

a cura di
Valeria Cammarata

La finestra del testo

Letteratura e dispositivi della visione
tra Settecento e Novecento

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

ISBN 978-88-8353-663-2

Questo volume è pubblicato con un contributo
del MIUR, Fondi Prin 2005

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



MELTEMI

Indice

- p. 7 Premessa generale
Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo
- 9 Letteratura e dispositivi della visione nell'era
prefotografica
Michele Cometa
- Parte prima*
Tecnologie della visione
- 79 Raccontare l'Egitto. Astrolabio, quadrante e
cannocchiale in Carsten Niebuhr
Lucia Mor
- 99 L'uomo nella lente. Il microscopio e il telescopio
in Laurence Sterne
Valeria Cammarata
- 125 Il telescopio come metafora nella *Novella* di
Goethe
Maria Luisa Roli
- 143 L'ombra della scrittura. Silhouette e letteratura
intorno al 1800
Giovanni Sampaolo
- 165 Meraviglie della visione. Una fiaba di Friedrich
de la Motte Fouqué
Renata Gambino

187 Micrografie del vuoto. Tracce di un collasso della visione nel XIX secolo
Andrea L. Carbone

225 Dispositivi della visione a teatro. Il binocolo di Franz Kafka
Anna Castelli

Parte seconda
Visioni della tecnologia

241 Poetica del dettaglio e metafore visuali in Gotthold Ephraim Lessing
Francesca Tucci

257 Bianco e nero. L'epistemologia oculare di *Cuore di tenebra*
Luca Acquarelli

275 Tra immaginario e illusorio. La metafora della fantasmagoria in Roger Caillois
Roberta Coglitore

Premessa generale

Silvia Albertazzi, Michele Cometa, Massimo Fusillo

La ricerca sugli intrecci tra letteratura e cultura visuale ha ormai una consolidata tradizione internazionale e notevoli ricadute anche in Italia. In particolare, negli ultimi decenni del Novecento si è assistito a una ripresa del dibattito sulla "reciproca illuminazione tra le arti", stimolato ovviamente dal ruolo sempre crescente che le immagini hanno "per" la letteratura (la questione della descrizione), "nella" letteratura (le questioni poste da produzioni esplicitamente intermediali) e nel "sistema-letteratura" (distribuzione, circolazione, ricezione dei testi e delle immagini). Su questa consolidata e fertile tradizione di studi si innesta oggi, almeno a partire dal celebre *Visual Culture Questionnaire* apparso sulla rivista «October» nel 1996, una considerevole tradizione disciplinare che coniuga studio delle letterature (con forte prevalenza degli approcci comparatistici e transnazionali), della visualità e delle tecnologie della visione (dalla camera oscura al panorama, dalla fotografia al cinema, dalle immagini digitali alla videoart). La *Visual Culture* contemporanea è per altro interessata a uno studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono (tipicamente i media, ma anche i dispositivi della visione più tradizionali) e delle forme della loro ricezione (lo sguardo individuale e collettivo).

Il presente volume fa parte di una serie di pubblicazioni che rappresentano il prodotto di una *Ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale* finanziata con fondi PRIN 2005 (*Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era*

Poetica del dettaglio e metafore visuali in Gotthold
Ephraim Lessing
Francesca Tucci

Nel saggio *Pope un metafisico!* (*Pope ein Metaphysiker!*, 1755), scritto a quattro mani con l'amico Moses Mendelssohn, Lessing risponde all'invito rivolto dalla Königliche Akademie der Wissenschaften di Berlino a indagare le matrici culturali che avrebbero ispirato il verso "tutto ciò che esiste è giusto", contenuto nel *Saggio sull'uomo* (*Essay on Man*, 1734) di Alexander Pope. Nel far questo egli giunge alla conclusione che il poeta non abbia assolutamente inteso con le sue parole far riferimento a un sistema filosofico specifico o delinearne di nuovi. Ciò non a causa di un limite individuale di Pope, ma per l'impossibilità di conciliare in una stessa persona tipologie tanto diverse tra loro, come quelle del filosofo e del poeta. L'uno ha infatti come obiettivo l'elaborazione di un "sistema di verità metafisiche", mentre il fine dell'altro è la poesia, "un discorso sensibile perfetto", secondo la definizione baumgarteniana citata dagli autori del saggio (Lessing 1755, vol. III, pp. 614-650). Diversità di intenti ulteriormente rafforzata dalle differenti strategie di azione che ciascuno persegue nel proprio settore, azione che, se è finalizzata alla ricerca della verità nel caso del filosofo, mira invece al conseguimento dell'effetto nel caso del poeta, poiché "tutto ciò che egli dice deve produrre la medesima, profonda impressione" (p. 620).

