

# **studi germanici**

(nuova serie) Anno XXXIX, 1, 2001

**Istituto Italiano di Studi Germanici**

**sommario**

*p.*

- 7 MARIA PAOLA SCIALDONE, «*Aller Heilsamste Mum Iah*». "Lebensbalsam" (pseudo-)paracelsiano e "Selbsterlösung" nel "Raphael" di Abraham von Franckenberg
- 37 REINHOLD GRIMM, *Epigramm und Kurzgeschichte*
- 77 ALDO VENTURELLI, "Aufgeklärte Geister" e "libres penseurs". L'interpretazione nietzscheana dell'illuminismo fra storia ed ermeneutica
- 97 CARLO GENTILI, *Nietzsche nella "Dialettica dell'illuminismo"*
- 109 KARL PESTALOZZI, *Die Bindungen des "freien Geistes" in "Menschliches, Allzumenschliches"*

**note – rassegne – profili**

- 123 FRANCESCA TUCCI, *Tendenze recenti della Lessing-Forschung. A proposito del "Lessing-Handbuch" di Monika Fick*
- Due ricordi di Mazzino Montinari:
- 141 PAOLO CHIARINI, *Il comunista che amava Nietzsche*
- 145 LUCIANO ZAGARI, *Ricordo berlinese di Mazzino Montinari*

**recensioni**

- 151 *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, a cura di Erika Fischer-Lichte e Jörg Schönert (FRANCESCA TUCCI)
- 158 CLAUS CANISIUS, *Goethe und die Musik* (MADDALENA FUMAGALLI)
- 161 MATHIAS MAYER, *Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht* (LUCA CRESCENZI)

Direttore Responsabile: PAOLO CHIARINI

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

## TENDENZE RECENTI DELLA LESSING-FORSCHUNG

A PROPOSITO DEL *LESSING-HANDBUCH* DI MONIKA FICK \*

di FRANCESCA TUCCI

L'immagine di Lessing come *Schlüsselfigur*<sup>1</sup> dell'illuminismo, risultato della tendenza impostasi e consolidatasi nell'ultimo ventennio a considerarne il pensiero e l'opera nel vivo del contesto socioculturale dell'Europa del Settecento, è patrimonio ormai acquisito della critica lessinghiana. Figura chiave dell'illuminismo tedesco, quella di Lessing, non già in quanto autore 'grande' e al limite isolato, espressione di una delle massime vette raggiunte dalla cultura del tempo in un ideale percorso 'da cresta a cresta', bensì in virtù della sua rappresentatività rispetto a quella stessa cultura, e soprattutto in forza dell'estrema ricchezza del suo profilo intellettuale, contraddistinto da una sensibilissima capacità di ricezione, da una felice attitudine a ricomporre istanze, tendenze e fermenti del pensiero contemporaneo, ora contribuendo vivamente alla loro maturazione, ora partecipando al loro creativo superamento.

A un'analoga esigenza di storicizzazione, intesa come garanzia di una ricerca che tenda a preservare «pluralismo di impostazioni» e insieme a mettere in luce la «complessità dell'oggetto» di indagine, Monika Fick si richiama esplicitamente nell'introduzione del *Lessing-Handbuch*. Un volume che fin dalla sua struttura aspira a realizzare uno dei grandi *desiderata* della più recente critica lessinghiana, fornendo una panoramica integrale sull'autore e sulla sua produzione in cui assorbire e potenziare, in un complesso multiforme, i tanti contributi specifici prestati in questi anni dalle analisi su singoli aspetti dell'opera di Lessing. «Das Bild vom Menschen in seiner Vielschichtigkeit rückt in den Mittelpunkt» (p. XIII);

\* M. FICK, *Lessing-Handbuch. Leben Werk Wirkung*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2000, XVIII+517 p.

<sup>1</sup> W. ALBRECHT, *Gotthold Ephraim Lessing*, Stuttgart-Weimar 1997, p. IX.

è da questo assunto che si avvia il percorso di ricostruzione proposto dalla Fick, un percorso che si configura come un'investigazione a tutto campo della produzione lessinghiana, rivisitata nel suo insieme nel tentativo di coglierne la disposizione unitaria in una continua intersezione di "Individuelles" e "Zeittypisches". Tutto questo con l'obiettivo di offrire al lettore uno strumento di analisi organico e flessibile, costruito su un'ininterrotta e vivace circolazione dialettica delle categorie ermeneutiche predisposte da Lessing negli scritti di natura critico-teorica e degli esiti della sua opera più propriamente artistica. La preferenza dell'autrice va a un procedimento analitico il più possibile mobile e globale, cui restino estranee «die Unterwerfung des Autors unter einen ihm fremden ästhetischen Anspruch oder die Festlegung auf eine nur vordergründige soziale und politische Relevanz» (ivi), e in cui trovi illustrazione adeguata la qualità del contributo offerto da Lessing alla definizione di numerosi tratti della cultura del XVIII secolo. È in questo senso che l'autrice si ricollega ai risultati conseguiti dalla critica di indirizzo antropologico, e particolarmente al concetto di "umanità totale" da essa elaborato<sup>2</sup>, mettendo a fuoco le modalità in base alle quali binomi tipici del dibattito settecentesco, come 'sensibilità - ragione', 'riflessione - sentimento', si ripropongono nell'opera lessinghiana, la determinano nelle strutture e nei contenuti, e vengono al tempo stesso drasticamente riformulati nella tensione, propria di questa stessa opera, verso l'elaborazione di modelli sintetici sempre più articolati.

La ricostruzione delle molteplici risposte di Lessing sul tema della "Aufwertung der Sinnlichkeit" è in particolare il filo rosso che guida l'impegno esegetico della Fick. Un elemento già altrove presentato dalla studiosa come un possibile comune denominatore dell'illuminismo<sup>3</sup>, che al di là delle sue tante e non di rado contraddittorie tendenze ritoverebbe, in questa aspirazione largamente condivisa alla rivalutazione dell'elemento sensibile, un indirizzo complessivamente omogeneo. In base a tale proposta di lettura il Settecento sarebbe intimamente animato dal

<sup>2</sup> Un vasto profilo delle principali questioni relative agli intrecci tra antropologia e letteratura nel Settecento tedesco è in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, a cura di H.-J. Schings, Stuttgart-Weimar 1994.

