

Ginnastica degli affetti e *fitness* Premesse a una lettura biopoetica di *Emilia Galotti*

Maurizio Pirro
(Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Abstract The category of biopoetics constitutes an ulterior development of what is known as the ‘anthropological turn’, which, from the mid-1980s onwards, profoundly modified the face of the humanistic disciplines. Biopoetics finds its niche at the junction between two methodological orientations focusing on clarifying the relationship between literary invention and the sphere of bios in a mainly cognitivist perspective (the evolutionistic aesthetic and the neurological interpretation of processes of aesthetic reception); biopoetics can be defined in terms of a meta-discourse that is required to hold together the forms in which bios has found its structuring in: the poetics of authors, the rhetoric that presides over fictional representation of bios in literary works and the way in which processes of aesthetic response are regulated by anthropological constants. The article aims to adopt this conceptual apparatus in its analysis of *Emilia Galotti* by Gotthold Ephraim Lessing. A traditional and now dated political interpretation of this tragedy saw in the character of Emilia the exponent of bourgeois opposition to the caprices and immorality of the feudal aristocracy. This resistance had no real space in which it could be exercised pragmatically and was therefore doomed to extinguish itself in a pure and simple spiritual testimony, culminating in the (self)-destructive gestures of Emilia and Odoardo Galotti. In line with the hypotheses of 18th-century anthropology and, above all, Lessing’s theories regarding drama, a biopoetic reading of the work should, on the other hand, draw attention to the aspects of unilaterality and imbalance in Emilia’s character, to the absence, in her upbringing, of ‘gymnastics’ of passion geared towards reinforcing her emotional ‘fitness’ (‘fitness’ is a fundamental category in evolutionistic aesthetics). A reading of this nature would also conclude by placing the character of the Prince of Guastalla in a different light; he would look like the carrier of a notion of “fitness” based around premises typical of absolutist culture, such as ‘sprezzatura’ and *déceance*, which, however, never reach the point of mitigating his personal inclination towards excess and loss of control.

Keywords Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Biopoetics. Fitness.

1

Le due categorie che pongo alla base di questo lavoro – ginnastica degli affetti e *fitness* – sono accomunate dal loro rilievo in una lettura di ordine biopoetico dei fatti della storia letteraria. Se la biopoetica, che rappresenta la forma più recente assunta da quella «svolta antropologica» responsabile

negli ultimi trent'anni di un profondo ripensamento dei saperi umanistici,¹ punta a riconoscere e valorizzare teoricamente i nessi tra scienze della vita (intese, queste, non solo in un'accezione disciplinare, ma nel senso più ampio legato a tutto lo spettro dei discorsi possibili sulla dimensione organica del *bios*) e pratiche della creatività estetica,² tali connessioni devono essere necessariamente viste, oltre che nella loro fecondità ermeneutica di ordine generale, anche nella specifica dimensione storico-culturale che hanno assunto nel corso del tempo. Solo a questa condizione, infatti, quella «extensive Kontextualisierung auf theoretischem Gebiet»,³ che è stata indicata come la tendenza principale degli studi di letteratura dagli anni Ottanta del secolo scorso in poi, è in grado di esplicitare la propria fecondità senza smarrire la necessaria relazione con il proprio oggetto. In questo senso, come hanno osservato - tra gli altri - Michele Cometa,⁴ Winfried Menninghaus⁵ e Wolfgang Riedel,⁶ la cultura del Settecento tedesco si presenta come uno smisurato terreno di coltura di concetti, metafore, disposizioni ermeneutiche congeniali a una lettura biopoetica dei fenomeni finzionali, poiché la sua dominante inclinazione antropologica identifica nel *bios* una specie di sostrato universale comune a tutti i possibili discorsi. Il radicamento di una prospettiva biopoetica nella 'scienza dell'uomo' così cara al dibattito illuministico, peraltro, non è che il punto di partenza dal quale considerare gli intrecci fra estetica e vita organica nella cultura del Moderno. Su queste intersezioni si è addensata una tradizione particolarmente complessa, che ha uno snodo fondamentale nell'elaborazione delle teorie di Charles Darwin, sulla base delle quali si è cominciato a inquadra-

1 Per un particolareggiato, vivace bilancio critico si veda Gansel, Carsten (2012). *Story Telling. Geschichten Erzählen in evolutionstheoretischer Perspektive*. Peter, Georg; Krauß, Reuß-Markus (Hrsgg.). *Selbstbeobachtung der modernen Gesellschaft und die neuen Grenzen des Sozialen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 271-300.