Il principio della "profonda impressione" come obiettivo ideale dell'attività creativa del poeta, coerente con l'impostazione generale del pensiero estetico di Lessing, tutto incentrato sul conseguimento dell'effetto, ritornerà

poco più di dieci anni dopo nel *Laocoonte* (*Laokooni*, 1766), e in un frangente decisivo per il discorso, sotteso all'intero trattato, sui caratteri specifici della rappresentazione letteraria in opposizione a quella pittorica. L'effetto generato dall'opera di poesia, avverte Lessing, non è il risultato di una persuasione razionale e analitica, ma di una comprensione istantanea e sintetica che si attiva nel destinatario a contatto con l'immagine di totalità che il poeta è in grado di evocare nella sua fantasia:

Il poeta non vuole essere solo comprensibile, le sue rappresentazioni non devono essere soltanto chiare e distinte (...). Piuttosto egli vuole rendere le idee che suscita in noi talmente vivide che nella fretta noi crediamo di sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole (Lessing 1766, vol. v-2, p. 124).

Se in generale la condizione fondamentale perché l'effetto estetico sia conseguito è l'instaurazione di uno stato di illusione (*Täuschung*), in poesia tale stato presuppone l'attitudine a presentare e a recepire l'oggetto d'arte non come la somma meccanica delle parti che lo compongono, ma come una costruzione globale e indifferenziata, ottenuta mediante l'assorbimento dei singoli frammenti in un disegno unitario. In questo senso la funzione del dettaglio è per Lessing spiccatamente antinaturalistica: il particolare non deve distinguersi per il suo carattere mimetico, bensì solo per il suo potenziale evocativo. Un grado troppo elevato di corrispondenza realistica induce infatti il lettore a dilungarsi nella contemplazione del singolo oggetto e a perdere di vista lo sviluppo complessivo dell'opera di poesia.

La stroncatura che Lessing riserva alle *Alpi* (*Die Alpen*) di Albrecht von Haller, nella prima parte del *Laocoonte*, mira appunto a stigmatizzare l'eccessivo descrittivismo che dominerebbe nel poema dello svizzero: incapace di emanciparsi dalla riproduzione puntiforme della

realtà per innalzarsi a un livello superiore e sintetico di verosimiglianza, Haller "dipinge, ma senza alcuna illusione" (vol. II, p. 125).

Il pensiero estetico di Lessing si sviluppa nell'ottica di un principio di totalità che scioglie la verità poetica dall'obbligo di una corrispondenza mimetica con l'oggetto reale che l'artista intende rappresentare. La natura organica e unitaria della costruzione poetica, peraltro, non chiama minimamente in causa l'attitudine del fruitore a ricostruirla analiticamente mediante il montaggio progressivo e sistematico delle singole parti che la costituiscono. Lessing richiede semmai – al lettore di un testo poetico, come allo spettatore di una rappresentazione drammatica – la disponibilità a integrare il lavoro inventivo del poeta, a collaborare su quel medesimo piano dell'immaginazione lungo il quale la fantasia dell'autore ha dato forma all'opera poetica. L'unità dell'oggetto d'arte non deve essere riconosciuta e accertata dall'occhio, ma ricostruita dall'immaginazione. Il dettaglio, in questo senso, non mira a rafforzare la sensazione di autenticità e di veridicità della scena rappresentata, ma a potenziare la capacità evocativa dell'opera nel suo complesso, innescando con forza la risposta estetica del destinatario. Il pubblico deve apprezzare l'opera di poesia non cimentandosi nel riconoscimento delle sue analogie rispetto all'ambito della realtà empirica, ma abbandonandosi – anche in forza di un cedimento volontario alla potenza dell'illusione (Hasselbeck 1979) – alla percezione di una realtà *parallela*, legittimata dalla tenuta dei meccanismi di verosimiglianza attivati dalla rappresentazione poetica.