<sup>3</sup> In particolare nei saggi *Sinnlichkeit und Vernunft: ein ungeklärtes Verhältnis. Wichtige Publikationen zu Lessings bürgerlichem Trauerspiel*, in «Diskussion Deutsch», 24 (1993), pp. 222-227, e *Verworrene Perzeptionen. Lessings "Emilia Galotti"*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 37 (1993), pp. 139-163. Per la «Rehabilitation der Sinnlichkeit» come criterio esegetico fondamentale nell'approccio alla cultura settecentesca, resta essenziale lo studio di P. KONDYLIS, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981, a cui la stessa Fick fa sovente riferimento.

desiderio di ricondurre a unità la scissione cartesiana tra spirito e materia, in un impulso monistico che si manifesterebbe appunto nel modo più chiaro nella riconsiderazione della sensibilità e del ruolo primario svolto dai sensi nell'ambito del processo gnoseologico. Proprio all'insegna di un confronto serrato con il razionalismo, volto essenzialmente a superarne, rielaborandoli, alcuni tratti salienti, si compirebbe — argomenta l'autrice — il percorso formativo della generazione di intellettuali che ha in Lessing uno dei suoi rappresentanti più significativi. Stazioni fondamentali di questo sviluppo sarebbero il «Festhalten an der Wolffschen Terminologie», la «Auseinandersetzung mit sensualistischen Ansätzen», la «Aufwertung der Sinnlichkeit» stessa e la conseguente «Loslösung von theologischen Vorgaben» (p. 33). Monika Fick rileva appunto come Lessing, partendo da posizioni wolffiane, pervenga a un altissimo grado di apertura nei confronti delle nuove istanze filosofiche circolanti nell'Europa settecentesca, partecipando infine direttamente all'elaborazione di quel progetto di totalità umana che costituisce una delle maggiori conquiste intellettuali dell'epoca. Se il pensiero wolffiano rimane comunque «die Folie, von der aus die neuen Wege, die Lessing beschreitet, zu bewerten sind» (p. 34), esso è certamente oggetto di una radicale rimediazione in seguito all'incontro con il sensismo inglese, nonché con una filosofia più aperta, rispetto alla wolffiana, a suggestioni irrazionali come quella di Leibniz, peraltro mitigata dall'influsso non meno rilevante delle letture spinoziane. Il centro di quest'ampio campo di forze all'interno del quale si compie la formazione filosofica di Lessing va collocato allora, secondo la Fick, nel vivo della dialettica tra razionalismo e «Provokation des Sensualismus» (p. 38). Uno dei punti più alti raggiunti nella ricerca lessinghiana di una composizione sintetica di tali influenze sarebbe in quest'ottica la concezione del *Mitleid*.

Con linguaggio tipicamente wolffiano, nota la studiosa, Lessing ritiene che le *Empfindungen* siano generate da un certo tipo di *Vorstellungen*; wolffiane sono del resto anche le sue definizioni di ragione, anima e conoscenza, né — nel più rigoroso ossequio alla visione di un reale razionalmente strutturato — Lessing sembra mettere in dubbio che il mondo sia «sinvoll geordnet». Nondimeno, in questa sostanziale adesione ai principi-cardine di una visione filosofica strettamente orientata in senso razionale sono presenti anche i segnali di una chiara consapevolezza dei limiti e delle insufficienze del razionalismo stesso. Accanto all'idea di ragione assume così progressivamente importanza quella di *Lebendigkeit*. «Vita» e «vivacità» diventerebbero per questa via imperativi di base e

concetti decisivi dell'attività intellettuale lessinghiana, nonché paradigmi euristici a partire dai quali Lessing saggia la validità delle varie concezioni filosofiche ed estetiche con cui di volta in volta si confronta. In nome di una maggiore *Lebendigkeit* egli antepone allora Leibniz a Wolff, così come «das Leben der Dichtung zu verfehlen» è il rimprovero mosso a Gottsched e agli Svizzeri. Ancora, richiamandosi alla «lebendige Wirkung» della poesia, l'autore motiva nel *Laokoon* il dissenso nei confronti della dottrina dell'*ut pictura poesis*. Sono queste le categorie che Lessing pone a fondamento della propria concezione estetica, in quanto principi in grado di garantire all'arte le funzioni etiche e gnoseologiche che le competono, senza però snaturarla sotto il peso di ingerenze allogene. Conseguenza diretta dell'esigenza di pervenire, nell'arte, a una «lebendige Erkenntnis» attraverso la vicinanza immediata all'esistente è poi la «Verlebendigung des Stereotyps» (p. 62) perseguita da Lessing nelle commedie giovanili, al pari peraltro di quella profonda e proficua rivisitazione della tragedia classica che ha come punto di approdo il dramma borghese e la poetica dell'immedesimazione. Questo è, inoltre, lo spirito che anima le recensioni giovanili, l'interesse per la poesia anacreontica, la *Abhandlung über die Fabel*, i *Literaturbriefe*, fino alla *Hamburgische Dramaturgie*, alla produzione epigrammatica e agli studi teorici a essa inerenti. Una perfetta sintesi di *Lebendigkeit* e *Sinnlichkeit* è infine l'interpretazione lessinghiana dell'idea di *anschauende Erkenntnis*, in cui Monika Fick individua il punto archimedeo dell'estetica dello scrittore, nonché il più originale e fecondo dei suoi contributi al dibattito estetico del tempo.

L'importanza primaria accordata al sentimento dalle teorie sensistiche, il ruolo essenziale assegnato, nel pensiero di Hume, alle sensazioni nel rapporto tra soggetto e cosmo, come pure — fatte le opportune distinzioni — nei saggi di estetica di Baumgarten (ruolo precisato in vario modo, d'altronde, già da Leibniz e dallo stesso Wolff), e la riconosciuta forza delle passioni, in grado di influenzare la sfera dell'agire umano in modo ben più immediato ed efficace di quanto sia capace di fare la ragione — tutto ciò pone con urgenza il problema della produzione di moduli intellettuali e di forme sensibili attraverso cui illustrare il funzionamento delle passioni stesse e le modalità secondo le quali interagire con queste. L'arte, e la poesia drammatica soprattutto, *sinnliche Rede* che si rivolge alle emozioni evocandole, è lo strumento preferenziale di questa interazione. Il suo obiettivo non si esaurisce in linea di massima in una 'patocinesi' finalizzata al puro diletto, bensì mira a intercettare le

potenzialità delle passioni, indirizzandole al servizio della ragione attraverso un procedimento 'esorcistico' che talvolta aspira unicamente a renderle innocue, limitandosi a piegarle a un disegno razionale, ma che più spesso — questa la disposizione che Lessing condividerebbe — cerca di 'purificarle' o chiarificarle, ricavando dalla conoscenza delle loro dinamiche un modo per impiegarle nel contesto dell'azione etica dell'individuo<sup>4</sup>. E infatti, secondo Monika Fick, «nicht an Sensation und Erlebnis pur ist hier gedacht. Vielmehr soll mittels der Kunst die leidenschaftliche Empfindung, die so viel intensiver wirkt als die vernünftige Einsicht, dieser dienstbar gemacht werden. Bei seiner Empfindungsfähigkeit, der Einbruchstelle für vernunftwidriges Verhalten, soll der Mensch gepackt werden, er soll die Vernunftideen gleichsam empfinden lernen. Weil Kunst aus der sinnlichen Anschauung einen Mehrwert erzeugt, erscheint sie besonders qualifiziert, die Synthese herbeizuführen. Sulzer, Mendelssohn, Nicolai, Lessing, Johann Adolf und Johann Elias Schlegel, Bodmer und Breitinger: Sie alle denken über die Grenzen einer solchen ästhetischen Erziehung nach. In diesem Kontext sind Lessings kunsttheoretische Schriften, allen voran der *Briefwechsel über das Trauerspiel* und *Laokoon*, anzusiedeln» (p. 45). È questo il contesto in base al quale va analizzata e valutata l'esperienza lessinghiana — nota l'autrice —, ed è questo stesso contesto a tracciare le coordinate in cui essa prende forma, a fornirle materia grezza su cui lavorare. Nello *Handbuch* viene così ricostruita una cornice storica in cui emergono i nomi più rilevanti del pensiero settecentesco: figure di contemporanei di cui Lessing legge, traduce, diffonde e discute le opere, inserendosi in un dibattito culturale di straordinaria vivacità e fecondità, e dando luogo, nella sua rimediazione, a un confronto serrato e continuo di tutte le posizioni rappresentate. Gottsched e gli Svizzeri vengono allora impiegati l'uno contro gli altri, Wolff viene confutato, nel *Samuel Henzi*, con l'aiuto di Montesquieu, mentre Hutcheson è riletto alla luce della psicologia contemporanea e rielaborato come riferimento privilegiato, ben più che Rousseau, nella definizione del concetto di *Mitleid*. Mendelssohn e Sulzer sono corretti, nel *Briefwechsel* e nei drammi borghesi, attraverso quella che parrebbe una concessione alle teorie sensistiche — un'apertura che in realtà si rivela poi, secondo la Fick, un'adesione *sui generis* agli insegnamenti