2 Cf. Borsò, Vittoria (2010). 'Bio-Poetik'. *Das 'Wissen für das Leben' in der Literatur und den Künsten*. Asholt, Wolfgang; Ette, Ottmar (Hrsgg.). *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*. Tübingen: Narr, 223-46.

3 Jahraus, Oliver (2013). *Die Erfindung der Literatur durch die Literaturwissenschaft und die Rache der Literatur*. Knaller, Susanne; Pichler, Doris (Hrsgg.). *Literaturwissenschaft heute. Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 27-39 (29).

4 Cometa, Michele (2011). *La letteratura necessaria. Sul confine tra letteratura ed evoluzione*. *Between*, 1, 2, 1-28.

5 Nell'ampia pubblicistica di Menninghaus dedicata alla relazione tra estetica e *bios* cf. almeno *Kunst als «Beförderung des Lebens»*. *Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik* (2008). München: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, e *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin* (2011). Frankfurt am Main: Suhrkamp. Traduzione italiana (2014). *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*. A cura di Massimo Salgaro. Verona: Fiorini.

6 Riedel, Wolfgang (2004). *Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung*. Braungart, Wolfgang; Ridder, Klaus; Apel, Friedmar (Hrsgg.). *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Bielefeld: Aisthesis, 337-66.

re l'apprezzamento e la produzione di strutture esteticamente significative come prassi collegate da un nesso funzionale al comportamento di specie dell'uomo e alla sua storia evolutiva.

La formazione di un'estetica evolucionistica, a far data dai primi tentativi maturati nel positivismo tedesco,⁷ ha gradualmente spostato l'accento da una 'filosofia dell'arte', interessata ad attribuire alle attività addette all'esplicitazione della formatività un ambito il più possibile autonomo e separato nell'insieme complessivo delle attività umane, a una lettura cognitiva destinata in particolare a cogliere gli aspetti comportamentali impliciti in tutte le pratiche esteticamente orientate,⁸ fino al punto di «affermare la relazione di dipendenza dei giudizi estetici dagli istinti gradualmente sedimentatisi nella storia naturale della nostra mente».⁹ In questo slittamento, la categoria di *fitness* ha progressivamente acquisito una posizione cruciale, muovendo dal significato che Darwin le attribuisce come catalizzatore di varie dinamiche attinenti ai processi di selezione naturale. La *fitness* riproduttiva di un individuo si intreccia, come Darwin stabilisce al più tardi nel *Descent of Man* (1871), con i processi di selezione sessuale che chiamano in causa la competizione tra individui maschi della stessa specie per garantirsi il favore delle femmine. Darwin imposta su queste dinamiche le basi per una teoria generale sulla funzione adattativa dell'estetico, che ha a sua volta generato diverse interpretazioni circa il formarsi nell'uomo di una disposizione alla pratica dell'arte e circa l'esistenza di «poetogene Strukturen» di ordine antropologico, per citare una formula di Rüdiger Zymner che ha goduto di notevole fortuna negli ultimi anni.¹⁰ Fra tali interpretazioni si sono affermate in particolare quella degli psicologi evolucionisti americani John Tooby e Leda Cosmides¹¹ – secondo i quali le pratiche finzionali possiedono la capacità di organizzare il reale secondo modalità di complessità crescente, e dunque utili ad alimentare

7 Cf. Bölsche, Wilhelm [1887] (1976). *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik*. München: dtv; Tübingen: Niemeyer.

8 Il testo capitale per l'illustrazione di questo cambio di paradigma è il grande studio di Ellen Dissanayake (1995). *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Seattle; London: University of Washington Press.

9 Bartalesi, Lorenzo (2012). *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*. Roma: Carocci, 49.

10 Cf. Zymner, Rüdiger (2004). *Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien*. Zymner, Rüdiger; Engel, Manfred (Hrsgg.). *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis, 13-29.