È proprio in virtù di tale verosimiglianza che il poeta può disporre a proprio piacimento della realtà storica, giungendo anche al punto – come nel *Conte di Essex* (1678) aveva fatto Thomas Corneille, il fratello minore del più celebre drammaturgo francese – di trasformare l'ormai anziana Elisabetta d'Inghilterra in una giovane fanciulla trepidante di amore e gelosia. A chi come Voltaire fa notare l'incongruenza tra il dato storico e la ricostruzione poe-

tica che a quel dato si sovrappone, Lessing replica ironicamente ipotizzando che sia Corneille stesso a prendere la parola nella disputa:

Mio caro signore delle postille, queste battute stanno bene nella vostra Storia universale, ma non in calce al mio testo, poiché è falso che la mia Elisabetta abbia sessantotto anni (ditemi dov'è che l'ho detto): cosa c'è, nel mio lavoro, che vi impedisce di considerarla della stessa età circa di Essex? Voi dite: "ma non aveva la medesima età". Ma chi? La vostra Elisabetta, quella di Rapin de Thoyras? Può essere che in questo caso abbiate ragione. Ma perché avete letto Rapin de Thoyras? Perché siete così dotto? Perché confondete questa Elisabetta con la mia? (Lessing 1985-2003, vol. vi, p. 299).

E se il dotto Voltaire può essere incorso in un simile errore di prospettiva avendo letto la *Storia d'Inghilterra (Histoire d'Angleterre)* di Paul Rapin de Thoyras, non altrettanto farà lo spettatore a teatro, poiché in lui "l'impressione sensibile suscitata (...) da una bella attrice nel fiore degli anni" sarà certo più forte del ricordo di "pagine (...) lette chissà quando" (ib.); lo spettatore, inoltre, preferirà senz'altro credere alle proprie pupille piuttosto che alla parole di uno storico. Il teatro diviene in questo modo uno spazio "a parte", in cui lo spettatore accetta che sia di scena l'illusione; il richiamo alla realtà e il dettaglio naturalistico possono senz'altro avervi accesso se sono dotati di un forte potenziale simbolico ed evocativo, ma il loro uso deve essere moderato, poiché in essi è sempre presente il rischio di infrangere quella stessa *Täuschung* che vorrebbero rafforzare.

In proposito è poi opportuno ricordare che l'illusione non è il frutto di un semplice inganno ottico: gli occhi degli spettatori crederanno alla giovane attrice che interpreta il ruolo della regina d'Inghilterra, dimentichi del dato anagrafico effettivo, solo se il poeta avrà creato un carattere dotato di intrinseca coerenza (Merker 1989, pp. 173 sgg.) e avrà conquistato i loro animi tramite la condotta del personaggio portata sulle scene. Lo spettatore disposto a pensa-

re "nella fretta" di "sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti" è lo stesso individuo in cui il poeta ha saputo suscitare "idee vivide", ossia un individuo partecipe, pronto a credere di vedere ciò che vede perché emotivamente coinvolto nella rappresentazione teatrale, commosso perché toccato dall'evocazione del sentimento di compassione (*Mitleid*).

Lo sguardo che il pubblico rivolge al palcoscenico non è infatti riducibile all'atto del solo "guardare" (*Schauen*), ma presuppone l'attitudine dello spettatore a simpatizzare profondamente con gli eventi, a percepirli attraverso l'intero apparato della propria sensibilità, prima ancora che attraverso i propri occhi¹; e ciò mediante un atto di empatia radicale, un *Mitleiden* che spinge la condivisione emotiva del soggetto senziente fino alla sovrapposizione e alla sostituzione del proprio vissuto con quello dell'oggetto da compatire.

