano,

ovviamente, anche Lessing stesso come autore di teatro. «Drammaturgia» voleva dire, all'epoca, semplicemente un «catalogo» o «registro» di repertori. Lessing diede alla parola il significato di teoria e prassi dell'arte drammatica. Fece della sua «Drammaturgia» un «registro» di altro tipo, impegnato su due versanti: l'elaborazione di una teoria letteraria generale e l'indicazione di un teatro nazionale borghese come obiettivo pragmatico. La corrispondenza tra l'obiettivo pratico e le tesi teoriche scaturì alla fin fine proprio da quest'ultime: ovvero da una discussione articolatissima sul rapporto tra verità storica e verosimiglianza poetica, sui requisiti dei caratteri poetici e della «favola drammatica», sulle regole teatrali, sullo scopo dell'arte e, per quanto concerneva in particolare la tragedia, sulla «catarsi» o purificazione operata in teatro mediante la rappresentazione di casi umani che suscitano pietà e timore.

Giunsero al pettine questioni intorno alla mimesi e verosimiglianza presenti già nel saggio su Plauto e nelle *Trattazioni sulla favola*, ma ivi lasciate in sospeso. Ci fu uno sviluppo del tema «pietà e timore» che nel carteggio con Mendelssohn e Nicolai del 1756-57 sul teatro tragico era stato appena abbozzato. E nella ripresa del quesito su come dovessero essere i «caratteri» rappresentati, cioè riguardo al problema della loro «tipicità», confluirono riflessioni suscitate a Lessing dall'essersi egli occupato, nel 1760, del teatro di Diderot.

Circa il tema di fondo della «verosimiglianza», questa, come viene ribadito, non è una copia naturalistica della realtà. Per Lessing non lo era stata mai, ma adesso c'è una prosecuzione del tema a livello teorico. In base anche a un originale recupero di alcune tesi dell'Aristotele della *Poetica* (1451 b, 5 sgg.), la «verosimiglianza» a cui deve mirare il poeta è adesso l'individuazione di ciò che nella naturalità del fatto e del personaggio singolo ha un valore «tipico». Il n. LXXXIX della «Drammaturgia» rileverà che

tutti i personaggi della mimesi poetica, senza eccezione, devono parlare e agire non in una guisa che potrebbe convenire solo ed

esclusivamente a loro, bensì come potrebbe e dovrebbe parlare e agire chiunque avesse un carattere analogo e si trovasse nelle medesime circostanze [VI, 449].

Se poi lo scopo specifico della tragedia è la «catarsi» — nel senso che attraverso la rappresentazione di vicende e caratteri che suscitano «pietà e timore», queste passioni perdono la loro virulenza irrazionale e acquistano il connotato di più universali sentimenti etici di umanità mediati dalla ragione — la premessa essenziale è pur sempre che vicende e caratteri siano poeticamente credibili, ovvero abbiano una loro rigorosa coerenza interna.

Lessing ribadisce e sviluppa insomma la convinzione (già presente, si ricorderà, sin dagli anni '50) che un'opera d'arte letteraria non può comunicare nessun ammaestramento e insegnamento intellettuale, né etico né di altro genere, se non tramite i propri requisiti e veicoli specificamente estetici; e ciò vale, ovviamente, anche per gli scopi della tragedia. D'altro lato, approfondendo la sua vecchia istanza della complementarità di intuizione e intelletto, egli giunse nella «Drammaturgia» a formulare un assai preciso concetto del «tipico». Lo concepì come una sorta di universalità concreta, ovvero come raffigurazione di un carattere individuale che nella sua singolarità universalità si apre e amplia al proprio rapporto con il genere e quindi, implicitamente, a significanze anche socialmente più ampie di quelle che connotano il singolo individuo privato. Una simile «tipicità», tale che lo spettatore potesse riconoscere sul palcoscenico le sue proprie quotidiane esperienze, inserite però in un contesto più ampliato, rispondeva precisamente al programma lessingiano di un teatro che fosse tribuna di un illuministico rinnovamento civile, nonché stimolo alla borghesia per acquisire una coscienza almeno morale della propria posizione di classe.

Per sviluppare e suffragare queste linee direttrici della «Drammaturgia», Lessing non solo profuse una quantità di esempi desunti dal teatro drammatico francese, inglese, italiano, tedesco e spagnolo del XVII e XVIII secolo, ma introdusse anche ripetuti riferimenti teorici ad Ari-

stotele. Sono le sezioni più importanti del periodico, quelle dove dai lavori teatrali andati in scena al *Nationaltheater* egli prese spunto per un discorso teorico più generale.

