

La tipologia dei personaggi nel teatro di Lessing*

Simonetta Sanna

In “Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti”¹ ho evidenziato in rapporto alle forme del mito di Medea nel teatro di Lessing lo sviluppo di uno statuto dei personaggi che va da *Henzi* del 1749 a *Emilia Galotti* del 1772. In studi successivi avevo inserito anche *Nathan der Weise* nell’ottica di un’opera teatrale concepita come un *work in progress*², tant’è che era stato possibile dare nuova risposta ai vecchi nodi della critica e proporre una differente decifrazione dello statuto dei personaggi del *dramatisches Gedicht* di Lessing. Si pensi anche solo alla tradizionale questione sulle ragioni del mancato matrimonio fra Recha ed il Templare, che è presente nell’azione come possibilità, mentre i due giovani dovranno infine rinunciare al progetto e riconoscersi – Recha di buon grado, il Templare non senza rimpianti – quali fratello e sorella.

Le soluzioni fino ad oggi prospettate dalla critica sono due. La prima, largamente maggioritaria, inserisce questo *happy end* dal tono smorzato nella generale concezione dell’opera come un inno alla tolleranza: l’amore fraterno fra Recha e Curd si configurerebbe quale anticipazione di quella fratellanza universale fra uomini di tutte le razze e religioni, che costituirebbe l’orizzonte utopico dell’opera³. Per la seconda linea di lettura, il matrimonio mancato è piuttosto il segno di astratti ideali di stampo premoderno, del prevalere di una concezione etica che si imporrebbe a scapito di emozioni, sentimenti, pulsioni irrazionali⁴. A mio avviso tali soluzioni evidenziano i limiti delle interpretazioni, non già quelli dell’autore, che – compreso entro un’ottica storicistica – diviene il rappresentante di una concezione di valori illuministici, avvertiti dalla prima linea di lettura come a tutt’oggi vincolanti, dalla seconda come limitativi rispetto ai personaggi dalla complessa e ricca soggettività umana plasmati degli autori dello Sturm und Drang.

La linea di lettura del teatro di Lessing che qui proponiamo si discosta da quella tradizionale, e non solo per l’interpretazione del mancato matrimonio in *Nathan der Weise*. Muovendosi su di un duplice piano, essa decifra la tipologia dei personaggi dalle opere giovanili al *Nathan* non soltanto secondo un’ottica storico-letteraria, ma anche secondo la prospettiva *sub specie aeternitatis* dell’individuazione simbolica. Nella prospettiva orizzontale⁵ della storia della letteratura, vale a dire in quella del passaggio dalla fase *empfindsam* dell’illuminismo alla fase di stampo lessinghiano, il teatro di Lessing evidenzia

l'emergere di una concezione già critica, che indica come la *Un-natur* – per la *Empfindsamkeit* limitata allo spazio di corte – si insinui nella concezione del nuovo personaggio privato, per il quale la morale privata stessa diventa a sua volta fonte di tragici dilemmi. In altri termini, proprio tale frattura epocale, collocabile nel passaggio da *Miss Sara Sampson* a *Minna von Barnhelm*, permette – circa 100 prima di Bachofen e 150 prima di Freud e Jung, ma anche 6 anni dopo il *Prometeo* goethiano e la sua tematizzazione della struttura di dominio patriarcale dio-re-padre – di situare nel centro stesso della fase culminante dell'illuminismo tedesco alcune riserve avanzate da Horkheimer e Adorno nel pieno della nostra modernità⁶.

Nella prospettiva verticale o estetica dell'opera d'arte *eminente*, invece, tale passaggio comporta la nascita (meglio: la rinascita) di un personaggio letterario complesso, che inizia a prestare ascolto al richiamo proveniente dal labirinto dell'anima. La sua nuova ricchezza e pluralità prende corpo sullo sfondo di un Io aperto alle proprie contraddizioni e ambiguità, impastato di desiderio e azione, sogni e realtà, ombre e luci solo in apparenza statici, giacché non escludono paura, terrore, dubbi, cimenti e rischi elevati⁷. Sulle tracce dell'intenzionalità poetica, anche il destinatario è invitato ad un'epifania individuale, ad un viaggio che si effonde nelle dimensioni inattingibili del sé intrecciate con dimensioni sociali ugualmente complesse.

E' soprattutto quest'ultima prospettiva che merita di essere riscoperta. Si afferma dapprima col personaggio di *Minna von Barnhelm*, mentre Franziska Willig rappresenta – diversamente dal giudizio unanime degli interpreti – una *Gegenheldin* con funzione contrastiva. Così mentre la protagonista, che Tellheim definisce a buon diritto un "böshafter Engel" (V/12), tende a *sich auszuloten* nelle prove cui si espone, sondando il suo 'peso specifico' e conseguendo una nuova unitarietà, Franziska di contro "kann beides nicht: weder an einem schlechten Menschen die gute, noch an einem guten Menschen die böse Seite aussuchen" (IV/3). In termini moderni si direbbe che Franziska non frequenta i propri lati ombra e proprio per questo è incapace tanto di scorgervi negli altri, quanto di integrarli in sé: i termini del mio discorso sono indubbiamente attualizzanti, ma non già la rappresentazione compiuta che Lessing ne dà a partire dalla possibilità anticipatrice dell'arte, dalla sua possibilità di compendiare e precorrere i tempi.

La conferma giunge sul piano dell'intertestualità. In prospettiva storico-letteraria, *Henzi* (1749) – innestando concezioni di Gottsched (l'educazione del principe e l'attenzione allo spazio pubblico) e Gellert (la morale privata) su un retroterra problematico già tutto lessinghiano – si può configurare come un primo tentativo di misurare la distanza fra vizio e virtù nello spazio

pubblico: lo spazio dell'azione collima con lo spazio del vizio in cui si muove il ribelle, mentre i patrioti, a partire dalla rigida concezione della virtù, sono incapaci di accedervi, sicché rimangono *waffenlos*, privi di mani.