<sup>4</sup> Per una nutrita panoramica dei problemi relativi al teatro settecentesco, da quelli più propriamente tecnici a quelli di natura teorica ed estetica, cfr. *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, a cura di E. Fischer-Lichte e J. Schönert, Göttingen 1999.

leibniziani; e ancora Baumgarten e Winckelmann, Bayle adoperato come modello nelle *Rettungen*, e infine Mendelssohn utilizzato per polemizzare, in *Ernst und Falk*, con il Rousseau del *Contratto sociale*. Il punto di unità nella pluralità apparentemente disorganica di questa fitta rete di riferimenti è appunto nell'idea di arte come conoscenza sensibile e del sensibile, perno di un'educazione estetica dell'individuo al pieno esercizio di tutte le sue funzioni, in cui razionalità del sentimento e sentimento della ragione diano luogo a un insieme armonico.

Come osserva Nicolao Merker, «ciò che rese funzionante [la *Miß Sara Sampson*] fu la poetica della 'partecipazione' o 'simpatia' con i caratteri rappresentati. Sicché quel che va mostrato è proprio il ruolo 'tecnico', nel senso della loro efficacia semantica, di queste nozioni [...] che hanno anche una rilevanza filosofico-teoretica e nelle quali è poi implicata la convinzione, propria del Lessing teorico di una drammaturgia neoaristotelica, che il poetare media sí sentimenti, ma altresí, non meno, conoscenza intellettuale»<sup>5</sup>. Proprio l'illustrazione del «ruolo tecnico» della poetica della compassione è uno dei punti centrali dell'esegesi di Monika Fick. Anche per lei mediazione dei sentimenti e conoscenza rappresentano le istanze fondanti alle quali Lessing si attiene nel tracciare le linee del proprio sistema. La persistenza di queste categorie tutto sommato tradizionali — nota la studiosa — non deve però indurre a relativizzare lo scarto prodotto dalle innovazioni lessinghiane, la cui portata non può essere verificata soltanto (il riferimento è soprattutto al Lessing drammaturgo e teorico del dramma) sul piano degli interventi tecnici e funzionali, ma va in primo luogo estesa al senso complessivo della sua operazione teatrale. Con ragione la Fick attira l'attenzione sul carattere articolato e costantemente *in fieri* della speculazione lessinghiana sul teatro, che non si esaurisce nella semplice «Aufwertung der intuitiv anschauenden Erkenntnis gegenüber der rationalen»<sup>6</sup>. L'analisi critica sviluppata da Lessing intorno alla formula del *prodesse et delectare*, ripensando il momento pedagogico in senso conforme alla mediazione sentimentale che ha luogo nel dramma — in quanto vi vede la premessa per l'esplicitazione di una totalità umana che nel sentimento stesso ha il suo centro di gravità — rappresenta allora il punto iniziale di un percorso teorico piú complesso. Percorso che si realizza nella messa a punto di una

concezione del fenomeno teatrale, e artistico in generale, che proprio nel completo superamento della componente intellettuale esercita tutto il proprio potenziale etico ed estetico. L'arte, al culmine di questo sviluppo, è concepita non piú come *medium* atto alla trasmissione di un contenuto conoscitivo, bensí come una forma privilegiata e particolare di conoscenza in sé, in cui il momento sensibile non è limitato alla "sinnliche Einkleidung", ma costituisce di per sé un elemento di formazione attiva del significato.

Le fasi essenziali del tutt'altro che agevole cammino di Lessing verso la conquista di questa visione estetica sono da individuare nell'altalenante tentativo di stabilire una posizione intermedia fra le teorie di Gottsched e quelle degli Svizzeri, nella critica al concetto wolffiano di allegoria, respinto perché eccessivamente orientato in senso intellettualistico a causa della marcata scissione tra *Bild* e *Urbild* che lo caratterizza, e ancora nelle polemiche dei *Literaturbriefe*. Occasioni diverse, nelle quali piú che mai evidente si manifesta però la comune aspirazione a un difficile modello di sintesi, in cui *erkennen* e *fühlen* siano in una relazione equilibrata, armonica e soprattutto sincronica, affinché all'idea di un'arte concepita secondo ragione possa subentrare il principio autonomo della ragione dell'arte. Il criterio-guida della ricerca di Lessing è individuato dalla Fick in una decisa «Orientierung am einzelnen Werk», che preserva l'attività speculativa dello scrittore dal pericolo di astrattezze concettuali, e soprattutto gli consente di maturare una considerazione del fenomeno estetico incentrata sull'«innere Ordnung des Werkes», e dunque sul presupposto dell'autonomia dell'opera stessa. La nota formulazione contenuta nella *Hamburgische Dramaturgie* di opera d'arte come «Ganzes, das ein Schattentriß von dem unendlichen Ganzen der Schöpfung sei»<sup>7</sup> rappresenterebbe di fatto l'espressione piú compiuta di questo itinerario teorico. Sottoposto a un radicale ripensamento è qui secondo Monika Fick il rapporto tra "particolare" e "universale", non piú riducibile al senso di una relazione tra i poli della copia e dell'archetipo, ma pensato nei termini di una perfetta rispondenza reciproca dei due poli stessi, che, adombrata sin dal presupposto della loro inscindibilità rispetto all'atto conoscitivo, rimanda a una identità piú profonda. Come si legge nelle pagine della *Abhandlung über die Fabel*, infatti, «das Allgemeine existiert nur in dem Besondern, und kann nur in dem Besondern anschauend

<sup>5</sup> N. MERKER, *Introduzione a Lessing*, Roma-Bari 1991, p. 169.

<sup>6</sup> J. SCHULTE-SASSE, *Poetik und Ästhetik Lessings und seiner Zeitgenossen*, in *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, a cura di R. Grimminger, München-Wien 1980, pp. 304-326 (qui p. 309).