Dalle puntate XI-XII — dove c'è il raffronto tra lo «spettro» nell'*Amleto* di Shakespeare e nella *Semiramide* di Voltaire a proposito di quali siano le condizioni di credibilità poetica di un fantasma (e che dipendono sia dal ruolo ch'esso ha nella struttura interna dell'azione drammatica, sia dalla sua congruenza con la predisposizione psicologica degli spettatori: sicché pare credibile soltanto lo spettro shakespeariano) — si passa nel n. XIX a un primo rinvio ad Aristotele per la problematica del rapporto tra la verità storica e la verosimiglianza poetica dei caratteri.

È stato già da tempo Aristotele ad aver deciso circa i limiti entro cui il poeta tragico deve preoccuparsi della verità storica... A teatro non dobbiamo imparare ciò che questa o quella persona ha fatto, ma ciò che ogni persona fornita di un certo carattere farebbe in certe determinate circostanze. Il fine della tragedia è molto più filosofico di quello della storia [VI, 101-2].

A dirimere la questione del rapporto poesia-storia — a favore della poesia perché di discorso più «filosofico», cioè più universale — è per Lessing la teoria dei «caratteri». I personaggi poetici sono, così nel n. XCI, «ampliamenti del carattere singolo per elevarlo dall'individuale all'universale» [VI, 458]. Il requisito essenziale e peculiare della rappresentazione poetica non è insomma la mera riproduzione dei caratteri come ce li mostra la storia o la natura fattuale. Il poeta ha un altro obiettivo: egli può, così il n. XXIII, «potenziarli» e «mostrarli nella loro luce migliore» [VI, 124], ossia in quel ch'essi hanno di maggiormente tipico; ovvero, così il n. XXXIV, «egli traspone, restringe o aumenta le singole parti del mondo fattuale al fine di farne un proprio organismo, con il quale poi collega i suoi scopi specifici» [VI, 175].

Soccorrono esemplificazioni. Per una valutazione estetica del *Conte di Essex* del tragediografo francese seicentesco Thomas Corneille, è affatto irrilevante (così nei

nn. XXIII-XXIV) che s'innamori del proprio scudiero una regina Elisabetta di (cronologia alla mano) sessantotto anni. Importa soltanto vedere se sia stato adeguatamente rappresentato, con tutte le sue irrisolutezze, contraddizioni e angosce, il carattere tipico di una regina che per l'intera vita «tanto volentieri si è lasciata amare» [VI, 121]. Riguardo alla tragedia *Solimano II* del settecentesco Favart, che a un sultano turco innamorato di una schiava europea fa dire raffinatezze addirittura illuministiche, proprio perciò il giudizio di Lessing (nei nn. XXXIII-XXXV) è specularmente opposto al precedente, ed è negativo. Con la coerenza dei connotati primari e di fondo di un carattere stride infatti che per sopraggiunte circostanze empirico-contingenti la sua natura cambi radicalmente: «un turco e un despota, anche se innamorato, bisogna che resti sempre un turco e un despota», non si può d'improvviso farlo parlare come «un re di Francia» [VI, 175].

Il rapporto poesia-storia (o poesia-realtà, o poesia-natura) rinvia insomma alla logica interna dei caratteri, alla necessità di una loro intima coerenza: «nessuna contraddizione deve esserci nei caratteri» [VI, 175]. È la bussola con cui Lessing affrontò anche la vecchia precettistica delle tre unità drammatiche (luogo, tempo, azione). Contro la dogmatica osservanza di esse da parte dei razionalisti francesi del Seicento e ancora di Voltaire nel Settecento, egli nei nn. XXXVI-XLVI, discutendo le due tragedie *Merope* dell'italiano Maffei e di Voltaire, sostenne che «la prima regola drammatica degli antichi», l'unica che bisogna rigorosamente seguire, era «l'unità di azione» [VI, 237]. E ciò perch'essi (con Aristotele) attribuivano il primato al racconto o «favola» come «imitazione di un'azione» o di un «intreccio di avvenimenti»; ma appunto glielo assegnavano in base al fatto che i veri portatori delle vicende sono i «caratteri» dei personaggi rappresentati. Onde poi, nel n. XLVIII, Lessing si appoggia al «migliore dei critici francesi» del fanatismo delle regole, a Diderot, per ribadire con lui che, ferma restando come condizione preliminare l'istanza di un ben congegnato «piano» del rac-

conto drammatico, l'«interesse» all'azione nasce però sempre in virtù dei «personaggi» o caratteri che agiscono.