11 Cf. Tooby, John; Cosmides, Leda (2001). «Does beauty build adapted minds?» *Substance*, 30, 6-25. Dei due autori è fondamentale inoltre il saggio «The Psychological Foundations of Culture» (1992). Barkow, Jerome H.; Cosmides, Leda; Tooby, John (eds.). *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 19-136.

la cosiddetta «scope syntax» attraverso la sollecitazione di singole facoltà adattative in una versione, per così dire, simulata e potenziale – e quella del germanista tedesco Karl Eibl, che ha visto nella creatività estetica l'espressione di un «Lustmodus»¹² in grado di assicurare una migliore resistenza allo stress generato dalle pratiche di sopravvivenza e dunque un vantaggio adattativo.

Ora, la crescente importanza del concetto di *fitness* in ogni operazione ermeneutica di carattere biopoetico si spiega con la natura articolata e plurale della nozione di temporalità che sta sul suo sfondo. Assumendo come orizzonte di riferimento non la durata circoscritta dei periodi storico-culturali comunemente codificati, ma quella dilatata e indistinta delle grandi ere evolutive, la biopoetica prende evidentemente una posizione molto netta in merito alla questione se la formatività debba essere studiata lungo la dimensione orizzontale e sincronica definita dalla compresenza di molteplici modelli in una relazione di concorrenza reciproca, o se debba invece essere misurata sullo sviluppo progressivo di una linea di continuità antropologica che, se anche nei singoli momenti della sua evoluzione è segnata da fratture, salti di senso e asimmetrie, sul tempo globale della sua stratificazione complessiva si presenta dotata di un assetto stabile e non revocabile. Se, dunque, la biopoetica è inseparabile da una considerazione di lungo periodo, e in ogni caso diacronicamente organizzata, dei fattori operanti nelle procedure di conferimento formale, la *fitness* soddisfa in un duplice senso questo dominio della temporalità: da un lato, infatti, essa rende conto della condizione di efficienza detenuta da un individuo in alcuni dei campi nei quali si dispiega la sua capacità di operare, e rimanda dunque all'esito finale, stabilmente consolidatosi, di un processo di trasformazione e di perfezionamento; dall'altro, però, nel collegare tale capacità al percorso evolutivo generale della specie alla quale l'individuo appartiene, la categoria di *fitness* dà ragione non solo di uno stato, bensì anche e soprattutto delle procedure che in un certo lasso di tempo hanno presieduto al raggiungimento di quello stesso stato. L'accertamento di una capacità in atto attira l'attenzione sia sull'ambito nel quale si dispiega il suo esercizio, sia sulla sequenza dei passaggi che hanno portato una attitudine a manifestarsi in termini di capacità realizzata. La *fitness* – vale a dire la facoltà di fare esperienza cogliendo e producendo attivamente relazioni di significazione simbolica – presuppone, e anzi evoca, la serie delle operazioni alle quali l'individuo che si trova in una situazione di efficienza deve il suo possesso. La *fitness* è sempre il risultato di una ginnastica. La cultura estetica del Settecento tedesco lavora con notevole incisività su questi nessi: la disposizione a un grado elevato di capacità emotiva, che da Baumgarten in poi viene vista in una correlazione

12 Cf. Eibl, Karl (2004). *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, e Eibl, Karl (2009). *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

strettissima con l'attitudine al compimento di esperienze estetiche, è sempre integrata dalla previsione delle dinamiche necessarie al suo potenziamento. L'esercizio degli affetti come contenuto elettivo della comunicazione estetica sta insomma, in questa prospettiva, in un rapporto storico-culturale abbastanza serrato con la categoria evolucionistica di *fitness*, ne costituisce in un certo senso una stratificazione anteriore. Di seguito intendo mostrare come nel diciottesimo secolo la prassi dell'esercizio venga adombrata nell'ambito di diverse semantiche come una tecnica preferenziale per il perfezionamento dell'umano, e in particolare per il conseguimento di una relazione di equilibrio fra disposizioni che l'antropologia del tempo vede come saldamente collegate tra loro.