Miss Sara Sampson varierà tale caratteristico dilemma della *Empfindsamkeit*, proiettando questa volta il confronto fra vizio e virtù in ambito privato. Ma al di là del piano orizzontale, ciò che qui maggiormente interessa è la tematizzazione di un dilemma di coscienza affatto individuale, proprio dei grandi personaggi letterari di ogni tempo. Una prima modulazione è affidata al personaggio di Marwood, i cui costumi viziosi si sovrappongono e si scontrano con la rappresentazione composita di un destino di donna. La scorciatoia di affermare che ella mente quando riesce ad estorcere da Sara sentimenti di autentica compassione, è impercorribile, giacché le sue parole trovano riscontro nel comportamento presente di Mellefont – ripreso poi nel disegno del principe Hettore Gonzaga, come in Orsina ed Emilia si proietta l'ombra di Marwood e Sara – che ancora *zaudert* a mantenere l'impegno con Sara, come in passato l'aveva eluso con Marwood. Ma è soprattutto Sara stessa, in particolare il suo sogno, a discolorare il personaggio. Al pari delle opere letterarie eminenti di tutti i tempi, Lessing investe il sogno della protagonista di una coscienza superiore a quella diurna: è infatti il sogno a svelare a Sara quella *Gleichheit*, che ella consapevolmente nega, vietandosi "eine so erniedrigende Parallel" e di essere posta in "einen Rang" (IV/8). Nel sogno si fa spazio una verità più autentica, che fa emergere un personaggio assai più articolato e profondo, amalgama di luce e ombre. Dopo ca. 10 anni, il personaggio di Minna von Barnhelm sarà in grado di rappresentare *ex positivo* tale unione di contrari, dando voce ad un personaggio la cui pluralità inattuabile è ormai celata nel segreto del cuore. Questa la sua autorappresentazione: "Franziska, wenn alle Mädchens so sind, wie ich mich jetzt fühle, so sind wir – sonderbare Dinger. – Zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel, wollüstig und fromm – Du wirst mich nicht verstehen. Ich verstehe mich wohl selbst nicht" (II/7).

E' soprattutto quest'ultima prospettiva, sempre attuale, ad attrarre il lettore: gli studenti, ad esempio, cui quest'anno ho riproposto un corso su Lessing, ne erano a dire poco entusiasti. Avevano come l'impressione che Lessing – si pensi solo alla distinzione fra le sfere del *wollen*, del *können* e del *müssen*, che strutturano l'isotopia dei suoi verbi modali o ai tre gradi della conoscenza⁸ – fornisse loro, con i suoi personaggi "vom gleichen Schrot und Korn", una specie di 'bussola' con cui avventurarsi alla scoperta di sé e delle alterne vicende della storia: le dominanti sono tutte date, soltanto l'articolazione appare come compressa nei suoi personaggi. Del resto, è la sua stessa poetica – non già di stampo aristotelico, ma un'estetica della riflessione

incentrata sul messaggio cifrato e sugli effetti di straniamento – ad avvicinare il destinatario in un rapporto dialogico di smantellamento delle proprie presupposizioni, per fare confluire il concetto di interpretazione nel concetto dell'attività di pensiero come un cammino di vita.

Penso, in particolare, al procedimento dello svelare/sottacere volto a coinvolgere lo spettatore nell'euristica del testo. Nel 1767 tale *Wirkungspoetik* è rappresentata dal conte Bruchsal, *alter ego* dell'autore, che “wird wissen, wem, und wie weit er sich zu entdecken hat; was er von seinen Geschäften anzeigen muß, und was er davon verschweigen darf” (II/2). L'omonimo del conte, il pittore Conti, assumerà tale funzione in *Emilia Galotti*: egli è la voce cifrata dell'autore, che sottolinea il potenziale del non detto e rileva le *Leerstellen*, che Lessing ha intessuto nell'opera. Questo il suo orgoglioso autoritratto: “CONTI: [...] Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz, und stolzer, als ich auf alles bin, was ich nicht verloren gehen lassen.” (I/4) Con tali parole non sono indicate soltanto le condizioni esterne di produzione del testo, l'astuzia cui l'autore è ricorso (la distanza spazio-temporale), ma anche le modalità di comunicazione, il messaggio cifrato stesso, che è parte integrante della poetica lessinghiana. Il misconoscimento della modernità anticipatrice e critica della poetica di Lessing ha causato fra l'altro l'enorme malinteso di identificare la posizione di Lessing con quella dei suoi personaggi privati. Ma proprio a causa della sua poetica del messaggio cifrato le vicende in Lessing risultano assai più complicate. Vediamo di leggere entro tale ottica la tipologia dei personaggi che struttura il teatro di Lessing da *Miss Sara Sampson* al *Nathan*, passando in rassegna i singoli personaggi ad iniziare da quelli che compongono la famiglia ristretta⁹.

1. *I padri*

Iniziamo dalla figura del *padre*. Nel 1755 Lessing aveva distinto in *Miss Sara Sampson* fra il Sir William della *Vorgeschichte* e il Sir William dell'azione scenica. Il primo era un padre severo, rigido custode della virtù della figlia e incapace di perdono; il secondo entra in scena in I/1 come un pentito, affermando “Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen”; nel corso dell'azione supera poi definitivamente la rigida contrapposizione vizio/virtù, rivelandosi in grado, nell'ultima scena, di accogliere Arabella come sua figlia. La tipologia genetica del padre

comprende dunque in questa sua prima fase, e non senza contraddizioni, due varianti: quella del padre rigido e possessivo e quella del padre amorevole, che consente alla figlia una maggiore autodeterminazione e l'emergere della voce del cuore.

Sono anzi proprio le contraddizioni di *Miss Sara Sampson*, quel *Buckel*, di cui Lessing stesso sapeva¹⁰, a costituire il motivo del suo interesse. Sir William vi è infatti insieme la causa della tragedia (il suo *Zaudern* nel superare il rigido manicheismo morale della *Vorgeschichte* causa la morte di Sara e Mellefont) e la speranza di un suo futuro superamento (il padre amoroso che sarà per Arabella). I due Sir William costituiscono, in questa luce, una contraddizione di natura epocale: segnano niente meno che la presa di distanza, da parte di Lessing, dalle concezioni sociali ed etiche della cultura della *Empfindsamkeit*, che ha scritto sui propri vessilli valori come sensibilità, famiglia, amicizia, natura o naturalezza¹¹, mentre lo spazio di corte appare connotato da *Un-natur*, vizio, corruzione, frivolezza, apparenze. La distanza che separa i due Sir William diventa, sul piano testuale, la misura della distanza critica che Lessing prende dai valori della cultura della sensibilità, giacché una *Un-natur* già tutta *empfindsam* diviene fonte di nuovi tragici dilemmi.