Se infine lo scopo della tragedia è aristotelicamente, nel n. LXXVIII, la catartica «trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose» [VI, 399], al Lessing illuminista interessò sì quest'aspetto della tragedia come strumento morale, ma ancor più interessò al Lessing teorico di estetica indagare mediante quale dinamica interna all'opera d'arte quella «trasformazione» possa agire sull'animo degli spettatori. Il criterio continuò a essere la teoria dei caratteri. Affinché scattino i sentimenti di «pietà e timore» con i quali il tragediografo vuol farci immedesimare nelle vicende dei personaggi rappresentati, occorre che questi non siano né eccezionali né atipici. Occorre, così il n. LXXV, che questo e quel personaggio il poeta lo

faccia pensare e agire, compiutamente, proprio come noi in quelle circostanze avremmo pensato e agito, o come almeno crediamo che avremmo dovuto pensare e agire: insomma ch'egli ce lo rappresenti come un tipo in tutto simile a noi [VI, 383].

Sicché, allora, lo scoglio da evitare sono i caratteri «totalmente perfetti», che agiscono come sta scritto nel prontuario della morale, mai facendo niente di diverso da «quel che dovrebbero fare secondo dovere e coscienza» [VI, 436]. Un tale carattere, «che si mantiene sempre nel rigido binario prescrittogli dalla ragione e dalla virtù», non è forse tanto «raro» ed eccezionale da essere «innaturale» [VI, 437], così innaturale che nessun «tipo simile a noi» potrebbe riconoscersi?

Lessing lo rilevò criticando nel n. LXXXVI la teoria dei caratteri di Diderot, da lui pur apprezzatissimo per altri aspetti. Secondo il Diderot della terza «Conversazione» in appendice alla sua commedia *Il figlio naturale* (1757), bastava per dare universalità e tipicità ai caratteri poetici ch'essi riflettessero puntualmente la condizione sociale del personaggio rappresentato, il ceto sociale a cui il personaggio appartiene. A fermarsi a ciò veniva il ri-

schio, così Lessing, che ne risultassero caratteri schematici, quasi «astrazioni metafisiche» [VI, 436]. Un «carattere *universale*» poetico (così nel n. XCV, a favorevole commento del *Trattato sui diversi campi del dramma* del poetologo inglese settecentesco Richard Hurd) appare falso, una «caricatura», quando è «più l'idea personificata di un carattere che un personaggio caratterizzato»; ha invece validità quando «dal complesso delle osservazioni compiute su molti o su tutti gli individui si inferisce una certa proporzione media, ovvero un carattere *usuale*» [VI, 478]. Era proprio in quest'ultima accezione che Aristotele, secondo Lessing, aveva inteso l'universalità di un carattere quando in sede di poetica ne parlò usando il termine *ka-thólou* (il «tutto», l'«insieme»).

Ma ciò (Lessing lo avvertì già nel n. XCIV) aveva un'implicazione gnoseologica. Se quell'«universalità» è una ragionevole «proporzione media» di caratteristiche «usuali», allora con altrettanta ragionevolezza si può immaginare che «in determinate circostanze», per lui inattese, anche un carattere «usuale» reagisca «verosimilmente» in maniera inaspettata. Senonché sapere come lo faccia,

come e con quale grado d'intensità questo o quel carattere si esprimerebbe verosimilmente in determinate circostanze, dipende solo ed esclusivamente dalla nostra conoscenza del mondo [VI, 474].

Dipende insomma dalle esperienze che ognuno di noi ha del mondo e della natura umana e degli individui, dunque da un'esperienza che, con tutto ciò ch'essa ha di gnoseologico, entra ben fortemente nel campo dell'arte. Nel n. XCVII leggiamo, a conferma, che il singolo caso, ovvero l'«esempio» drammatico che un autore porta in scena,

trae la sua forza unicamente dalla propria intima verosimiglianza, la quale viene giudicata da ciascuno secondo le esperienze che a lui stesso sono maggiormente usuali [VI, 486].