2

Il paradigma tipicamente settecentesco della perfettibilità presuppone evidentemente una lettura temporale ed evolutiva delle pratiche sociali, poiché la disposizione dell'uomo ad avvicinarsi con sempre maggiore efficacia all'adempimento della propria naturale destinazione¹³ non può che prendere corpo in un lavoro progressivo, misurabile, prima ancora che in ragione del risultato ottenuto, sulle fasi del suo graduale divenire. Questa processualità – che corre parallela allo sviluppo di alcuni grandi discorsi epocali (lo storicismo, il primitivismo, l'utopia) tutti incentrati sull'idea di una umanità in movimento, così come fluidi e in perpetuo dinamismo sono le sue condotte e i suoi valori – trova espressione nell'uso frequente di una metaforologia basata sull'immagine dell'esercizio. In esso, innanzi tutto la *Popularphilosophie* identifica una tecnica per la stabilizzazione di quelle attitudini virtuose che, proprio perché devono esplicitare il loro potenziale in un arco prolungato di tempo, richiedono per essere davvero efficaci una paziente attività di fissazione e consolidamento. Anche Kant teorizzerà una prassi del genere nei *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre* (1797), lì dove parlerà di «ethische Gymnastik», la quale consisterebbe «in der Bekämpfung der Naturtriebe, die das Maas erreicht, über sie bey vorkommenden, der Moralität Gefahr drohenden, Fällen Meister werden zu können».¹⁴ L'esercizio, dunque, come metodo sistematico per sottoporre le inclinazioni contingenti al dominio di una norma razionale e sovraderminata – per interiorizzare questa norma mediante la frequenza della sua ripetizione.

13 Cf. Macor, Laura Anna (2013). *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800). Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart; Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.

14 Kant, Immanuel (1797). *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*. Königsberg: Friedrich Nicolovius, 177.

Questa congenialità dell'esercizio a un più ampio disegno di teoria della civiltà si rispecchia a partire dalla metà del diciottesimo secolo in vari altri ambiti, a partire da quelli della cultura materiale. La pubblicistica del tempo registra per esempio una gran quantità di testi d'uso a marcata connotazione didattica legati a diversi campi dell'apprendimento e della trasmissione scolastica e accademica del sapere. La sfera semantica del termine *Übung* è qui evidentemente legata alla sua stretta destinazione referenziale - si tratta per lo più di manuali volti a disciplinare le pratiche di apprendimento del discente, con una frequenza particolare nell'ambito dello studio delle lingue, classiche e moderne. Un carattere regolativo ancora più forte hanno i testi prodotti in contesti religiosi, con l'obiettivo di regolamentare la vita spirituale degli individui, vincolandola alla ripetizione di alcune pratiche obbligate. Anche in questo contesto si può parlare della *Übung* come applicazione di una tecnica, poiché la stabilizzazione del sentimento religioso procede attraverso lo svolgimento di esercizi codificati e di impronta rigidamente prescrittiva, destinati per lo più a garantire al soggetto il pieno controllo sulle proprie passioni. L'abitudine gesuitica a scrutare nel profondo dell'individuo mediante la pratica degli *exercitia* informa in misura dominante questa letteratura.

Alla pubblicistica religiosa, che mira a consolidare il dominio dello spirito, corrisponde in una sorta di simmetria secolarizzata una tipologia testuale calibrata sulla tensione tutta settecentesca verso l'equilibrio di filosofia e fisiologia, sull'ideale illuministico, diffusissimo in particolare nella *Popularphilosophie*, del *commercium mentis et corporis*: mi riferisco a saggi, articoli e manuali sul benessere del corpo e sulle strategie per raggiungerlo e mantenerlo. Quella che è forse la caratteristica eminentemente transdiscorsiva del concetto di 'esercizio', il fatto cioè che la *Übung* debba strutturarsi sul 'lungo periodo', che si tratti insomma di una prassi misurabile innanzi tutto sulla base di grandezze temporali, assume qui una consistenza materiale molto evidente, nel senso che il lavoro fisico a cui il lettore è sollecitato viene illustrato nel carattere progressivo dei suoi effetti, i suoi vantaggi vengono adombrati nel dinamismo accelerato e benefico della fisiologia corporea, la sua esecuzione viene subordinata al rispetto di un ritmo regolare e segnato da scadenze in armonia con il funzionamento generale della macchina umana. In un articolo apparso anonimo con il titolo *Von der Uebung* nel «Neues Hamburgisches Magazin» del 1781, l'autore, nell'elencare i pregi di un corpo tenuto in esercizio costante, precisa che «durch sie wird die natürliche Wärme im Körper erregt, die überflüssigen Säfte vorgetrieben, die verdorbenen gebessert, die Glieder hurtig gemacht, die Nerven und Flächsen gestärket; die Schweißlöcher mehr geöffnet, und überhaupt alle Abführungswerkzeuge