Bruchsall in *Minna von Barnhelm* del 1767 costituisce per intanto lo sviluppo della seconda variante della figura di padre: come e più del Sir William dell'azione ha rinunciato ad ogni prerogativa derivante dal potere paterno. Giunge anzi in scena quando la nipote, signorina emancipatasi fino all'*Übermut*, ha ormai conseguito, agendo in prima persona, tutti gli obiettivi cui ambiva, e non solo in fatto di cuore. Sarà infatti la moglie di un maggiore che è riuscita "dem Könige [...] wegzukapern" (II/2) e che non farà più dipendere il suo destino dal servizio di corte: la fortuna dell'ex soldato non è né quella di "Dienste" cercati "unter dem entfertesten Himmel" (V/5), né quella opposta di un "tändelnden Schäfer" (V/9), bensì la partenza verso la Turingia, intesa come alternativa etico-sociale alla corte e affermazione di un'autonomia individuale (V/13). Sono queste le tappe risolutive della vittoriosa azione di Minna, in cui l'autodeterminazione della figlia è proporzionale al ridimensionamento della presenza paterna.

Odoardo Galotti nel dramma del 1772 costituisce invece la compiuta ed insieme cifrata espressione di quella distanza critica emersa col personaggio di Sir William¹². La variante che Lessing qui sviluppa è il Sir William della *Vorgeschichte*: per Odoardo la virtù della figlia ridiventa quel "Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin" (II/4). Nel momento in cui Emilia avverte in sé *Blut* e *Sinne* e con essi il pericolo di tradire la rigida morale paterna, chiede di morire. Morirà, non da 'Meisterstück der Natur' (V/7), come Odoardo

vorrebbe, ma da capolavoro dei già inumani ideali morali paterni, consacrando eterna proprietà di suo padre.

Il personaggio del saggio mercante del 1779 riparte proprio dal conte che per Minna e Tellheim segna il *Bruch* col *Schick-sal* d'essere "über zehn Jahr [...] Frau Generalin, oder Witwe!", generale o morto. Ma se Bruchsal – per così dire la tesi del padre buono – era assente fino quasi al limite dell'ironia, e Odoardo – l'antitesi – incombeva finanche sulla morte della figlia¹³, Nathan, che ne è la sintesi, impara attivamente a convertire la sua presenza in assenza. Non a caso il mercante viene presentato come un viaggiatore¹⁴. Mentre infatti Bruchsal rientra dal viaggio solo sul finire dell'azione, Nathan entra in scena in I/1. Fa ritorno all'inizio dell'azione e, a differenza di Bruchsal che giunge quando tutto è risolto, ne prende in mano le redini. Non per farla da padrone, ma al contrario, giacché una volta entrato in scena Nathan attraverserà – come e più di Sir William, poiché a differenza di questi ne è pienamente consapevole – un ulteriore processo di sviluppo di una nuova e flessibile tolleranza: già padre adottivo, dovrà rinunciare ad ogni residua pretesa di "Besitz" sulla figlia (I/1), dovrà riconoscersi appieno nel "Pfand" (IV/7), che Recha rappresenta, e declinare tutti i "Rechte" (ivi) che non siano la libera scelta d'amore della figlia. Il suo principio diverrà in pieno quel "Und Kinder brauchen Liebe", affermato da Bonafides (IV/7).

Tale ricusa dell'*Eigentum* (I/1) richiede da lui non solo il ricorso a tutto il suo amore, ma anche l'accettazione piena da parte della ragione, e dunque una nuova interezza: "Ob der Gedanke mich schon tötet, daß / Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue / Verlieren soll: – wenn sie von meinen Händen / die Vorsicht wieder fodert, – ich gehorche!" (ivi) La posta è il superamento di ogni residuo spirito di possesso, il riconoscimento di una libertà individuale capace di integrare l'intera persona. L'anti-modello Odoardo Galotti si dibatteva fra la tentazione di ritirare le mani dal destino della figlia – "was braucht er meine Hand dazu" (V/6) – o di usarle per affermarne definitivamente il possesso, tentazione che prevarrà con l'uccisione di Emilia: "Nein, das [der Dolch] ist nicht für deine Hand." (V/7) Nathan, la variante emancipativa del padre, ripropone il motivo del ritiro delle mani nel suo aspetto evolutivo. La rinuncia al possesso cede alla figlia i diritti del padre: sarà Recha ad eleggerlo, liberamente, suo padre.

Con il personaggio del saggio mercante ebreo, Lessing dà voce (come per il Sir William dell'azione) ancora una volta alla speranza di perfettibilità dell'individuo umano, e di conseguenza delle istituzioni sociali a partire dalla famiglia borghese mononucleare – una speranza consapevole delle sue implicazioni utopiche, anche se, come afferma l'autore nell'*Ankündigung* al testo: "die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine ebenso natürliche Welt, und es

mag an der Vorsehung nicht allein liegen, daß sie nicht ebenso wirklich ist". Mi pare comunque significativo che l'evoluzione della figura del padre si compia lungo il versante della saggezza: con Nathan si afferma una *Vernunft* che viene da lontano (il viaggiatore) e che abbraccia ogni tempo. Evidente è l'opzione di Lessing all'interno delle opzioni illuministiche: per una vitale e *ganze* (v. infra) *Vernunft* e contro la tote e "kalte Buchgelehrsamkeit" (V/6) del *Verstand*, per la complessa saggezza non dimentica della sua storia, contro la sola razionalità strumentale e la conseguente frammentazione dell'esperienza¹⁵.

La portata utopica di tale proposta non abbraccia peraltro tutto il testo, sicché viene riproposta anche in *Nathan der Weise* la costante lessinghiana della mescolanza dei generi¹⁶. In *Miss Sara Sampson*, un'azione tragica (come detto determinata in larga misura dal Sir William della *Vorgeschichte*) lascia spazio ad una svolta positiva futura (la nuova famiglia costituita da Sir William, maturato attraverso l'azione, e Arabella). In *Minna von Barnhelm* all'azione principale di segno utopico cui danno vita Minna e Tellheim, si affianca la *Gegenhandlung* di Franziska e Werner non priva di implicazioni contraddittorie (generale o vedova). In *Emilia Galotti*, l'opera di Lessing più radicalmente tragica, l'azione principale è accompagnata dall'*episodio* di Orsina, la cui ribellione, oltre a essere destinata a fallire per mancanza di alleati, è potenzialmente risolutrice e insieme in sé problematica (v. infra). Del pari *Nathan der Weise* non esprime soltanto la speranza che l'individuo (e dunque la collettività) trovi in sé gli antidoti all'umanità che in esso alberga¹⁷. Di conseguenza, non sviluppa soltanto la variante positiva della tipologia del padre. Se nel personaggio del mercante ebreo culmina la rinuncia alle prerogative patriarcali, in un altro personaggio del testo giunge al culmine anche la loro affermazione. Il personaggio non potrebbe che chiamarsi Patriarca. In lui prende corpo l'intolleranza: il rogo sul quale vorrebbe immolare Nathan riassume ed anticipa tutti i roghi della storia passata e futura dell'umanità.