<sup>7</sup> G.E. LESSING, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, a cura di W. Barner et al., Frankfurt a.M. 1985 ss., vol. 6, p. 578.

erkannt werden»<sup>8</sup>. Traduzione quasi letterale di un passo dalla *Philosophia practica* di Wolff, nota la studiosa, che nel contesto dello scritto lessinghiano assume ben altro significato, venendo abilmente piegato a favore di una esaltazione incondizionata del “particolare” e dell’“individuale”.

Questo slittamento semantico è di notevole importanza non solo perché permette di individuare con una certa chiarezza le dinamiche che concorrono alla formulazione di un concetto fondamentale nell’estetica di Lessing come quello di « tutto », ma anche perché fornisce un importante suggerimento di lettura per cogliere al meglio la complessità che l’idea di *anschauende Erkenntnis* in un simile contesto assume. « Die Konzentration auf das Ganze » — si legge nello *Handbuch* — « ist für Lessing entscheidend. Gelingt die Organisation der Handlung zu einem Ganzen, so ist dieses Ganze, indem es Ordnung und Kausalität besitzt, ‘moralisch’, es hat einen moralischen Sinn. Dieser Sinn verwirklicht sich ausschließlich durch den Motivationszusammenhang, bleibt an diesen gebunden. So könnte Lessing von dem modernen Bühnenautor ebenfalls behaupten, daß er, wenn er eine Tragödie schreibe, gar nicht an eine bestimmte ‘Moral’ denke. Sie ergibt sich mit dem in sich geschlossenen ‘Ganzen’. Die Welt des Dramas wird, als Zusammenhang ineinandergreifender Vorstellungen, autonom » (p. 97). È nell’ambito della drammaturgia lessinghiana che i due concetti, l’opera d’arte come “tutto” e l’*anschauende Erkenntnis*, raggiungono per l’autrice il loro massimo grado di elaborazione teorica. Per mezzo dei meccanismi empatici che governano lo spettacolo teatrale, infatti, al fruitore è riservata la possibilità di inserirsi virtualmente nella totalità inscenata dal dramma, e di esperire, nel pieno del sommovimento delle passioni, le leggi che regolano gli eventi, o meglio l’unica legge che secondo Lessing disciplina l’opera del drammaturgo, quella della causalità: la stessa norma cui si ispira la totalità del mondo di cui il dramma è immagine. Lo spettatore allora, coinvolto emotivamente — secondo i dettami della poetica dell’immedesimazione — dalle vicende rappresentate, finisce con il prendervi parte attiva, attraverso un “sentire” che è al tempo stesso “conoscere”. La studiosa tende dunque a ridimensionare le componenti istintive del *Mitleid*, o meglio a bilanciarle con altri fattori, sottolineandone ad esempio le potenzialità gnoseologiche. In proposito la Fick condivide, almeno in parte, le obiezioni sollevate da Peter Michelsen nei confronti di chi, come tra gli altri Hans-Jürgen Schings, aveva invece accentuato il carattere puramente istintivo della pietà in Lessing e proprio facendo leva su questo aspetto

aveva teorizzato una contiguità tra il *Mitleid* e la concezione di *pitié* illustrata da Rousseau nel *Discorso sulla disuguaglianza*<sup>9</sup>. La compassione in Lessing è per Monika Fick *Gefühl* e *anschauende Erkenntnis* a un tempo. E questa conoscenza, che si identifica con l’acquisizione di un grado sempre maggiore di chiarezza, non ha alcuna relazione con un processo di natura razionale. Al pubblico a teatro non è richiesto di astrarre *a posteriori*, per mezzo di un procedimento di tipo intellettuale, la morale del tutto, né la rappresentazione teatrale ha come fine quello di ammonire il fruitore, suggerendogli in maniera più o meno esplicita modelli comportamentali ideali, in cui la ragione abbia il sopravvento sull’elemento passionale. La ricostruzione dei processi psichici ed emotivi che regolano l’agire umano non ha, secondo Monika Fick, il fine di inibire l’emotività del singolo, esortandolo a guardarsi dagli eccessi raffigurati esemplarmente nella rovina dell’eroe e nell’esito tragico del dramma: essa mira semmai a fornire una rappresentazione organica delle cause che determinano l’evoluzione in senso negativo delle passioni — le stesse, poi, che lo spettatore, attraverso il meccanismo simpatetico della compassione, riferisce alla propria persona<sup>10</sup>. L’educazione che ha luogo a teatro, insomma, abitua il fruitore a una migliore confidenza con il suo mondo sentimentale, purificandone le passioni non mediante una correzione razionale, bensì mediante il loro stesso sommovimento. « Lessing [...] gelingt die Verbindung zwischen dem dramatischen Handlungs- und Sinnzusammenhang und der affektiven Wirkung, die nicht stoisch unge-

<sup>9</sup> Cfr. H.-J. SCHINGS, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980; P. MICHELSEN, *Der unruhige Bürger. Studien zu Lessings und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Würzburg 1990. Sul problema della ricezione rousseauiana in Lessing cfr. U. KRONAUER, *Rousseaus Kulturkritik und die Aufgabe der Kunst. Zwei Studien zur deutschen Kunsttheorie des achtzehnten Jahrhunderts*, Heidelberg 1978; *Die Dramaturgie der Moral. Lessing zwischen Rousseau und Diderot*, in *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung. Heidelberger Vorträge zum internationalen Diderot-Jahr 1984*, a cura di D. Harth, Würzburg 1987, pp. 90-103; *Der kühne Weltweise. Lessing als Leser Rousseaus*, in *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*, a cura di H. Jaumann, Berlin-New York 1995, pp. 23-45. Utile anche J. GOLAWSKI-BRAUNGART, *Furcht oder Schrecken: Lessing, Corneille und Aristoteles*, in «Euphorion», 93 (1999), pp. 401-431.

<sup>10</sup> Un’interessante ricostruzione delle dinamiche proprie del *Mitleid* in Lessing è in G. SASSE, *Das Besondere und das Allgemeine. Lessings Auseinandersetzung mit Diderot über Wahrheit und Wirkung des Dramas*, in *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, a cura di O. Gutjahr, W. Kühlmann e W. Wucherpfennig, Würzburg 1993, pp. 263-276. Cfr. inoltre M. SCHENKEL, *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel “Miß Sara Sampson”*, Bonn 1984; G.H. HERTLING, *Zur Genese des psychologischen Realismus: ‘Mitleid’, ‘Furcht’ und ‘Originalität’ in Lessings Denken und in ‘Minna von Barnhelm’*, in «Text und Kontext», 9 (1986), pp. 244-278; T. DRESSLER, *Dramaturgie der Menschheit - Lessing*, Stuttgart-Weimar 1996.

<sup>8</sup> *Ivi*, vol. 4, p. 372.

deutet wird. Das Bühnengeschehen erfüllt sich sozusagen im Gefühlserlebnis der Zuschauer. Umgekehrt empfängt dieses von jenem seine Inhalte. Keine 'deutliche Erkenntnis' irgendeiner abstrakten Lehre kann die 'Rührung', wie Lessing sagt, ersetzen. Sie ist auf die konkrete Fülle der tragischen Ereignisse bezogen» (p. 292).