Non è insomma il semplice riferimento al dato naturalistico, non è la mimesi *assoluta*, priva di scarto tra il modello e la copia, che genera l'illusione e permette all'opera poetica di funzionare, ma il dettaglio inserito ad arte e con parsimonia, capace di supportare il carattere di verosimiglianza complessiva della costruzione estetica, e di evocare nel fruitore immagini del proprio vissuto individuale. E così, ad esempio, il gesto sobrio che compie Friederike Hensel – l'attrice che interpreta Sara Sampson in una messinscena amburghese dell'omonima tragedia – afferrando con la mano un "lembo della veste, che si sollev(a) per un attimo e poi ricad(e) indietro", con l'obiettivo di produrre sulla scena l'effetto dell'ultimo respiro esalato dall'eroina morente, è particolarmente efficace perché "fa uso nella maniera più felice" dello spasmo che induce i moribondi ad armeggiare convulsamente con la stoffa dei propri abiti o con le lenzuola del proprio letto nel momento in cui percepiscono l'imminenza della fine (Lessing 1985-2003, vol. vi, p. 250). E tuttavia, avverte Lessing, il tentativo di annullare completamente quel sottile diaframma che separa realtà e finzione per rafforzare la carica realistica di

quest'ultima è in ogni caso un'operazione rischiosa, poiché l'eccesso di realismo può inficiare la coerenza del meccanismo psicologico che presiede al conseguimento del massimo effetto tragico.

Così, nel capitolo XLII della *Drammaturgia d'Amburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69), Lessing rimprovera a Scipione Maffei di essere stato più letterato che poeta e di essere andato "troppo a caccia di descrizioni e similitudini" (p. 390). Il maldestro tentativo di accrescere l'illusione di realtà "presentando esplicitamente il teatro come fuori del teatro" (p. 392) che Maffei compie nella *Merope* è da giudicare come miseramente fallito; il suo unico effetto consiste paradossalmente nel rafforzamento del carattere artificioso del passo corrispondente.

L'illusione di realtà che la poesia – drammatica e non – persegue per rafforzare l'effetto prodotto sul destinatario è dunque il risultato di una difficile combinazione, di sapore quasi alchemico, tra gli elementi del reale. Combinazione da una parte soggetta al rischio di sconfinare nel puro descrittivismo, producendo così una "poesia meramente pittorica", paragonabile come tale a "un banchetto a base di sole salse" (Lessing 1985-2003, vol. ii, p. 128), nella quale l'elemento poetico è pressoché integralmente soppiantato da un realismo fine a se stesso, e dall'altra esposta al pericolo di ricadere nell'artificio, in una finzione puramente autoreferenziale, in cui è del tutto infranto il principio di verosimiglianza.

Alla luce di quanto detto finora, non risulta difficile comprendere quale posizione possa aver assunto Lessing nei confronti di chi al tempo plaudeva a un impiego in poesia di strumenti ottici quali ad esempio il microscopio, e individuava nella nuova vista sul mondo offerta da tali strumenti una nuova fonte di ispirazione per il poeta, una via di accesso privilegiata a dimensioni del reale ancora inesplorate.

Il microscopio è un oggetto capace sì di scandagliare la realtà nei minimi particolari, e come tale in grado di potenziare le facoltà visive di chi lo adopera, ma il suo uso non è

immune da pericoli, poiché chi opera con dispositivi del genere può essere facilmente indotto a smarrirsi nel dettaglio, a trascurare l'insieme e a disperdersi in una considerazione irrimediabilmente frazionata e sezionata dell'esistente. Per Lessing inoltre, come è stato giustamente notato, vale il principio secondo cui uno "sguardo eccessivamente attento al dettaglio disturba la percezione estetica" (Kosevina 2006, p. 67), la quale si nutre invece del vago, dell'indeterminato, e deve saper dimenticare il particolare isolato se vuol godere del tutto².

I passi in cui il drammaturgo si esprime riguardo a strumenti di supporto visivo sono estremamente sporadici, e in questi pochi casi gli oggetti in questione vengono sempre introdotti nel discorso in maniera incidentale, con l'evidente obiettivo di dar luogo a una similitudine da impiegare nella discussione di questioni di tutt'altra natura. Si consideri, ad esempio, l'accento al microscopio fatto nel corso dell'attacco polemico affidato alle pagine del capitolo XCVI della *Drammaturgia d'Amburgo*, in cui l'autore stigmatizza la condotta di "quella schiera di critici, il cui merito maggiore consiste... nello screditare ogni forma di critica", piangendo "sulle impressioni sfavorevoli che la critica suscita sul pubblico".

