

VIII. «RITRAGGO LA MIA MANO DA QUEST'ARATRO»

Il «Teatro nazionale» amburghese inaugurato nell'aprile 1767, durò nove mesi scarsi come teatro stabile. Continuò poi a vivacchiare, con interruzioni e in condizioni disastrose, fino al marzo 1769. Fallì per rivalità tra i soci («v'è disaccordo tra gli impresari, e nessuno sa chi è cuoco o cameriere»: così Lessing al fratello Karl già nel maggio 1767 [IX, 257]), per difficoltà finanziarie e, soprattutto, per l'apatia e indifferenza del pubblico. Il programma, scritto a prologo del dramma inaugurale *Olindo e Sofronia* di Cronegk da uno dei fondatori, lo scrittore e commediografo Johann Friedrich Löwen, era stato citato per esteso nel n. VI della «Drammaturgia». Vi si diceva, tra l'altro, che il teatro è

l'arte intrepida che osa presentare come in uno specchio le mostruosità della follia impunita, che smaschera la tela ordita dall'inganno, che ai tiranni dice che sono tiranni, che non si umilia timorosa davanti ai troni, ma con voce di tuono parla al cuore dei principi e sgomenta gli assassini coronati [VI, 38],

è insomma un'arte che «trasforma il barbaro, il selvaggio, in uomo, cittadino, amico e patriota» [VI, 37]. E per Lessing quei propositi «non hanno bisogno di commento: desidererei soltanto che molte di queste parole non siano state dette al vento» [VI, 37]. Il *Nationaltheater* si propo-

neva dunque un obiettivo ideologico che, tenendo conto dell'epoca, era poco meno che rivoluzionario, ovvero di coerente antiassolutismo borghese. Nel n. LIX Lessing sarà esplicito:

già da lungo tempo mi sono convinto che la corte non è davvero il luogo dove un poeta possa studiare la natura umana. Sicché, se fasto ed etichetta cortigiana trasformano gli uomini in macchine, è compito del poeta fare di queste macchine nuovamente degli uomini [VI, 305].

Senonché neanche nell'anseatica e repubblicana Amburgo, che pure era uno dei poli di sviluppo della borghesia, questa possedeva la coscienza nazionale che il *Nationaltheater* postulava. Ciò che al patriziato amburghese soltanto interessava era che agli armatori e commercianti tornassero i conti spiccioli delle intense attività mercantili con l'estero. Unicamente a garantire profittevoli bilanci era rivolto anche l'assetto politico della città, governata da un ristretto consiglio di notabili che difendeva i suoi privilegi mediante una legge elettorale censitaria. Non vi erano di casa né una democrazia repubblicana vera né, tantomeno, aperture verso orizzonti che andassero al di là delle pagine dei libri mastri. Quel che, più o meno un secolo dopo, il Marx dell'*Ideologia tedesca* notò circa i «meschini interessi» della borghesia tedesca del Settecento, «mai capaci di svilupparsi a interessi comuni nazionali, di una classe», trova nelle esperienze amburghesi lesinghiane un'illustrazione paradigmatica.

Lessing registrò la cosa a modo suo, quando ad avvenuto fallimento del «Teatro nazionale» e dopo aver fortunatamente proseguito la «Drammaturgia» fino a pubblicarne le ultime sezioni nel '69, espresse nei nn. CI-CIV non solo la sua delusione, ma anche un tentativo di diagnosi. Diceva che, «svanito il dolce sogno di fondare un Teatro nazionale qui ad Amburgo» (dove per la grettezza degli interessi particolaristici locali quel sogno anzi «si avvererà sicuramente più tardi che altrove»), «io ritraggo la mia mano da quest'aratro altrettanto volentieri di come ve l'ho messa» [VI, 515]. Neanche la libera città anseati-

ca, Lessing ha imparato, era dunque un luogo dove si potesse tentare un'operazione culturale di respiro «nazionale». Sicché in tale luce acquista un significato emblematico la diagnosi:

Oh l'idea generosa di creare per i tedeschi un teatro nazionale, quando noi tedeschi non siamo ancora una nazione! E non parlo di assetto politico, ma semplicemente di carattere morale. Si dovrebbe quasi dire che tale carattere consista nel non volerne avere nessuno [VI, 509].

«Quando noi tedeschi non siamo ancora una nazione!»: l'idea, così formulata, che la vera fonte dei guai della Germania fosse la mancanza di unità nazionale balenò a Lessing proprio negli anni amburghesi. La conferma gli venne dalle vicende che quotidianamente più lo toccavano, quelle degli scrittori che per l'assenza di un mercato librario nazionale e la mancanza di una tutela nazionale dei diritti d'autore, subivano sia uno sfruttamento di rapina da parte degli editori, sia un'altrettanto incontrollabile ristampa selvaggia delle proprie opere. Della «Drammaturgia», che Lessing pubblicava ad Amburgo in associazione con l'amico tipografo e libraio Johann Bode, egli sin dall'agosto 1767 dovette variare le date di uscita e il formato perché altrove già ne circolavano ristampe abusive.