L'autrice contesta in proposito l'idea espressa da Matthias Luserke in un saggio di alcuni anni fa<sup>11</sup>, secondo cui la teoria drammaturgica lessinghiana sarebbe uno degli esempi più riusciti di «Bändigung der wilden Seele», che si compirebbe attraverso un meccanismo di evocazione e di regolamentazione dei sentimenti, cui presiederebbe in ogni caso un'istanza di tipo razionale. L'anima dell'uomo, ribatte la Fick, non è per Lessing selvaggia o degenerata, né si può pensare che il drammaturgo, a cui ben chiare erano ormai le insufficienze del razionalismo tradizionale e ben noti, al tempo stesso, gli orientamenti della contemporanea psicologia antropologica, potesse ancora confidare in una ragione a tal punto onnipotente da contenere e neutralizzare infallibilmente gli eccessi dei sensi. La grande novità del teatro lessinghiano viene di contro individuata dalla studiosa nel reciso rifiuto opposto alla validità educativa della *Abschreckung*; in questo senso la Fick può asserire che nel programma della *Hamburgische Dramaturgie* Lessing smantella l'idea dello "Schauspiel als Tugendschule". Motivo centrale della polemica lessinghiana sarebbe infatti la «Abwehr der Doktrin von dem Verderben des menschlichen Herzens, die hinter den Rachen- und Bestrafungstragödien steht. Bei Weiße soll der Zuschauer eine distanzierte Haltung zu den hoch aufschäumenden Leidenschaften einnehmen ('Abschreckung'). Lessing dagegen will die Identifikation. Dabei entwickelt er eine Tragödienkonzeption, die in die Zukunft verweist. 'Sein' Drama ist noch nicht realisiert» (p. 282).

L'opera di Lessing appare allora complessivamente impegnata nel superamento di una visione dell'individuo dicotomicamente scisso tra un'anima razionale che lo rende partecipe dei massimi gradi di perfezione raggiunti dalla creazione e un'anima sensibile che lo imprigiona a una natura animalesca, e dunque nella ricerca di un modello di sintesi che conduca a una riabilitazione completa del sensibile. È questa concezione di un uomo tutt'altro che degenerato, e di un sensibile tutt'altro che caotico, che anima lo spirito degli scritti estetici e teologici, nonché la produzione lessinghiana più propriamente artistica. Sebbene Lessing non

<sup>11</sup> M. LUSERKE, *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*, Stuttgart-Weimar 1995.

giunga, secondo la Fick, a condividere l'ottimismo della filosofia del *moral sense*, egli non è tuttavia affatto disposto ad accreditare l'immagine di un'umanità dannata, che può cercare scampo solo nella redenzione dal sensibile. Le passioni, certo, non sono morali per se stesse, ma possono diventarlo. I sentimenti dell'uomo — questa ad esempio una delle possibili letture di *Miß Sara Sampson* — sono in grado di conseguire la beatitudine anche nella loro forma più terrena. Ed è in effetti in un'apologia dell'amore — amore filiale, paterno, ma anche passionale — che si compie l'apoteosi di questa prima eroina lessinghiana, mentre ancora nel *Nathan il Saladino* sosterrà di conoscere «aus welchen Fehlern unsre Tugend keimt». Diversamente, è proprio la negazione dell'elemento passionale, la "paura del peccato", a sostenere l'intreccio dell'*Emilia Galotti*; nella figura di Emilia è reso con particolare evidenza — osserva l'autrice — il dilemma dell'individuo che vorrebbe essere virtuoso, ma teme la minaccia dei suoi caldi sensi. E tuttavia l'*Emilia Galotti* non è il *Candide* di Lessing, e l'appello che l'autore vi affida «Vernunft und Sinnlichkeit zu integrieren» (p. 338) va oltre i tanti interrogativi sollevati dall'esito oscuro dei tragici eventi rappresentati sulla possibilità o sul fallimento della *Aufklärung*, sulla realizzabilità della virtù. Il senso del dramma — argomenta Monika Fick — non è da ricercare tanto nella concatenazione oggettiva dell'intreccio, quanto nella viva interazione con il fruitore dal dramma stesso predisposta, nel conseguimento dell'effetto a cui la tragedia mira, l'evocazione della compassione: «Im Mitleid ist die Existenz der Figuren bejaht, ist ihr moralischer Wert jenseits ihrer Fehler gleichsam anerkannt. Das Mitleid revidiert die Sündenangst und durchbricht den Rachenmechanismus. Vor dem Forum der Vernunft halten die Entscheidungen der Figuren nicht Stich. Die Instanz des Gefühls jedoch heißt ihr verworrenes Streben 'gut'. Das Mitleid allein setzt die Optik frei, aus der heraus der dramatische Plan die 'beste aller möglichen Welten' transparent macht — eine Welt, die auf eine mitleidige Optik angewiesen ist» (p. 338). Non che la ragione condanni ciò che il sentimento invece perdona; essa non è semmai in grado di cogliere ciò che ai sensi si rivela all'atto dell'esperire. Il *Mitleid* svolgerebbe la sua funzione edificante diventando «treibende Energie für das vernunftige Denken». La sua efficacia risiederebbe nel precedere, in quanto sentimento, la ragione e insieme, al culmine del suo sviluppo, nel ritrovarla in se stesso: «Als 'anschauende Erkenntnis' ist es auf ein Gegenüber, auf ein 'Du' bezogen. Diesen elementaren, sozusagen kreatürlichen Du-Bezug auszufalten, ist die Aufgabe der Vernunft. Den ersten Anstoß gibt die Mitleidsempfindung, hinter deren Auftrag die Vernunft nicht zurückkam» (p. 144).



Il progetto di “umanità globale” adombrato nell’opera di Lessing prevede insomma una comunicazione ininterrotta tra senso e ragione, idea che deriva chiaramente dal riconoscimento della loro pari dignità. Conoscenza sensibile e conoscenza razionale non differiscono quindi da un punto di vista qualitativo, e a ciascuna è riconosciuta una sfera di competenza autonoma; le verità dell’una sono tuttavia inconcepibili senza quelle dell’altra, e soprattutto, in sé considerate, inevitabilmente parziali.