E', di nome e di fatto, l'acme della variante autoritaria del padre. Non rappresenta il culmine soltanto perché le caratteristiche distruttive si concentrano nella figura fino a farne una caricatura, ma anche perché in lui le prerogative patriarcali superano il solo ambito della famiglia per riversarsi in quelli di Stato e chiesa¹⁸. Il Patriarca ha anzi la funzione di esplicitare proprio la relazione fra il potere patriarcale nella famiglia, nella Chiesa e nello Stato, tematizzata anche dal *Prometeo* goethiano. In ambito familiare il *Liebesgebot*, cui faceva riferimento Bonafides, si tramuta nel Patriarca in violenza: "Denn ist / Nicht alles, was man Kindern tut, Gewalt?" (IV/2) Nient'altro che cieca obbedienza e sottomissione implica la fede, che diviene

“die große Pflicht / Zu glauben” (ivi), inculcata col terrore della punizione divina. Qualora non basti, il Patriarca chiama in causa – in un rapporto di mutuo soccorso – il potere temporale dello Stato: “O da weiß ich Rat! / Ich geh sogleich zum Sultan. – Saladin / [...] muß uns, muß uns schützen; / [...] Auch mach’ ich ihm gar leicht begreiflich, wie / Gefährlich selber für den Staat es ist, / Nichts glauben! Alle bürgerliche Bande / Sind aufgelöst, sind zerrissen, wenn / Der Mensch nichts glauben darf. – Hinweg! hinweg / Mit solchem Frevell!” (ivi)¹⁹. Nel Patriarca il patriarcato viene chiamato in causa col suo nome proprio e con tutte le sue implicazioni forti.

2. *Le madri*

Non solo per i padri, ma anche per gli altri personaggi la critica della struttura autoritaria – sia nelle sue determinanti individuali, sia nelle sue determinanti collettive – si rivela la forza propulsiva che determina la genesi dei personaggi e il loro sviluppo. Basti pensare all’esito della figura della *madre*. In *Nathan* è rappresentato dal personaggio di Daja, che come Recha afferma “[hat] mir eine Mutter / So wenig missen lassen” (V/6). Lessing, nel passaggio dal primo progetto alla stesura definitiva, le cambia giustamente nome. Si legge nei *Paralipomena* con data 12 novembre: “NB für *Dinah* lieber *Daja*. *Daja* heißt [...] soviel als *Nutrix*”²⁰. Proprio in quanto nutrice, la genealogia del personaggio di Daja è riconducibile sia al personaggio di Franziska in *Minna von Barnhelm*, sia a quello di Claudia Galotti, che rinviano entrambe a funzioni e ruoli femminili ‘generici’ o tradizionali.

Il *Frauenzimmerchen* Franziska si riconosce, infatti, nella sola amministrazione degli affetti privati e degli spazi domestici. Una volta sfatata la storia dei venti anelli di fidanzamento e accertata la serietà dei propositi personali di Paul Werner, Franziska non vede più ostacoli alla loro unione. Cieca e sorda per ogni altra implicazione, non si avvede del fatto che la sua disponibilità a seguire Werner anche in Persia perpetuerà la dipendenza di entrambi dallo spazio pubblico. Inconsapevole e ‘willig’, come indica il suo cognome, andrà incontro all’alternativa d’essere “über zehn Jahr [...] Frau Generalin, oder Witwe!” (V/15), evidenziata dalle battute conclusive della commedia. Con una concezione psicologica assai moderna Lessing evidenzia come tale dilemma nasca dall’incapacità del personaggio di accedere alla propria complessità e unitarietà, sicché mentre Minna mostra di integrare in sé gli opposti, Franziska, come abbiamo visto, “kann beides nicht: weder an einem schlechten Menschen die gute, noch an einem guten Menschen die

böse Seite aussuchen” (IV/3). Per Claudia il discorso deve essere modificato di poco, nel senso che l'autore inverte ora i ruoli all'interno delle due pur differenti coppie, attribuendo a Claudia quella propensione per il gran mondo e le sue distrazioni che nella commedia del 1767 caratterizzava Paul Werner, mentre la propensione problematica di Franziska per il privato passa qui al personaggio di Odoardo, che ne evidenzierà appieno le contraddizioni.

Daja costituisce l'approdo di queste due tipologie: come il Patriarca diviene il simbolo finanche caricaturale dell'involuzione autoritaria, così Daja mostra di nome e di fatto i limiti della sua identità solo 'generica': in lei il luogo materno equivale ad una cancellazione di ogni aspirazione autenticamente individuale. Tanto la sua totale adesione al ruolo di *nutrice*, determinato dalla specie e non già dal singolo e irripetibile individuo, quanto l'anonimia del compito domestico, cui è relegata, rendono Daja sorda e cieca dinanzi alle implicazioni dei suoi atti: la privano non solo della capacità di percepire cause ed effetti del suo agire, ma di accordare con le sue azioni le motivazioni profonde e le difese degli interessi vitali. Questa tendenza giunge in lei, come nel Patriarca, fino alla caricatura. Non fa dunque meraviglia il fatto che se Franziska opponeva continue resistenze a collaborare con Minna all'attuazione della lezione a Tellheim, i cui obiettivi complessivi sfuggivano alla cameriera²¹, Daja non solo non appoggia Nathan, ma origina con la sua voluta disubbidienza la piega funesta che gli eventi potrebbero prendere (“PATRIARCH: Tut nichts! der Jude wird verbrannt.” IV/2). Le parole conclusive di *Minna von Barnhelm* che prospettano per Franziska il destino di generale/vedova vengono riprese nella variazione di Daja, ora con indubbio tono satirico: “Es war / Mein Lieber Ehgemahl ein edler Knecht / In Kaiser Friedrichs Heere – [...] Von Geburt / Ein Schweizer, dem die Ehr' und Gnade ward, / Mit Seiner kaiserlichen Majestät / In einem Flusse zu ersaufen” (I/6: 355). Il tono trasognato dell'*es war einmal* si scontra senza mediazione alcuna col brusco *ersaufen*, destinato a essere percepito come segnale di risveglio non già da Daja, bensì, nell'extratesto, dal destinatario dell'opera.