Dopo aver sarcasticamente irriso coloro che ritengono che la critica possa limitare la creatività del genio o inficiare con le proprie puntualizzazioni il godimento estetico del pubblico, Lessing osserva che tali affermazioni sono paragonabili per implausibilità a quelle di chi vorrebbe sostenere "che nessuno più ammira la vivacità e i colori delle farfalle, dopo che il maledetto microscopio ci fa vedere come questi stessi colori altro non siano che polvere" (Lessing 1985-2003, vol. vi, pp. 657-658). Dove quel che importa rilevare non è tanto il riferimento negativo al "maledetto microscopio", quanto invece la sua sostanziale innocuità nei confronti delle farfalle, che non risultano meno belle ai nostri occhi dopo che ci è stato svelato con sguardo impietoso di che materia siano i colori che adornano le loro ali.

Lessing ribadisce ancora una volta la natura differente della poesia rispetto alla critica; come nel saggio *Pope un metafisico!* la si era drasticamente distinta dalla filosofia in nome della “profonda impressione”, così ora – sia pure per inciso – la si separa con la stessa finalità dalla scienza. Il fatto che l’universo sia leggibile anche mediante gli strumenti di indagine scientifica non ne compromette la bellezza, sempre visibile a chi, come il poeta, riesca a guardare e soprattutto a riprodurre il mondo come *totalità*, a ignorare la parcellizzazione di una realtà costituita da dettagli isolati e a riassorbire in una sintesi armonica tali dettagli. In modo analogo il genio ignora le regole, nonché le precisazioni dei critici, e la stessa cosa dovrà fare il pubblico destinatario della sua poesia se vorrà goderne, trovandola bella o brutta a prescindere dal giudizio critico che sarà stato espresso in merito.

Il poeta geniale guarda al mondo con occhi diversi da quelli dell’uomo di scienza, del filosofo o del critico letterario, il suo operato non tiene in minima considerazione le loro obiezioni; le sue parole mirano al massimo effetto estetico, e questo non è conciliabile con la precisione dei concetti adoperati dal filosofo nel suo argomentare, e tanto meno con l’occhio neutrale dello scienziato.

Si tratta di differenti forme di relazione con il reale: il raziocinio, lo sguardo profondo e rivolto all’isolamento del singolo dato obiettivo da una parte, le emozioni, le *Empfindungen*, una specie di “senso interno”³ preposto alla creazione artistica – nonché alla fruizione – dall’altra. Giudice assoluto dell’opera d’arte sono le *emozioni dei lettori*⁴, unica regola che il genio deve darsi è quella dell’effetto; il suo obiettivo è la creazione di un’opera che funziona perché piace, e piace perché è in grado di smuovere le passioni del fruitore.

Anche l’idea che lo sguardo indagatore del microscopio possa fungere da metafora per un’analisi approfondita del carattere umano, con i suoi pregi e i suoi difetti, oltre che con le passioni che lo pervadono (Kosenina 2006, pp. 60-61), contribuendo così a definire quella *Menschenmalerei*

che occupa tanti contemporanei di Lessing, poco si addice al concetto che il drammaturgo sembra avere dello studio dell’indole umana. Si pensi a riguardo alla LXIII delle *Lettere sulla più recente letteratura* (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 1759-65), in cui Lessing polemizza con Wieland rimproverandogli l’uso impoetico dei caratteri perfetti, e lo invita ironicamente a lasciare da parte le schiere di serafini e cherubini con i quali sembra essersi intrattenuto fino a quel momento, per tornare a vivere nuovamente e a lungo “tra gli uomini” (Lessing 1985-2003, vol. IV, p. 646). Solo quando Wieland avrà in questo modo “riconosciuto e studiato” quella “profonda commistione di bene e male” (ib.) presente nell’uomo, potrà infatti ricominciare a scrivere tragedie veramente riuscite.