Il modello a cui tale concezione si richiamerebbe è lo stesso che regola il funzionamento della monade leibniziana: «in der Konzeption der Monade [ist] die Seele als eine Einheit begriffen, die ein Kontinuum der Kräfte umspannt. Als das vereinheitlichende Moment fungiert die Vorstellungstätigkeit»<sup>12</sup>. Di questa attività rappresentativa la conoscenza sensibile costituisce il primo stadio, un livello all’altezza del quale le percezioni sono ancora confuse, ma nondimeno capaci di percepire il bene. «Sinneswahrnehmungen sind verworrene Vorstellungen des Universums, Leidenschaften sind verworrene Vorstellungen des Guten. Vervollkommnung ist die Stärkung der Vorstellungskraft, die Erweiterung des Gesichtskreises. Kein qualitativer Unterschied trennt demnach die niederen von den höheren Seelenkräften; Sinnlichkeit und Vernunft bilden keinen unüberwindlichen Gegensatz mehr, sondern werden eher in ein Verhältnis der wechselweisen Ergänzung gebracht»<sup>13</sup>. In tale schema le “verworrene Perzeptionen” sono sí destinate a essere condotte a un grado sempre maggiore di chiarezza, ma al tempo stesso, in quanto momento iniziale del processo gnoseologico, restano imprescindibili. Nei *Nouveaux essais sur l’entendement humain*, inoltre, Leibniz riconosce loro un’importanza fondamentale nella sfera etica, poiché esse influenzano l’attività decisionale della volontà. Ciò non significa che la volontà dell’uomo sia interamente sottoposta al potere dell’“inconscio” e come tale non libera, ma che per garantire la sua libertà è necessario non annullare l’azione esercitata dalle percezioni oscure, bensì porre tale azione al servizio della conoscenza. Sotto questo aspetto è interessante osservare come la Fick ribalti completamente la prospettiva adottata da altri studiosi nella valutazione del ruolo svolto dal concetto di “verworrene Perzeptionen”, che ella intende non come il fondamento di un presunto scetticismo lessinghiano nei confronti del potere conoscitivo dei sensi<sup>14</sup>, ma come il punto d’appoggio per la radicale rivalutazione dei sensi stessi. Le moda-

<sup>12</sup> M. FICK, *Verworrene Perzeptionen*, cit., p. 144.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>14</sup> Come accade per esempio in P. MICHELSEN, *op. cit.*

lità secondo le quali, nella ricostruzione di Monika Fick, Lessing integrerebbe il complesso delle “percezioni oscure” con l’idea di “conoscenza intuitiva”, lascerebbero inoltre pensare all’influenza diretta di un’altra teoria, quella del *moral sense*. A questo proposito la studiosa chiama sí in causa il pensiero di Hutcheson, ma, pur rilevando alcune significative analogie tra la struttura del *moral sense* e quella del *Mitleid*, tende essenzialmente a circoscrivere la portata della sua azione sul sistema lessinghiano, ponendo l’accento sulle perplessità nutrite da Lessing nei confronti delle “schöne Empfindungen”. In realtà — ci pare opportuno aggiungere — il contatto tra Lessing e la filosofia del Settecento inglese (e pensiamo, prima ancora che a Hutcheson, a Shaftesbury, ma anche poi a Hume e al ruolo che questi assegna all’esperienza sensibile) non andrebbe limitato alla questione di un confronto sul principio dell’intrinseca bontà dell’individuo<sup>15</sup> né alle numerose consonanze in ambito ‘psicologico’. Il funzionamento del *moral sense* presuppone senz’altro un modello di conoscenza intuitiva fondato su una rigorosa ripartizione di influenze e compiti tra senso e ragione, che presenta marcate affinità — come l’autrice del resto rileva — con l’indirizzo gnoseologico del pensiero lessinghiano, e si sarebbe in effetti portati a dire che quella del sensismo sia stata per Lessing probabilmente piú di una semplice tentazione. Ma ciò che piú conta sottolineare è che nelle opere di Hutcheson — e ancor piú di Shaftesbury, che Lessing conosce, al pari di Leibniz, già al tempo del saggio su Pope (1755) — si ritrova un pensiero concentrato con suggestiva efficacia sull’uomo e sul contingente (pur visti, come è noto, nell’ottica di una religiosità neoplatonica). Una visione filosofica che può indubbiamente aver contribuito a quella ‘secolarizzazione’ del sistema leibniziano che rappresenta il tratto piú tipico della relazione di Lessing con l’autore della *Monadologia*.

Proprio la riabilitazione delle “verworrene Perzeptionen” costituirebbe secondo Monika Fick il nucleo centrale tematizzato nell’*Emilia Galotti*. I personaggi del dramma sarebbero tutti, in maniera differente, vittime dell’incapacità di condurre le loro sensazioni a uno stato di chiarezza, e ciò non tanto a causa dell’impenetrabile oscurità di queste ultime, ma per una sostanziale sfiducia — che in Emilia e Odoardo toccherebbe

<sup>15</sup> Sul rapporto tra Lessing e i moralisti inglesi si veda A. HEIDSIECK, *Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel*, in «Lessing Yearbook», 11 (1979), pp. 7-34; K. HAMBURGER, *Das Mitleid*, Stuttgart 1985; J. MEISE, *Lessings Anglophilie*, Frankfurt a.M. 1997. Per un profilo generale delle relazioni di Lessing con la cultura europea a cavallo tra Sei e Settecento cfr. H. DE WILD, *Tradition und Neubeginn. Lessings Orientierung an der europäischen Tradition*, Amsterdam 1986.

livelli parossistici — nella loro eticità. La diffidenza di Emilia verso i propri sensi, la sua fobia per il peccato, sarebbe quindi all'origine della sua tragica fine; «nicht das Tugendideal steht zur Debatte, sondern Emilias Selbstwahrnehmung, der Mangel an Zuversicht, es befolgen zu können» (p. 338). Negando alle passioni ogni valore, la protagonista del dramma finisce da un lato per precludersi la possibilità di coglierne le potenzialità positive — e attraverso queste il riconoscimento della positività del tutto —, dall'altro per essere sopraffatta dai loro aspetti più oscuri: nella sua morte volontaria, apparentemente l'unica via d'uscita rispetto alla seduzione della passione, Lessing rappresenterebbe infatti l'apoteosi della passione stessa.

«Die Notwendigkeit, die eigene 'Begehrlichkeit' einzuschränken» — si legge nel capitolo del volume dedicato al *Philotas* —, «wird als Chance zur Tugend interpretiert. Die 'Götter' werden auf das Humane verpflichtet. Zugleich erhält der Mensch die Aufgabe, sein ambivalentes Wesen im Sinn der 'Vorsicht' zu bestimmen. Der Schritt aus dem Zwiespalt der Natur ist für Lessing nur möglich, weil er unverbrüchlich daran festhält, daß 'Gott', 'Vorsehung' und das 'Gute' objektive Instanzen sind» (p. 154). La rivalutazione della sensibilità, l'esaltazione del particolare e di una conoscenza in grado di coglierlo pienamente, e ancora l'orientamento verso una considerazione mondana dell'esistenza, sarebbero dunque tutti elementi da ricondurre all'immagine di una realtà concepita secondo i principi delle dottrine leibniziane: la monade rispecchia in sé gli equilibri del tutto. O meglio, in una monadologia non priva di tentazioni spinoziane come quella lessinghiana, in cui soltanto nel particolare l'universale diviene conoscibile, è nella dimensione del particolare stesso che l'universale si rivela con assoluta chiarezza e dunque esiste: «das Jenseits soll sich bereits im Diesseits verwirklichen» (p. 432). Un'ennesima proposta di sintesi adombrerebbe infine, nella *Erziehung des Menschengeschlechts*, il superamento del cristianesimo: «die Synthese ist das Prinzip, dem entsprechend Lessing zentrale Religionslehren neu formuliert» (*ivi*).