3. I giovani protagonisti

Tornando al punto da cui si era partiti – il perché del mancato matrimonio fra Recha e il Templare nell'ultimo dramma di Lessing – tale aspetto trova esplicazione a partire dalla tipologia dei personaggi cui sono riconducibili le figure dei due giovani protagonisti. Recha, la figlia, costituisce

la ripresa dei personaggi di Minna e della contessa Orsina di *Emilia Galotti* – a sua volta nuova Medea²² rispetto al personaggio della Marwood di *Miss Sara Sampson* – nonché il superamento della figura di Emilia, in quanto si affranca dalla dipendenza dal padre e proprio per questo può liberamente riconoscersi in lui²³. E' una Orsina che ha trovato non un padre sul tipo di Odoardo, che la rinnega e la respinge nello spazio del vizio (ORSINA: “Was gäbe ich darum, wann Sie auch mein Vater wären!”, IV/7; ODOARDO: “Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?”, V/2), bensì un padre come Bruchsal-Nathan. Proprio per questo sia lo *Helm* di Minna, e sia soprattutto il veleno e il pugnale o la lucida follia di Orsina – in termini attuali: il rapporto non pacificato col proprio *Animus* ²⁴ – possono lasciare il posto in Recha alla donna *Blanda*: quieta e pacificata con se stessa proprio a partire dalla ritrovata integrità, sicché i nomi, ancora una volta, fanno tutt'uno coi personaggi²⁵. Non ostante il mancato intendimento da parte della critica, determinato anzitutto dal suo pregiudizio storicistico, ritengo che il testo o i testi, quel cantiere in trasformazione permanente che è il teatro di Lessing, parlino assai chiaro²⁶.

Significativo il complemento che la saggezza di Nathan trova nel personaggio di Recha. Viene sviluppato in V/6 in contrasto con la figura di Sittah, che ne elogia le doti: “Was du nicht alles weißt! nicht alles muß / Gelesen haben!” Recha dissente: “Ich kann kaum lesen [...] Mein Vater liebt / Die kalte Buchgelehrsamkeit, die sich / Mit toten Zeichen ins Gehirn nur drückt, / Zu wenig.” Tutto ciò che ella sa, sostiene, “weiß ich allein aus seinem Munde. / Und könnte bei dem meisten dir noch sagen, / Wie? wo? warum? er michs gelehrt.” Sittah, pur essendo il “Gegenteil” di Recha (ivi), chiosa con acutezza: “So hängt / Sich freilich alles besser an. So lernt / Mit eins die ganze Seele.” Rivive nel personaggio di Recha la *Vernunft* vitale e integrale di Nathan, dove vivo (aus seinem Munde) si oppone a morto (tot) o strumentale (kalt), e l'interrezza (mit eins die ganze Seele) e la sua storia (wie - wo - warum) a frammentazione dell'esperienza e scissione (Gehirn).

Oltre Nathan, è proprio Recha il personaggio che nel testo consegue la più compiuta individuazione. Al pari di Minna in III/3, supera sul principio dell'azione quel *Tiefpunkt* in cui appare come “Schwärmer, / Bei welchem bald der Kopf das Herz, und bald / Das Herz den Kopf muß spielen” (I/1). Se fin dal primo incontro col Templare ha recuperato pienamente se stessa, non può dirsi invece lo stesso per il personaggio che si scopre infine figlio e fratello. Nel corso dell'azione il Templare anzi rischia di diventare – significativamente in alleanza con Daja ed il Patriarca – causa del precipitare degli eventi verso un esito tragico. E solo nella scena conclusiva, dopo rinnovati errori, egli può ritenersi un degno figlio di Nathan: “O meine

Kinder! meine Kinder!” Solo nelle ultime battute si riconosce in quella verità profonda, raggiunge cioè il terzo grado della conoscenza spinoziana²⁷, che Recha aveva conseguito fin dai primi incontri.

Mentre Recha è dunque un personaggio individuato e tendenzialmente *ganzheitlich*, il Templare è comparativamente meno articolato. Se Recha-Blanda è in grado di scegliere, al di là delle leggi del sangue, con vitale consapevolezza anche i suoi ‘padri’, il Templare-Leu è meno saldo, meno certo della sua ubicazione: è figlio, ancora. Blandizia e forza sono nei due giovani inversamente proporzionali ai loro nomi. Ma chi ancora è figlio non può essere appunto marito. Lessing non lo aveva già illustrato in *Emilia Galotti*? Appiani, figlio ideale di Odoardo, suo padre ideale, era un ‘fratello’ incapace di legare a sé sangue e sensi di Emilia. Solo due giovani insieme, e cioè Appiani, in quanto mondo dei valori, e Hettore Gonzaga, in quanto emozioni e sensi, avrebbero annullato la scissione da cui Emilia si confessa dilaniata sul finire dell’azione. Nella tragedia però i due personaggi delimitano spazi inconciliabili, sono antagonisti, nemici, l’uno è causa della morte dell’altro.

Ancor prima in *Minna von Barnhelm* la protagonista aveva combattuto per l’individuazione di Tellheim: dapprima cieco e sordo, il maggiore trovava infine se stesso per diventare muto. Ma proprio qui l’azione si chiudeva: ciò che ha mostrato è il divenire di un personaggio, non già la realizzazione piena, bensì il germe di una perfettibilità *in fieri*. Per l’altra coppia invece, quella della *Gegenhandlung*, impostata secondo una tradizionale divisione dei ruoli (lei vede e lui ode, lei vuole e lui può, lei governa la sfera privata e lui quella pubblica etc.)²⁸, proprio questa condizione rinvia ad un futuro anche tragico, in cui i due rischiano di perdere l’altro e la stessa vita (generalessa o vedova). Tramite Odoardo e Claudia Lessing mette in scena, acuendola, la medesima contraddizione: la realtà di un matrimonio ordinario, in cui la moglie ricorre a piccoli sotterfugi per ricavarci, con furbizia, un proprio spazio di azione all’interno dell’autoritarismo maritale, rivelatosi tale una volta sposati e non già da fidanzati (cfr. in discorso di Claudia in II/6). Sembrerebbe dunque che Lessing sappia ciò che fa quando non fa sposare due personaggi cui meglio si adatta – a causa dell’impari sviluppo – lo statuto di fratelli.