La conoscenza dell’animo umano viene qui senz’altro presentata come un elemento fondamentale per la formazione del drammaturgo e del poeta, ma si tratta di una conoscenza tutt’altro che analitica, e che parrebbe semmai far leva sulla condivisione di esperienze comuni, piuttosto che sull’osservazione imparziale e distaccata delle differenti tipologie umane. L’obiettivo di una simile conoscenza, nel caso del poeta, è l’uomo intero (*der ganze Mensch*), là dove ancora una volta l’organo preposto a tale analisi è non già l’occhio, ma più genericamente l’apparato completo della sensibilità individuale, il corredo generale delle sensazioni (*Empfindungen*) presenti in ciascun essere umano⁵.

Se l’occhio del microscopio mira a sezionare i corpi, sacrificandone l’integrità in nome dello studio accurato del dettaglio, di tipo diverso è la vista offerta da altri dispositivi ottici che trovano grande diffusione nel XVIII secolo, come per esempio il *Guckkasten*. Il procedimento additivo che ne è alla base, montando sinteticamente dinanzi all’occhio dello spettatore i vari costituenti di una scena, ripristina quella totalità visuale che il microscopio tende invece a destrutturare.

La tecnica palesemente contrastante adoperata da questi strumenti ha indotto a identificare nelle loro rispettive

modalità di impiego due modelli di immaginazione poetica, utili a definire, sia pure metaforicamente, uno spettro molto ampio di posizioni estetiche proprie della cultura letteraria del Settecento tedesco. Se l'uso del microscopio rimanda all'euforia del particolare, a una tecnica di descrizione del reale imperniata sull'isolamento e sull'ingrandimento del dettaglio, come equivalente in miniatura dell'infinita grandezza del cosmo (il riferimento più immediato è ovviamente alla poesia di Brockes), il *Guckkasten* è metafora di una poesia che aspira a riassorbire il singolo elemento morfologico in una sintesi armonica. Non è l'oggettività del dato empirico a catturare l'attenzione e a mettere in moto l'immaginazione di chi si accosta a tale dispositivo ottico, ma il potenziale simbolico collegato agli artifici prospettici che regolano le relazioni fra i singoli dati e li strutturano in una unità organica.

Alexander Kosenina (2006, p. 70) ha sostenuto in proposito che il modello del *Guckkasten* è il più idoneo, nell'ambito della cultura tecnica del Settecento, alla rappresentazione della vita psichica come processo dinamico, come sistema di sentimenti ed emozioni in continua evoluzione.

I compiti che Lessing, in una pagina molto famosa della *Drammaturgia d'Amburgo*, assegna all'autore tragico, interprete elettivo delle sue teorie sulla poesia come riproduzione di azioni, parrebbero a una prima impressione rientrare esattamente in un simile modello. La finzione letteraria è per Lessing pressoché interamente incentrata su una sorta di "contagio emotivo"; un evento impensabile senza una dettagliata e vivida riproduzione del contesto emozionale proprio dei personaggi che animano la scena. Il poeta

cercherà di caratterizzare i personaggi in modo tale, cercherà di disporre gli avvenimenti che li mettono in azione secondo una concatenazione così necessaria, cercherà di commisurare in guisa così esatta le passioni al carattere di ciascuno, svilupperà queste passioni per passaggi così gradualmente, che saremo costretti ad osservare dappertutto uno

svolgimento estremamente naturale e rigoroso, a riconoscere, ad ogni passo che il poeta fa compiere ai suoi personaggi, che anche noi, con la stessa intensità di passione e nelle medesime circostanze, lo avremmo compiuto (Lessing 1767-69, vol. VI, pp. 338-339).

Perché il pubblico possa simpatizzare con le *dramatis personae*, immedesimarsi nella loro situazione, è indispensabile che il poeta non si limiti a "descrivere le passioni", ma che riesca a "farle nascere sotto gli occhi dello spettatore", in un graduale e serrato *continuum* in cui un ruolo determinante è giocato dall'"apparenza di realtà" (p. 187). Solo in questo modo il meccanismo drammatico si attiva senza fratture, garantendo il più potente effetto tragico: lo spettatore si sentirà "trascinato, lo voglia o no" (ib.), a sentire a sua volta quelle stesse passioni che sconvolgono gli animi dei personaggi sulla scena.