Certo, perfino nell'editoria, come anche in generale nei rapporti tra cultura ed economia, le cose cambierebbero «se la Germania avesse un *unico* sovrano che potesse e volesse sostenere l'equità naturale con leggi positive» [VI, 540], e insomma si tagliassero le unghie agli interessi particolaristici dei principi territoriali che nell'imperante economia mercantile traevano profitti pure dalla ristampa abusiva di libri. Queste, e parecchie altre considerazioni sugli ostacoli che l'intellettuale come operatore di cultura incontrava nella Germania del dispotismo compariranno in uno scritto di Lessing posteriore al 1772, *Vivere e lasciar vivere. Un progetto per scrittori e librai*.

Sebbene non più che un abbozzo (di pubblicazione postuma), quel «progetto» appare significativo per più di

un motivo. Vi si riflettevano anzitutto le esperienze personali di un intellettuale che ormai impersonava una figura sociale nuova e di rilievo moderno, quella di un autore che vive (o aspira a vivere) esclusivamente della propria produzione letteraria. Tale figura, che nacque contemporaneamente alla cultura illuministica, finì per avere una certa incidenza persino nell'arretrato contesto socio-politico tedesco. Sebbene forse appena il 25% della popolazione adulta sapesse leggere (e spesso a fatica, e con un pubblico di lettori limitato prevalentemente alle aree urbane), ciò basterà alla fine del Settecento a far vivere come «liberi autori» circa 3000 persone. Inoltre anche quello scritto occasionale, con la denuncia della degradante posizione subalterna dell'intellettuale e la connessa protesta contro le condizioni economico-politiche complessive del paese, mostra quanto le esperienze personali di Lessing bene riflettessero le esperienze storiche generali della classe borghese nella Germania dell'epoca. Che una qualunque iniziativa di singole persone potesse anche soltanto marginalmente incrinare quel contesto generale era ovviamente un'illusione: nel campo dell'editoria Lessing toccò la cosa con mano quando fallì sul nascere un progetto, del 1767-8, di fondare insieme a Bode un'impresa tipografico-libreria che come primo obiettivo avrebbe dovuto avere una più giusta ripartizione dei guadagni tra autori ed editori.

Per quanto riguarda gli echi della «Drammaturgia», essi furono a livello di teoria ancora più deboli di quelli del *Laocoonte*. Tranne una sola eccezione, la critica non colse nessuna delle istanze di teoria estetica avanzate da Lessing. Vi fu anzi — e in una recensione del 1769 se ne fece portavoce Christian Adolf Klotz, un professore di retorica a Halle che già nel 1768 aveva recensito il *Laocoonte* mostrando di non averne capito nulla — una diffusa protesta contro la nuova «moda di giudicare uno spettacolo non secondo il sentimento e le lacrime che spremere agli spettatori, ma in base a termini estetici», questi ultimi definiti da Klotz un «gelo filosofico» che soffocherebbe il «sentimento» [così in J.W. Braun, 1884-97, I,

291 (B, v)]. L'eccezione fu il berlinese Johann Jakob Engel (1741-1802), dagli anni '70 uno dei cosiddetti *Populärphilosophen*, i «filosofi popolari» del tardo illuminismo tedesco. Seguendo la propria concezione filosofica generale secondo cui la ragione e la viva esperienza della realtà dovevano stare insieme sotto l'insegna del buon senso, egli nel trattato *Sull'azione, il dialogo e il racconto* (1774) si muoverà su linee analoghe a quelle lessinghiane per quanto riguardava soprattutto il concetto di «azione drammatica», e rinviando a Lessing esplicitamente e con ammirazione.

Per il Lessing amburghese le posizioni di Klotz divennero occasione di scontri polemici. Da essi nacquero tre suoi scritti nel campo delle ricerche erudite: un saggio incompiuto *Sui ritratti degli antenati presso gli antichi romani* (1768), cinquantasette lunghe *Lettere di contenuto antiquario* (1768-69) principalmente sul modo antico di tagliare le pietre preziose e i cammei, e il trattatello *Come gli antichi hanno raffigurato la morte. Una disamina* (1769). Sono sostanzialmente gli ultimi lavori lessinghiani di tema «archeologico», oggi davvero illeggibili nelle loro minuzie di microfilologia erudita, tese a confutare Klotz sul suo stesso terreno. Sono invece significativi per altri aspetti: perché ribadiscono con ulteriori esempi la distinzione tra arti letterarie e figurative già teorizzata nel *Laoconte*, sottolineano per entrambe il diritto dell'artista di discostarsi dalla «verità storica», e collegano quest'operazione dell'artista con il valore gnoseologico dell'arte; ma soprattutto perché continua il filo rosso dei criteri illuministico-filosofici che conosciamo sin dalle «Riabilitazioni» degli anni '50 e dalle *Trattazioni sulla favola*.