Anzi – voglio essere chiara – lo sa a tal punto che solo questa sua consapevolezza spiega un antefatto del testo altrimenti incomprensibile e che fino ad oggi non ha infatti trovato un’esplicazione convincente: perché infatti il Templare porta il nome dello zio (Curd) che è stato “nie vermählt” (III/9), e perché, scoperto che non è figlio dello zio, viene a scoprire di essere figlio di Wolf, e cioè ancora una volta di Curd, giacché in turco ‘kurt’ significa

appunto 'Wolf'? Al di là della coincidenza dei nomi, il solo fatto di essere stato educato dallo zio, sostituto padre che gli ha dato il nome, rinvia ad una coppia genitoriale costituita da fratello e sorella. E' questa condizione che si ripresenterebbe nel matrimonio con Recha, cui il Templare aspira. Mentre egli – prima del confronto con Nathan (che gli restituirà, sul finire dell'azione, anche il nome originario del padre, e cioè Assad/Löwe) – rimane come imprigionato in tale condizione dell'infanzia, Recha – educata da Nathan con nobiltà tale da essere ella stessa infine a sceglierlo quale padre – è assai più vicina ad un modello di umanità emancipata. Le due soluzioni fino ad oggi proposte dalla critica per spiegare il perché del mancato matrimonio fra i due giovani – e cioè la universale fratellanza o l'assenza di uno spessore intimistico-sentimentale da cui conseguirebbe il mancato *happy end* – rimangono a mio avviso molto al di sotto della reale complessità e modernità della soluzione scelta da Lessing.

4. I personaggi pubblici e le figure secondarie

Fin qui ci siamo soffermati sui personaggi che compongono la famiglia ristretta. Ma anche le altre figure delle opere teatrali di Lessing si sono sviluppate a partire da una matrice comune. Saladino, in quanto personaggio pubblico, rinvia a Hettore Gonzaga anche nel suo rapporto con Marinelli, che qui si ripresenta nei panni di Sittah. I due sono caratterizzati dalla medesima divisione dei ruoli: Saladino è volontà (*wollen*) e cuore (come il principe Gonzaga); Sittah potere (*können*) e ragione (come il ministro Marinelli). In Sittah, che come abbiamo osservato è, in quanto sviluppo della sola ratio strumentale, il "Gegenteil" di Recha, ritroviamo altresì – ora sotto un segno negativo – alcuni aspetti della *Gefährdung* di Orsina, ripudiati dall'evoluzione della tipologia della figlia. Anzitutto lo sviluppo unilaterale della sola ragione, di cui il nome Orsina costituiva l'anagramma (*raison*); ma anche il pugnale della contessa si ripresenta in Sittah col tranello ordito contro Nathan. Con Sittah, alcuni aspetti di Orsina – privi ormai delle corrosive valenze critiche del dramma del 1772 – sono reintegrati coerentemente in un personaggio rappresentativo del mondo della corte.

Significativo per il nuovo rapporto con il potere pubblico-assolutistico è peraltro non solo il fatto che i due personaggi compongano altresì, in qualità di zio e zia dei giovani protagonisti, la famiglia allargata. E' infatti soprattutto l'esito del tranello ideato da Sittah e attuato dal Saladino che consente di misurare un mutato rapporto di forza, anche qui in comparazione con le due

grandi opere precedenti. Minna riusciva vittoriosamente a inscenare un intrigo, a realizzare un tranello per potere “wegkapern” un ufficiale al re. Diversamente in *Emilia Galotti* i personaggi privati – che non posseggono ora la statura di eccezione di Minna e del suo antagonista, Federico II – cadevano vittima dell’inganno ordito dalla corte. Nathan, su un piano concettuale di maggior respiro, converte invece il tranello ideato dalla corte in comunicazione e in una più elevata comprensione. Alla ‘secessione’ di Minna e soprattutto al *mercato e pugnale* di Orsina in *Emilia Galotti*, Nathan sostituisce *mercato e dialogo* – come se l’alternativa che precorre la rivoluzione francese, a suo tempo relativizzata tramite la solitudine di Orsina, venisse ora abbandonata in base al precetto caratteristico dell’alto illuminismo di Lessing secondo cui “Was Blut kostet, ist gewiß kein Blut wert”, espresso nel coevo *Ernst und Falk* (5. Gespräch). L’intenzione di “Fallen legen”, “auf Glatteis führen”, “schlecht handeln”, di “Listen”, “Schlingen”, “Stricke”, “Netze” legen, “um Geld zu fischen” (III/4), viene trasformata da Nathan, sicché tramite la favola che racconta e il gioco che attua, porta il Sultano a implorare la sua amicizia: “Aber sei mein Freund” (III/7)²⁹. In altri termini: la ragione strategica della corte viene convertita dal saggio mercante Nathan in un agire comunicativo, che fa appello ad un comune orizzonte di valori³⁰. Sembra averlo reso possibile la necessità che il Saladino ha del denaro di Nathan e dunque il diverso rapporto di forze instauratosi fra le entrate della corte derivanti da incerti tributi e le leggi del commercio che il mercante governa, mentre la prima ne è alla mercé³¹. Ma anche questa tematica è riconducibile alla sua genealogia: la preoccupazione costante per la sfera del denaro che accompagna il teatro di Lessing fin dalle commedie giovanili trova in *Nathan der Weise* un suo assetto.

Anche l’ultimo gruppo dei personaggi, quelli che esulano dai rapporti familiari, sono decifrabili a partire da una comune tipologia *in progress*. Werner e Just in *Minna von Barnhelm*, il consigliere Rota e Appiani in *Emilia Galotti* delimitano, i primi in ambito comico, i secondi in quello tragico, la differente distanza fra la dipendenza dalle regole sovraindividuali dello spazio pubblico e le esigenze individuali, fra le determinanti collettive e sociali e quelle etico-individuali. I due personaggi della commedia mettono a fuoco un medesimo problema da una prospettiva diversa. Werner evidenziava le contraddizioni insite nella prosecuzione di un rapporto di *Dienst* (mancato sviluppo di sé; generale/vedova). Just, invece, anche per lo spazio sociale marginale che occupa (nonché per il rapporto di dipendenza quasi esclusivo dal padrone), improntava coerentemente il suo comportamento ad un’etica individuale. Just costituisce un’anticipazione o variazione del frate Bonafides, la cui *sancta simplicitas* è insieme uno stratagemma che gli consente di non venire