Ora, è vero che le idee lessinghiane circa la necessità che le passioni drammatiche si sviluppino alla presenza dello spettatore secondo una logica lineare e progressiva, radicata in un tessuto di motivazioni coerenti, potrebbero incrociarsi in alcuni punti con il procedimento adoperato dal *Guckkasten*, e ciò soprattutto per quel che riguarda il conseguimento dell'effetto estetico come espressione di un gioco di posizionamenti prospettici, che coinvolge parimenti lo spettatore e l'azione rappresentata sulla scena. Bisogna però anche considerare che gli occasionali pronunciamenti di Lessing su questo strumento ottico tendono a ridimensionare drasticamente la qualità estetica delle azioni che esso è in grado di riprodurre. Si tratterebbe infatti per Lessing di sequenze meramente additive, affastellate secondo un principio di combinazione meccanica e in assenza di connessioni necessarie; uno spettacolo calibrato integralmente sulla sollecitazione visiva, e come tale inefficace nell'ottica lessinghiana dell'effetto come risultato di una vera e propria attività di rievocazione *in proprio*, da parte del pubblico, delle passioni messe in scena durante l'azione drammatica. Il *Guckkasten*, in altre parole, ridur-

rebbe la posizione del fruitore a un'attività di contemplazione passiva di immagini che si susseguono dinanzi ai suoi occhi in una sequenza suggestiva, ma priva di principio unitario.

Le raffigurazioni prodotte dal *Guckkasten* hanno per Lessing un rilievo unicamente empirico e fattuale e si prestano a una lettura soltanto frontale, che riduce la complessità dell'intreccio a una serie sconnessa di singoli quadri mancanti della necessaria profondità psicologica e non sostenuti da alcun rapporto di articolazione causale. Il tipo di intreccio alla base del *Guckkasten* è tale da soddisfare solo quei "giudici" che Lessing evoca nel primo dei *Trattati sulla favola* (*Abhandlungen über die Fabel*, 1759), abituati a intendere il concetto di azione (*Handlung*)

in senso talmente materiale (...) da non vedere azione se non nei casi in cui l'attività di un corpo in movimento produce una serie di modificazioni spaziali. Costoro trovano che vi sia azione solo nelle tragedie in cui l'amante si getta ai piedi dell'amata, la principessa crolla a terra svenuta e gli eroi si azzuffano tra loro (...), e non hanno mai voluto vedere che azione è anche il combattimento interiore delle passioni, la successione di determinazioni contrastanti dalle quali derivano conseguenze articolate in modo tale che l'una debba necessariamente escludere l'altra (Lessing 1759, vol. IV, p. 363).

In un intreccio di questo tipo le varie azioni vengono a essere essenzialmente giustapposte, non diversamente dalle immagini che si offrono a chi guardi in un *Guckkasten*. Si tratta di singoli quadri a sé stanti; l'insieme è dato solo dal colpo d'occhio capace di coglierli sinchronicamente, articolandoli secondo una tecnica di montaggio che sfrutta l'accelerazione temporale per neutralizzare le cesure esistenti tra i diversi fotogrammi.

Al *Guckkasten* come metafora Lessing ricorre esplicitamente nella seconda parte della XLI delle *Lettere sulla più recente letteratura*, per stigmatizzare gli errori in cui incorrerebbe Johann Jakob Dusch nelle sue *Descrizioni dal re-*

gno della natura e della morale (*Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre*, 1757-60), errori che vanno tutti nel senso di una poesia che si perde nella descrizione minuziosa dei dati morfologici di volta in volta catturati dall'occhio. Dove questa tendenza all'accumulazione raggiunge livelli parossistici, Lessing tralascia poi la metafora del *Raritätenkasten* (secondo la variante lessicale alla quale di preferenza si attiene) per passare – in un crescendo negativo – a quella del *Marionettenspiel* (Lessing 1985-2003, vol. IV, p. 575). Ciò induce a pensare che questa forma elementare e fortemente tipologizzata di spettacolo teatrale sia uno sviluppo coerente con il meccanismo visuale alla base del *Guckkasten*.