Il volume di Monika Fick rappresenta indubbiamente un contributo fondamentale all'esegesi di alcuni nodi centrali e di ardua interpretazione del pensiero lessinghiano. Il principio della «Aufwertung der Sinnlichkeit», esito di una radicale rimediazione dei termini in cui si articola il rapporto tra particolare e universale, e la conseguente rivalutazione del contingente e della conoscenza sensibile, permettono ad esempio di considerare da una diversa prospettiva la 'litigiosità' lessinghiana, rendendo più chiari sia la posizione di Lessing nei confronti di Gottsched, divisa

tra il riconoscimento di alcune affinità di partenza e un forte distanziamento critico, sia il senso della polemica con Klopstock e con Wieland nei *Literaturbriefe*, sia ancora il significato di alcuni passaggi della *Dramaturgia* apparentemente indistinguibili da un certo sostrato moralistico, residuo di concezioni estetiche precedenti. Nell'idea lessinghiana di "anschauende Erkenntnis" illustrata dalla Fick, inoltre, le ragioni del razionalismo e quelle del sentimentalismo trovano una plausibile combinazione. Lo stesso *Mitleid*, giustamente considerato il "Sonderweg" del teatro lessinghiano, viene analizzato dalla studiosa nella complessità propria di un sentimento non identificabile *a priori* con un contenuto determinato come la misericordia o la filantropia, e riconducibile in realtà all'intreccio dialettico tra un moto dell'anima naturale come la paura per se stessi e il legame ontologico di questo stesso moto con la situazione di un altro individuo, caratteristica che fa in definitiva del *Mitleid* un catalizzatore di sentimenti più che un sentimento specifico. Nel superamento di un'arte di indirizzo allegorico che considerava l'elemento sensibile come un 'travestimento' per arrivare a toccare l'animo del fruitore e impartirgli insegnamenti etici, secondo il canone del *Lehrsatz* gottschediano, nella negazione di una poetica della *Abschreckung* e nell'aderenza ai principi dell'immedesimazione e della *Erschütterung*, la Fick mostra inoltre con grande chiarezza i segni dell'emancipazione della drammaturgia lessinghiana dalla concezione di "Schauspiel als Tugendsschule". Emancipazione definitivamente celebrata nel concetto di opera d'arte come *Ganzes*, che pone il fenomeno artistico al riparo da ogni ingerenza eteronoma, assicurandone peraltro il valore etico e artistico. Un concetto, nota ancora Monika Fick, che permette di considerare le teorie lessinghiane come un passo decisivo nella storia dell'estetica, in netto anticipo, per esempio, rispetto a quell'idea di arte come simbolo che tanta importanza avrà in Goethe e nel classicismo weimariano.

Lì dove l'interpretazione dell'autrice potrebbe forse apparire disponibile a precisazioni ulteriori, è nella valutazione del segno complessivo da attribuire alla ricezione e all'impiego, da parte del drammaturgo, di concetti come quelli di armonia prestabilita e teodicea. «Gott bleibt, trotz der Kritik am Märtyrerdrama, im Spiel; jedoch nicht als eine Instanz, die von außen in den ordentlichen Lauf der Dinge eingreift und das Wunder bewirkt. In dem natürlichen Zusammenhang verwirklicht sich für Lessing die göttliche Ordnung. Pointiert ausgedrückt: Weil überall ein "Zusammenhang" besteht, zeugt das Ganze der Welt von der Regierung Gottes. In der verwirrenden Fülle der Erscheinungen bleibt uns oft die Einsicht in den Zusammenhang verwehrt; es geschieht das uns Unerklärliche.

Daraus leitet Lessing den Anspruch ab, den er an den Dichter stellt. Er habe seine kleine Welt, die Welt des Dramas, so zu organisieren, daß das Ungeheuerliche sich auf natürliche Weise erklärt. So verdeutlicht ihm das Drama die verborgene Organisation der Welt. Es läßt die Prinzipien hervortreten, nach denen auch die 'große Welt', das "Ganze" des ewigen Schöpfers, eingerichtet ist. Diese Prinzipien sollen nicht auf abstrakte Weise (als begriffliches Wissen) erkannt, sondern durch den Mitvollzug der Handlung intuitiv, gefühlsmäßig realisiert werden» (pp. 288-289). Sulla base di questo principio, allo spettatore dell'*Emilia Galotti* è offerta la possibilità di riconoscere il bene nei confusi moti dell'animo che spingono all'azione i personaggi sulla scena. Di quegli istinti, di quei sensi che le *dramatis personae*, per mancanza di chiarezza interiore, condannano sancendo in tal modo la loro rovina, il pubblico ritroverebbe, per mezzo del *Mitleid*, l'intrinseca bontà, giungendo a percepire per questa via anche la bontà del «tutto». La stringente causalità che regola il dramma, in quanto immagine della coerenza dell'ordinamento universale, restituirebbe al "tutto" il suo significato sostanziale, svelando altresì il disegno provvidenziale che in questo significato sarebbe racchiuso. È necessario però — e in ciò consiste il vero problema — capire in quale ottica avvenga questa restituzione di senso, e dunque quale sia il movente di fondo che spinge Lessing a un confronto così serrato con i capisaldi della teodicea leibniziana. E indiscutibile che nella *Drammaturgia* siano numerosi i passaggi che alludono a un ordinamento provvidenziale della realtà, retto da un sistema di assoluta causalità. Ma la prospettiva muta sensibilmente se si accetta di considerare i singoli drammi non tanto uno sviluppo parziale del lavoro speculativo messo a punto nei testi teorici, quanto un momento di revisione originale di quello stesso lavoro. In questa luce, gli elementi di perplessità e di crisi riguardo alla tenuta della teodicea inducono, se non a revocare il profilo di un mondo retto su una rigorosa ispirazione provvidenziale, almeno a differenziarlo attentamente, problematizzando quelle disarmonie che inevitabilmente diventano evidenti quando l'attenzione si sposta dalla costruzione teorica alla dimensione concreta e particolare del lavoro drammaturgico. Se ci si volge a valutare lo spazio circoscritto del dramma, in effetti, l'idea che la restituzione di senso alla realtà possa coincidere con l'affermazione di un'intima positività del tutto diventa difficilmente condivisibile. Sicuramente l'errore umano in cui incorrono le figure del dramma lessinghiano non inficia il loro valore etico, sicché lo spettatore non condanna Emilia o Odoardo Galotti, ma al contrario li assolve. Tuttavia questa assoluzione, più che dettata dal consenso, parrebbe semmai determinata dalla com-

preensione — senza dubbio «gefühlsmäßig realisiert» — delle dinamiche che hanno portato le *dramatis personae* alla colpa tragica. Dinamiche che sono certo l'espressione di un nesso di assoluta causalità, dunque 'reversibili' e spiegabili, e che perciò non rimandano all'esistenza di un male connaturato all'esistente, ma che con altrettanta certezza non riflettono, nemmeno nelle cause che le determinano, l'immagine del 'migliore dei mondi possibili'. Anche volendo riconoscere, poi, il potenziale etico dei sentimenti che agitano i personaggi dell'*Emilia Galotti*, e ricondurre così il loro errore a una pura mancanza di chiarezza interiore — secondo la Fick persino l'attrazione del principe per Emilia sarebbe un sentimento positivo (p. 337) —, rimane da appurare di che natura sia il fine sotteso alla rappresentazione di questi esempi di umanità non perfetta, ma perfettibile. Una lettura del genere potrebbe incorrere cioè nel rischio — dopo aver dimostrato con tanta incisività il contrario — di riportare il senso ultimo della teoria drammatica di Lessing alla semplice trasmissione di un nucleo concettuale costituito *a priori*, quale appunto quello dell'armonia prestabilita, per quanto simbolicamente significato e non più allegoricamente rappresentato.