Così torna nelle «lettere antiquarie» l'istanza filosofico-gnoseologica della complementarità di universale e particolare, nel senso che «soltanto l'ingenuo è convinto che a motivo di questa o quell'eccezione una proposizione universale cessa di essere vera», mentre un ricercatore «più avveduto», quando c'è «collisione» tra una proposizione generale e le «eccezioni», analizza invece più a fondo entrambi i lati del problema, la proposizione generale

non meno che le eccezioni [V, 399-400]. Vi torna pure il convincimento generale, in ermeneutica, che il ricercatore debba avere «per ogni autore tanto rispetto da non contraddirlo prima di averlo compreso», e da non pretendere, aprioristicamente, che «l'autore frainteso si dichiari soddisfatto delle obiezioni mossegli» [V, 595]. Tornano infine, stavolta nel saggio sulla «raffigurazione della morte», due acquisizioni di metodo essenziali: che ogni «verità» nasce soltanto attraverso un intellettualmente onesto dibattito critico, e che «ogni verità», grande o piccola che sia, ha una «pari importanza»:

Se non avessero mai litigato su nulla, gli uomini tuttora su nulla al mondo si sarebbero accordati... La controversia ha favorito lo spirito d'indagine, ha sottoposto pregiudizi e reputazioni a una costante revisione, insomma ha impedito all'imbelle non-verità di usurpare il posto della verità... In quanto la verità è costitutiva del nostro conoscere, ogni verità ha pari importanza di un'altra: e chi è indifferente alla verità e non-verità nelle questioni minime, non riuscirà mai a persuadermi di amare la verità soltanto per se stessa [V, 671-2].

Accanto al Lessing delle ricerche erudite continuò a esserci, al di là dell'ormai compiuta e acquisita *Minna*, il Lessing di altri progetti di teatro. Appartengono agli anni amburghesi ulteriori elaborazioni del *Doktor Faust*, nonché la parziale stesura di una commedia *La matrona di Efeso*, il cui progetto (di portare in scena un tema novellistico già trattato da Petronio Arbitro nel *Satyricon*, cioè quello della matrona falsamente costumata che si gode un soldato sulla tomba del marito) risaliva addirittura agli anni giovanili di Lipsia. Ma affiorò soprattutto il disegno di uno *Spartaco*: doveva essere, come scriverà Lessing a Ramler nel dicembre 1770, la «mia tragedia antitrannica», dove «spero di fare di Spartaco un eroe che guarda il mondo con occhi diversi da quelli del migliore eroe romano» [IX, 398]. Dello *Spartaco* sono conservati soltanto un paio di pagine di appunti preparatori, e un breve frammento che ha il punto saliente in quel che lo schiavo Spar-

taco dice al libero console romano («ma non dovrebbe l'uomo vergognarsi di una libertà la quale richiede ch'egli abbia degli uomini come suoi schiavi?» [II, 572]). Il quesito sembra racchiudere una denuncia del tutto moderna delle antinomie della libertà in una società divisa in classi. Sulla prosecuzione dello *Spartaco* prevalse tuttavia l'elaborazione di un altro progetto da tempo in cantiere, quello della tragedia *Emilia Galotti*.

Di che si trattava? Sin dal 1757 (come da lettere di quell'anno a Mendelssohn e Nicolai), forse già dai tempi delle simpatie repubblicane espresse nel *Samuel Henzi*, Lessing pensava a un dramma di tema antico-romano, basato sul noto episodio, narrato da Tito Livio, del plebeo Lucio Virginio che uccide la propria figlia Virginia per salvarne l'onore di vergine insidiato dal decemviro Appio Claudio. Quell'uccisione sacrificale innescò, si sa, la sollevazione popolare che nel V secolo a.C. portò al rovesciamento del decemvirato. Nel gennaio 1758 Lessing aveva poi scritto a Nicolai di voler fare una «Virginia borghese» in «tre atti», con «il titolo *Emilia Galotti*», riducendola però, così egli diceva allora, al contenuto puramente umano, «già sufficientemente tragico», del «destino di una figlia uccisa dal padre»: ovvero senza ulteriori risvolti politici, cioè senza che, nel dramma, poi «conseguisse un rovesciamento dell'intero assetto dello Stato» [IX, 157]. «Borghese» definì Lessing il dramma perché lo ambientò non nella Roma antica, bensì nel principato rinascimentale italiano di Guastalla. Quando, dopo quindici anni di elaborazione, l'*Emilia Galotti* verrà pubblicata nel 1772 e il 13 marzo di quell'anno rappresentata per la prima volta in teatro a Braunschweig, le implicazioni e attualizzazioni politiche appariranno, di fatto, tali e tante da impressionare i contemporanei e da far discutere tuttora gli interpreti.