formalmente meno alla consegna del suo superiore, ma anche di non discostarsi neppure di una spanna dal giusto operare che gli suggerisce il suo cuore o la sua fede vissuta con spirito affatto individuale. *Emilia Galotti* ripropone, su un piano sociale superiore, la problematica di Just, evidenziando qui piuttosto le difficoltà di un comportamento improntato ad un principio di responsabilità individuale. Il consigliere Rota non disponeva, infatti, che della possibilità di rinviare al giorno dopo la firma di una condanna a morte (I/8). Appiani credeva di potere interrompere a suo piacimento il vincolo volontario del *Dienst*. Aspirava a fondare a Sabionetta, tramite il matrimonio con Emilia, il suo sogno di “sich selbst zu leben” secondo le norme di “Unschuld und Ruhe”, ambendo a non essere più costretto a “sich bücken, schmeicheln und kriechen” in osservanza delle leggi cortesi di *Dienst-Ehre-Glück* (Odoardo in II/4). Ma per raggiungere Sabionetta la carrozza deve passare per Dosalo dove sarà bloccata dai sicari del principe, che rapiranno Emilia e uccideranno Appiani. La corte, anche nella sua veste più privata – qui rappresentata da Dosalo, il *Lustschloß*, in cui un principe tanto ‘umano’ da suscitare le simpatie del Wilhelm Meister goethiano, vive “sich selbst” – infrange il sogno di Sabionetta, approdo ideale fondato sulla sabbia.

La sabbia, quella del Gange, “wo ich leicht und barfuß / Den heißen Sand mit meinen Lehrern trete”, torna ad essere il rifugio agognato da Al-Hafi nel *Nathan* da quando è diventato “ein Kerl im Staat” (I/3), da quando è coinvolto cioè nelle contraddizioni della realtà derivanti dall’esercizio del potere e dal maneggio del denaro. Sente di essersi sporcato le mani ed aspira a trarsene fuori. Vuole fare ritorno al Gange per “[sich] selbst zu leben” (II/9): “Am Ganges, / Am Ganges nur gibt’s Menschen.” (ivi). Nathan non è disposto a seguirlo presso il fiume sacro: la sua scelta è di fatto quella di affrontare con etica positiva ed attiva le contraddizioni del reale laddove esse si presentano, di individuare i mezzi – sia tratti finanche di *Märchen* – che gli consentano di opporre ad una ratio strumentale che lo degrada a mezzo, un’etica che ristabilisca la comunicazione e, con essa, restituisca all’interlocutore la dignità del fine³². Mi pare significativo che Lessing intendesse sviluppare proprio questo filone. *Der Derwisch* è il titolo di un *Nachspiel* al *Nathan* che aveva intenzione di scrivere, come comunica al fratello in data 15.1.1779. Fra la mancata accettazione da parte di Nathan di seguire Al-Hafi sul Gange e la sua esclamazione affermativa: “Der wahre Bettler ist / Doch einzig und allein der wahre König!” (ivi), si apre dunque uno spazio di riflessione che – lo si può bene immaginare sullo sfondo delineato – ha provocato la rinnovata curiosità di Lessing. Il *Nachspiel* non avrebbe che aggiunto un nuovo tassello ad una genealogia dei personaggi

insieme ripensata ogni volta da capo in un processo di *Selbstdenken* esemplare anche per il destinatario. Non possiamo saperlo, ma il *Nachspiel* avrebbe potuto configurarsi come un'ulteriore *Grenze* poetico-conoscitiva superata da Lessing.

Note

* Conferenza tenuta a presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbuettel al simposio internazionale "Lessings Grenzen" in occasione delle festività per il 275° anniversario della nascita di Lessing.

¹ „Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater“, in *Lessing Yearbook XXIV/1992*: 45-76.

² Cfr. Lessings, 1988, "Emilia Galotti". Die Figuren im Spannungsfeld von Moral und Politik, Tübingen, Niemeyer; "Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs", in Battafarano I. M. (Hg.), 1992, *Deutsche Aufklärung und Italien*, Lang, Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: 205-249; Lessings, 1994, "'Minna von Barnhelm' im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten", *IRIS* vol. 7, Lang, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien.

³ Cfr. Wilfried Barner (Hg.) *Lessing, 1977: Epoche, Werk, Wirkung*. München: Beck, in part. p. 281.

⁴ Cfr. Cesare Cases, 1963, "Natan il Saggio", in: *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino: 66-81. Sulle due linee interpretative v. anche Manfred Durzak, 1984, "Ein Lustspiel zum Weinen, ein Trauerspiel zum Lachen. Lessings dramatisches Gedicht Nathan der Weise", in *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*, Klett, Stuttgart: 114-129, qui 127.

⁵ Sulla differenza fra le due ottiche cfr. Döblin, A., „Die literarische Situation“, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br.: Walter, 1989, S. 473, che ne sintetizza la differenza fra le due prospettive nell'immagine del Querbaum spricht, in dessen Mitte der Mensch lebt: „Nein, der Mensch ist nicht nur so, waagrecht, horizontal ausgebreitet in Natur und Gesellschaft. [...] Da gibt es noch die Senkrechte, die vertikale Linie. [...] Und in der Mitte dieses Querbaums, dieses Kreuzes mit dem waagrechten und senkrechten Arm, ist es befestigt. Da lebt er. Da vollzieht sich seine Existenz.“

⁶ Cfr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, 1966, *Dialektica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

⁷ A ben guardare, infatti, l'equilibrio che i personaggi sembrano serbare, rischia d'essere pregiudicato in ogni momento – travolto dal destino d'essere generale o vedova in *Minna von Barnhelm*, destino in cui incorre Emilia al pari di Sara, che pagano il prezzo della vita, mentre Nathan der Weise riassume e anticipa i roghi di tutti i tempi.

⁸ Sui verbi modali cfr. S. Sanna, 1999, *Von der ratio zur Weisheit. Drei Studien zu Lessing*, Bielefeld: 116 s..

⁹ Sulla concezione della famiglia in Lessing cfr. Friedrich A. Kittler, "Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen", in *Jahrbuch der Schillergesellschaft XXI/1977*: 111-137. Sul piano autobiografico cfr. anche Josef Rattner, 1986, "Lessing - Psychographie eines Genies", in *Dichtung und Humanität. Literaturpsychologische Essays über Shakespeare, Voltaire, Lessing, Schiller und Tolstoi*, Frankfurt/M.: 75-110.

¹⁰ Cfr. Lessing, G. E., 1954-58, *Gesammelte Schriften*, a cura di Paul Rilla, Berlin, qui vol. Bd. VI, p. 77, citato d'ora in avanti con la sigla R e il numero del volume.