Il discorso condotto dalla Fick acquista in ogni modo uno svolgimento diverso se lo si integra con quanto la studiosa stessa osserva più avanti, nel capitolo dedicato al *Nathan*. Con l'esclamazione del protagonista — «Ich will! Willst du nur, daß ich will!» — la moralità di questa figura toccherebbe il punto più elevato, portando il personaggio a superare ogni residuo scetticismo e a trasformarsi, attraverso la recuperata fiducia nella provvidenza, nello strumento di attuazione dei piani divini (in una rielaborazione del pensiero di Leibniz di sapore tutto lessinghiano), nel senso cioè di una partecipazione attiva, da parte del singolo, alla realizzazione dell'ordine causale del mondo. «Die rechte Einsicht ist das Schwerste, denn sie impliziert die Entscheidung für das Gute im Dasein. So kann die Stimme der Vernunft behaupten, daß es nicht schwerer sei, die Gegenwart Gottes in allem zu "begreifen", als nach dieser Erkenntnis zu handeln. Wenn Nathan auch noch die finsterste Stunde seines Lebens als Fügung Gottes sich erklärt, ist die Wende zum Guten unverbrüchlich geschehen, dies "Ja" zum Leben kann nicht mehr zurückgenommen werden» (p. 420). In quest'ottica, l'assenso elargito alla perfezione dell'edificio universale diventa premessa all'azione etica, un'accettazione di ciò che è stato — nel caso specifico, la sventura subita da Nathan, ma anche, più in generale, l'accertamento dell'esistenza del male — come presupposto per giungere a ciò che può e deve essere. Il ricorso alla teodicea non è così in alcun modo motivato, come del resto

sottolinea la stessa Fick, dal semplicistico intento di confortare lo spettatore mediante un'immagine consolatoria del mondo, e aspira semmai ad aprire allo spettatore stesso una prospettiva di azione possibile, un'alternativa all'esito tragico, evitando di porlo dinanzi a una realtà annihilante perché priva di significato. Il consenso, però, non riguarda il 'mondo reale' in quanto 'migliore dei mondi possibili', ma quel che il reale può diventare se si è disposti a decidersi per il bene. Un riconoscimento dell'intrinseca positività dell'esistente frutto, di fatto, di un 'ciò nonostante', della consapevolezza che questo non è ancora il mondo voluto dalla provvidenza, e che, se non lo è, «es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie [die Welt] nicht eben so wirklich ist» (p. 338). Di rispecchiamento dell'ordine divino nel dramma lessinghiano, insomma, sarà opportuno parlare a condizione di identificarvi in primo luogo l'impulso etico che ispira il disegno dell'autore, in una prospettiva pragmatica che mira a fornire allo spettatore non tanto «theoretische Gewißheit»<sup>16</sup>, quanto fiducia e coraggio. L'idea dell'esistenza di un bene assoluto si inserisce coerentemente nel contesto della visione tragica lessinghiana nella misura in cui se ne riconosce, prima ancora che la realtà effettiva, il valore di utopia propulsiva<sup>17</sup>. Indubbiamente Lessing confida nel potenziale etico ed euristico del dramma, ma questo potenziale non si arresta certo alla mediazione di un contenuto di verità definite. Non si tratta di offrire al pubblico una 'scuola di virtù', o a maggior ragione una 'scuola di teodicea', ma di permettergli di acquisire, attraverso la fruizione estetica, quella «rechte Einsicht» in grado di restituire senso a un reale che talvolta sembra esserne privo.

## Due ricordi di Mazzino Montinari\*

### IL COMUNISTA CHE AMAVA NIETZSCHE

di PAOLO CHIARINI

Quando, con animo meno turbato e la necessaria documentazione filologica, potremo ricostruire in tutte le sue fasi la biografia intellettuale e umana di Mazzino Montinari [ma cfr. oggi G. CAMPIONI, *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione critica Colli-Montinari*, Pisa 1992, e *Nota a Che cosa ha detto Nietzsche*, Milano 1999<sup>2</sup>], io non credo che ne uscirà un'immagine molto diversa da quella che ne serba chiunque abbia avuto occasione di avvicinarlo anche solo fugacemente. Bastava infatti un breve incontro, o qualche ora trascorsa insieme, a darci di lui l'essenziale, il segno profondo di una personalità che rifiutava d'istinto 'maschere' o 'ruoli' per offrirsi — intera — nei gesti e movimenti più normali della sua giornata. Direi che questo è stato, da sempre, il tratto caratteristico della sua presenza ovunque abbia operato: passione e rigore, severità (in primo luogo con se stesso) e comprensione umana, polemicità anche ruvida e gentilezza d'animo s'intrecciavano continuamente in lui, così come una capacità quasi ascetica di lavoro si univa al gusto di una convivialità schiettamente e corposamente goduta. Il che, tuttavia, non significa semplificare il discorso su Montinari costringendolo in un *cliché* che potrebbe apparire di maniera (e sarebbe, comunque, un *cliché* "inattuale" nel senso nietzscheano del termine, se messo a confronto con le strategie di comportamento che regolano la nostra società, letteraria o accademica che sia), ma piuttosto porre l'accento su quella *tonalità morale* che è stata, forse, il dato propriamente unificante di un itinerario e di una ricerca solo in apparenza lineari. Il rigore, infatti, non equivale a certezza, e la pratica filologica non nasceva in lui da un desiderio di 'neutralità', dalla fuga di fronte ai problemi del mondo: già l'approdo a un autore come Nietzsche quale oggetto di un esemplare e monumentale lavoro durato quasi un trentennio (una gene-

<sup>16</sup> O. HASSELBECK, *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979, p. 157.

<sup>17</sup> Cfr. in proposito H. STEINHAGEN, «Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere [...]». *Tragödientheorie und aufklärerische Weltauffassung bei Lessing*, in *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, a cura di W. Mauser e G. Saße, Tübingen 1993, pp. 472-483.

\* A quindici anni dalla scomparsa del grande germanista pubblichiamo due contributi che risalgono al 1986: il primo apparso in «Rinascita», a. XLVI (1986), n. 48, il secondo — inedito — letto al Liceo "Machiavelli" di Lucca.