Applicata in poesia, la tecnica del *Guckkasten* può dare origine soltanto a scene di puro descrittivismo, in cui le parti prevalgono sul tutto; scene da adoperare con la stessa parsimonia con la quale si adopera la "lente prismatica" (vol. II, p. 129), se il poeta intende fare – come recita una formula di Jean-François Marmontel particolarmente apprezzata da Lessing – "di una serie di immagini intessuta con pochi sentimenti, una sequenza di sentimenti intessuti di poche immagini" (ib.).

¹ Il problema per Lessing in effetti non è tanto, come nel caso di Goethe, la rottura del rapporto di reciprocità tra il soggetto che vede e l'oggetto della sua visione – rottura che l'atto conoscitivo può comportare, se compiuto con "lo sguardo ostile" nei confronti della totalità del reale che contraddistingue certe espressioni della ricerca scientifica (sull'argomento si veda il saggio, da cui la citazione proviene, Irmscher 2002, pp. 175 sgg.) –, quanto l'aspirazione a una forma di conoscenza che derivi non dalla semplice attività percettiva dei sensi, ma dal complesso della sensibilità individuale.

² Sulle connessioni tra questo *topos* dell'estetica settecentesca e la tendenza contraria alla focalizzazione del particolare, legata al perfezionamento dei dispositivi visuali, cfr. Stadler 2003, pp. 43 sgg.

³ Evidente è la presenza nella concezione estetica di Lessing delle teorie degli illuministi inglesi. Non va a questo proposito dimenticato che Lessing aveva tradotto in tedesco nel 1756, con il titolo di *Sittenlehre der Vernunft*, il *Sistema di filosofia morale* (*System of Moral Philosophy*) di Francis Hutcheson. Si veda a riguardo Engbers 2001.

⁴ Già nel 1755, nell'introdurre le tragedie di Seneca per il secondo fascicolo della «Theatralische Bibliothek», Lessing scriveva: "In generale spero di poter chiamare in causa, per difendere il valore di questo poeta, la sensibilità dei lettori" (Lessing 1985-2003, vol. III, 553). Nel LXXIX capitolo della *Drammaturgia d'Amburgo* riconosce poi, proprio sulla base dell'intensità dell'effetto, un intrinseco valore estetico anche a un'opera per altri aspetti aspramente criticata come *Riccardo terzo* (*Richard der Dritte*) di Christian Felix Weiße. La tragedia, nota Lessing, evoca orrore e non compassione, e tuttavia tale orrore non è un sentimento sgradevole: "Riccardo è un odioso ribaldo; ma il nostro odio viene suscitato non senza un piacevole effetto" (Lessing 1767-69, vol. VI, p. 579).

⁵ Sul primato dell'esperienza come unica fonte di conoscenza del mondo si veda quanto il giovane Lessing scrive in una lettera alla madre Justina Salome Lessing il 20 gennaio 1749 (Lessing 1985-2003, vol. XI, p. 15).

Bibliografia

- Engbers, J., 2001, *Der "Moral-Sense" bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg, Winter Carl Verlag.
- Hasselbeck, O., 1979, *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München, Fink Verlag.
- Irmscher, H. D., 2002, "Naturwissenschaftliches Denken und Poesie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze", in P.-A. Alt et al., a cura, *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 167-189.
- Kosenina, A., 2006, *Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten*, «metaphorik.de», n. 11, pp. 53-78.
- Lessing, G. E., 1755, *Pope ein Metaphysiker!*; nuova ed. in id. 1985-2003.
- Lessing, G. E., 1759, *Abhandlungen über die Fabel*; nuova ed. in id. 1985-2003.
- Lessing, G. E., 1759-65, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*; nuova ed. in id. 1985-2003.
- Lessing, G. E., 1766, *Laokoon*; nuova ed. in id. 1985-2003; trad. it. 2000, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica.
- Lessing, G. E., 1767-69, *Hamburgische Dramaturgie*; nuova ed. in id. 1985-2003.
- Lessing, G. E., 1985-2003, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, a cura di W. Barner et al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

- Merker, N., 1989, *L'illuminismo in Germania. L'età di Lessing*, Roma, Editori Riuniti.
- Stadler, U., 2003, *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