Ad Amburgo era stata portata a termine la *Minna*; Lessing vi aveva poi concluso la sua attività di teorico di estetica con la «Drammaturgia», nonché, quasi definitivamente, il versante delle sue ricerche d'interesse «anti-

quario»; e nuovamente era riemerso il Lessing autore di teatro con la ripresa dei lavori per l'*Emilia*. Fu dunque una stagione che, se per molti aspetti chiuse un ventennio del cammino intellettuale di Lessing, confermò altresì che non era ancora affatto conclusa la strada del Lessing drammaturgo. Né lo era quella, di vecchia data anch'essa, degli interessi teologico-religiosi che ebbero anzi un'intensificazione fortissima, intrecciata con vicende personali che fecero degli anni amburghesi di Lessing un vero e proprio tornante di vita.

Nacque in quegli anni un ordito di rapporti umani, di sentimenti profondi e di amicizie destinato, nei suoi sviluppi, ad accompagnare Lessing sino alla fine dei suoi giorni. Alla cerchia dei suoi conoscenti appartennero dall'inverno del 1767 Johann Melchior Goeze (1717-86), teologo luterano di stretta ortodossia e pastore della chiesa di S. Caterina ad Amburgo; il commerciante di seterie Engelbert König (1728-69) e la di lui moglie Eva Hahn (1736-78); il filologo e professore di ginnasio Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) e i figli di costui, il medico Johann Albert Heinrich (1729-1814) ed Elise (1735-1805). Tutti costoro avranno un ruolo nei restanti quattordici anni di vita di Lessing: Eva König, dopo la morte del marito, diventerà l'amica, fidanzata e poi moglie di Lessing; e di Reimarus, con il consenso dei figli legati a lui in amicizia, egli pubblicherà negli anni '70 un manoscritto clandestino di critica deistica delle religioni rivelate che lo coinvolgerà in un'estenuante acerrima controversia teologica con Goeze.

Intanto però, dopo il fallimento del *Nationaltheater* e la conseguente cessazione anche della «Drammaturgia», si ripresentò, come sempre, il problema della nuda e cruda sussistenza quotidiana, aggravato come al solito dai lamenti finanziari dei genitori. Dopo oltre vent'anni di lotta per mantenere una posizione di intellettuale libero da compromessi cortigiani, Lessing nell'autunno 1769 finì per dover accettare — mediatogli dal poeta e traduttore Johann Arnold Ebert, professore al Collegium Caro-

linum di Braunschweig — il posto di bibliotecario della biblioteca ducale di Wolfenbüttel. Il principe ereditario Carlo Ferdinando Guglielmo di Brunswick gli offriva 600 talleri annui, più l'alloggio e la legna da ardere.

Mettendo piede a Wolfenbüttel nel maggio 1770, per il quarantunenne Lessing cominciò a tutti gli effetti una sorta di esilio. Si trovò praticamente isolato dal grande mondo di cui fino ad allora aveva respirato almeno l'aria culturale. Il suo perimetro era adesso un borgo provinciale di seimila abitanti dove perfino l'edificio dell'antica e famosa biblioteca stava andando in rovina, e per di più egli viveva alle dipendenze di quella categoria di persone che odiava da sempre, i despoti in sedicesimo che pullulavano in Germania. Il completo isolamento intellettuale, le meschinità di censura e le angherie di controllo che avrà da subire da parte del principe, sono forse l'esempio più clamoroso della sorte a cui la «miseria tedesca» condannò gli uomini più geniali della cultura illuministica in Germania. Quasi contemporaneamente, dal 1771, un analogo isolamento toccò a Herder come impiegato di corte (in veste di predicatore ecclesiastico luterano) a Bückeburg nel minuscolo principato dei conti di Schaumburg-Lippe.

Poco prima che subissero i rispettivi esili (quello di Herder per sua fortuna durò soltanto cinque anni), i due si erano incontrati ad Amburgo: dove Herder, che già aveva molto apprezzato il *Laocoonte*, ebbe con Lessing nella primavera del 1770 «quattordici lietissimi giorni» di scambi di idee, come scrisse subito all'amico editore Hartknoch di Riga. In un contesto di difficili viaggi e comunicazioni, e con un mercato librario frammentato e neanche lontanamente nazionale, gli incontri personali tra intellettuali avevano una funzione enorme, primaria. Bisogna raffigurarsene l'importanza per capire quale mutilazione culturale fosse l'esser relegati in sperduti principati della Bassa Sassonia provinciale, Lessing a Wolfenbüttel, Herder a Bückeburg.