Più di un interprete della «Drammaturgia d'Amburgo» si è occupato di quanto in essa sia presente una lettura

moderna e spregiudicata di Aristotele, libera dai più o meno dogmatici aristotelismi della tradizione. Il progetto di Lessing di scrivere, a «Drammaturgia» conclusa, un commento alla *Poetica* aristotelica «almeno per la parte che riguarda la tragedia» (così in una lettera a Mendelssohn del 5 novembre 1768), rimase purtroppo soltanto un'intenzione. Va comunque rilevato che neanche i per lui fecondi accenti di neoaristolismo critico nella «Drammaturgia» cadevano dal cielo. Soprattutto per quanto riguarda i valori gnoseologici dell'opera d'arte letteraria, le vere e proprie conoscenze del mondo ch'essa a suo modo fornisce, quegli accenti erano impliciti già in scritti del decennio 1750-60 (in *Pope, un metafisico!*, nelle *Trattazioni sulla favola*, nei «Literaturbriefe»). Senonché tanto da quegli scritti, quanto dalla «Drammaturgia» che al riguardo ne è una conferma, emergeva con altrettanta forza la convinzione che non si dovessero separare mai le due componenti essenziali che strutturano pariteticamente il discorso poetico, cioè la dianoticità intellettuale e l'intuizione sensibile. Per Aristotele erano i due requisiti, complementari tra loro, da lui racchiusi nell'endiadi del «noema-immagine». Un rigoroso equilibrio di valori razionali e di spontaneità creativa (di «invenzione») nell'opera d'arte venne sottolineato da Lessing nel n. XCVI della «Drammaturgia d'Amburgo»:

Chi ragiona rettamente, inventa anche; e chi vuole inventare, deve saper ragionare. Credono separabili le due cose soltanto coloro che sono incapaci di entrambe [VI, 483].

Si capisce dunque che, impostato così l'equilibrio, la poetica lessinghiana nulla ebbe da spartire con i fermenti di genialismo e di proclamata assoluta libertà da ogni regola che di lì a poco ispireranno il movimento dello *Sturm und Drang* degli anni '70. Vedere la fonte dell'«invenzione» poetica in una «genialità» totalmente extrarazionale, in una «genialità» che dall'intervento di una qualsiasi «regola» dichiara di venir soffocata, significherebbe, per il

Lessing dei nn. CI-CIV, né più né meno che la perdita di contatto con l'intera esperienza storico-culturale del passato: ci troveremmo a «giocarci allegramente tutte le esperienze delle epoche precedenti», a «pretendere dai poeti che ognuno di loro si reinventi l'arte per proprio conto» [VI, 512]. Teorizzare che la produzione artistico-letteraria dipende soltanto e interamente dall'ispirazione geniale, cioè da quel che il genio partorirebbe in un qualche casuale istante di creatività, significherebbe inoltre (così Lessing già nel n. XCVI) «non soltanto imprigionare il genio in se stesso, ma addirittura imprigionarlo nel suo primo tentativo» [VI, 482]: vorrebbe dire che gli si nega perfino la possibilità di imparare da esperienze che lui stesso ha fatto durante le tappe del proprio «lavoro creativo». È una contraddizione in termini che Lessing si rifiuta di avallare.

Dalla «Drammaturgia», proprio perché nella discussione sulla poetica erano entrate componenti filosofico-gnoseologiche, emersero infine temi che attengono più in generale al Lessing filosofo. Quello più ricorrente è l'invito a operare sempre scrupolose distinzioni. Proprio perché (così nel n. LXX) «in natura tutto è collegato con tutto, tutto si incrocia, tutto si scambia e si trasforma l'uno nell'altro», agli uomini l'infinito molteplice naturale resterebbe totalmente inconoscibile se non avessero «la facoltà di conferirgli dei limiti ch'esso di per sé non ha, la facoltà di operare distinzioni e di indirizzare la loro attenzione secondo scopi appropriati» [VI, 358-9].

Da verificare caso per caso è ovviamente (così nel n. LXXVI) «se queste cose si lascino separare in natura altrettanto bene di quanto le possiamo separare nell'astrazione e mediante l'espressione simbolica» [VI, 386], ovvero mediante gli strumenti concettuali. Sicché il punto di partenza dev'essere sempre l'oggetto reale, la sua positiva e ineliminabile presenza fattuale. Sono le peculiarità specifiche di esso a imporre che anche il poeta possa e debba compiere (così il n. LXXIX) soltanto operazioni concettuali «secondo il genere» dell'oggetto:

Per sollevare un fascio di paglia non c'è bisogno di macchine; non ho bisogno di far saltare con una mina quel che posso rovesciare con il piede, né di dar fuoco a un rogo per bruciare una zanzara [VI, 404].

Le operazioni concettuali, insomma, devono essere adeguate all'oggetto reale ch'io ho di fronte. Sembra, con un decennio di anticipo, il preludio alla nozione kantiana della categoria-funzione.