¹¹ Cfr. il mio studio "Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti", op. cit. Sulla cultura della sensibilità cfr. soprattutto Gerhard Sauder, 1974/1980, *Empfindsamkeit I/III*, Metzler, Stuttgart. V. anche Reinhart Koselleck, 1973, *Kritik und Krise*, Frankfurt/M.

¹² Sulla poetica cifrata cfr. i miei studi citati. V. anche "Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing", in *AION, Studi Tedeschi XXX/1987*, 1-3: 7-29.

¹³ Per l'analisi della scena V/13 cfr. il mio "Lessings "Minna von Barnhelm" im Gegenlicht", op. cit.: 79-85; sulla corresponsabilità del principe e di Odoardo nella morte di Emilia v. il mio "Lessings Emilia Galotti", in part. pp. 30-36 e 81-87.

¹⁴ Viaggiatore era anche il protagonista ebreo di *Die Juden* (1749), dove peraltro si afferma un concetto classico della tolleranza, in quanto la critica ai pregiudizi passa attraverso il loro capovolgimento satirico e non ancora attraverso l'elaborazione di una propria, superiore concezione. Il rogo del Patriarca è comunque evocato fin da quest'opera giovanile, in cui uno dei furfanti afferma a proposito degli ebrei: "Ich dürfte nicht König sein: ich ließ' keinen, keinen einzigen am Leben" (R I: 537).

¹⁵ Altrettanto caratteristico è il passaggio dalla Klugheit alla Weisheit, dall'Urteil al Rat in III/5 e 7. Sulla figura del Saggio cfr. Gérard Mendel, 1968, *La révolte contre le père*, Payot, Paris, in part. il cap. III.I. Contro la ratio strumentale (come anche contro un'interpretazione della realtà in chiave teologico-dogmatica) Lessing prendeva posizione fin dal giovanile *Freigeist* (1749). Vedi C. Cases, "Über Lessings Freigeist", in Benseler, F. (Hg.), 1965, *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*. Neuwied, Luchterhand, Berlin: 374-391.

¹⁶ Sulla mescolanza dei generi cfr. Hans Rempel, *Tragödie und Komödie im dramatischen Schaffen Lessings*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1967; Peter Demetz, "Lessings Nathan der Weise: Wirklichkeiten und Wirklichkeit". In: K. Bohnen, op. cit., pp. 168-218; Manfred Durzak, "Ein Lustspiel zum Weinen, ein Trauerspiel zum Lachen", op. cit. Già Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* parlava del Nathan come di una "mißglückte Tragödie" che con pochi cambiamenti si poteva trasformare in una buona tragedia o in una buona commedia (*Sämtliche Werke*. München, 1962, vol V: 725).

¹⁷ Sulla discussione attorno al concetto di cultura borghese, che qui conservo, rinvio alle considerazioni di Klaus P. Hansen, "Neue Literatur zur Empfindsamkeit", *DVJS 64/1990*, H. 3, pp. 514-528.

¹⁸ G. Hartung, "Die drei Ringe, cit., p. 177, fa giustamente rilevare come anche nella parabola "der spingende Punkt" sia proprio "das patriarchalische Denken, das in ihr waltet, die väterliche Willkür, die dort von Anfang an das Geschehen bestimmte".

¹⁹ Johann Melchior Goeze, attento al rapporto fra moralità e politica, polemizza anche con il Werther di Goethe ponendo su uno stesso piano individuo emancipato e regicidio: "Denn Schriften von der Art als die Leiden d. j. W. sind, können Mütter von Cléments, Chatels, Ravallacs und d'Amiens werden." Cit. in Julius W. Braun, *Goethe im Urtheile seiner Zeitenossen*, vol 1 (1773-1786). Berlin, 1883, qui : 98. Sul rapporto fra potere politico e potere religioso cfr. anche Gerhard Bauer, "Revision von Lessings Nathan. Anspruch, Strategie, Politik und Selbstverständnis der neuen Klasse". In: W. Raitz, E. Schütz (Hg.), *Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1976: 69-108.

²⁰ BDK IX: 631.

²¹ Cfr. l'analisi della scena V/3 (Franziskas 'Irrtum') nel mio libro su *Minna von Barnhelm*, : 125-127.

²² Il sacrificio della moglie e dei figli di Nathan mi pare un ultimo segno della presenza del mito di Medea nell'opera di Lessing.

²³ Con ottica modernissima Lessing avrebbe dunque tematizzato nei suoi molti personaggi femminili, accanto all'annullamento della donna nella madre, anche la reificazione della donna in quanto amante e la sua dipendenza in quanto figlia.

²⁴ Sull'isteria cfr. Christina von Braun, *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt/M.: Neue Kritik, 1990.

²⁵ Richard Gerber, "Vom Geheimnis der Namen. Eine onomastische Studie über Lessings dramatisches Werk", in *Neue Rundschau* 1965/76, H. 4, : 573-586, istituisce un legame fra Orsina e Minna, collegando i loro nomi con Bär, e dunque con Berlino e antiprussianismo.

²⁶ Ritengo che i testi parlino chiaro anche contro ogni malinteso storicismo, che in questo caso griderebbe all'indebita attualizzazione. Se di attualizzazione si tratta: che gli indignati storicisti - anche quelli loro malgrado - si mettano al lavoro e smentiscano il testo/i testi - ma, per favore: diligentemente e non all'ingrosso, bensì smontando punto dopo punto le tesi proposte, con atteggiamento di critica tolleranza. Sulla percezione psicologica moderna di Lessing cfr. Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Anhang: Über Fanny Hill*. Stuttgart: Klett, 1977.

²⁷ Cfr. S. Sanna, *Von der ratio zur Weisheit*, cit., in particolare: 109 s..

²⁸ Cfr. l'ironica ricetta della felicità coniugale in *Das Muster der Ehen* del giovane Lessing: "Der Mann war taub, die Frau war blind." (R I: 228)

²⁹ Sul rapporto amicizia-denaro in *Minna von Barnhelm* cfr. il mio libro citato, in part. :. 20-24 e 85-87.

³⁰ Faccio riferimento alle categorie di Jürgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*. Bologna: Il Mulino, 1986.

³¹ Cfr. C. Cases, "Lessing: Natan il Saggio", op. cit.

³² La critica all'alternativa della fuga dal mondo è presente fin dalle opere giovanili di Lessing; cfr. la poesia giovanile *Das Schäferleben* (R I: 99) e la recensione ad Antonio de Guevara del 1751.