zu ihrem Dienste geschickter gemacht».¹⁵ L'esistenza del corpo umano viene descritta nell'ottica metabolica di un bilanciamento continuo tra le energie che ne permettono l'attività e il residuo prodotto da questa stessa attività, che deve essere eliminato in forme che non alterino il bilancio energetico generale. Il benessere dell'individuo è soggetto alla condizione che questo equilibrio tra produzione e residuo si mantenga costante nel tempo, che il corpo insomma si trovi il più a lungo possibile in una condizione di pulizia e purificazione.

Non diversamente, in autori fondamentali per l'estetica teatrale del medio Settecento – Lessing e Mendelssohn su tutti, ma anche Sulzer e Meier – l'effetto di una rappresentazione scenica è messo in relazione all'agio che lo spettatore ha di 'esercitare' la propria sensibilità attraverso il contatto ripetuto con una macchina semiotica intesa a suscitare le 'passioni tragiche' di derivazione aristotelica.¹⁶ In un lavoro decisivo per il retto intendimento degli incroci fra fisiologia ed estetica nella Germania del diciottesimo secolo, Cornelia Zumbusch ha spiegato la concezione della catarsi nei drammi e nelle opere teoriche del classicismo weimariano sulla base del concetto biopolitico di 'immunità'.¹⁷ In particolare Schiller, che argomenta a più livelli servendosi di metafore attinenti al campo dell'immunizzazione, intenderebbe l'effetto tragico come una prassi di preparazione all'incontro con il dolore reale: l'incorporamento del male in una logica razionale sarebbe possibile appunto mediante l'esercizio sensibile permesso dall'arte. Questa semantica del potenziamento ginnico e dell'applicazione terapeutica che è propria della categoria di *Übung* configura, come è evidente, un'interpretazione del procedimento di catarsi in chiave metabolica, basata non sulla prevenzione 'dietetica' degli affetti in eccesso, ma sulla loro progressiva espulsione tramite il potenziamento dei circuiti endocrini che presiedono al bilancio energetico dell'individuo. Non si tratta insomma di immunizzarsi dalla potenza distruttiva degli affetti attraverso il loro incorporamento in una costruzione armonica ed equilibrata, nella quale l'esercizio secondario delle passioni – il contatto dello spettatore, cioè, con le passioni messe in scena durante l'azione drammatica – serve a produrre una sorta di stoica

15 [Anonimo] (1781). «Von der Uebung». *Neues Hamburgisches Magazin*, 532-51 (533).

16 Per una teoria generale delle basi cognitive della sollecitazione di affetti in letteratura cf. Anz, Thomas (2007). «Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung». Eibl, Karl; Mellmann, Katja; Zymner, Rüdiger (Hrsgg.). *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis, 207-39. Una costellazione storico-culturale specifica è stata analizzata da Katja Mellmann (2006). *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn: Mentis.

17 Zumbusch, Cornelia (2011). *Die Immunität der Klassik*. Berlin: Suhrkamp. Il medesimo strumentario concettuale è al centro del lavoro di Johannes Türk (2011). *Die Immunität der Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

impassibilità. Si tratta, semmai, di tenere in esercizio la normale fisiologia degli affetti, raggiungendo uno stato di benessere attraverso il mantenimento del ciclo ordinario di alimentazione e deiezione. In una prospettiva del genere gli affetti sono il nutrimento basilare che innesca la dinamica del funzionamento corporeo, la quale a sua volta si conclude, disponendosi nel frattempo a un nuovo ciclo, con l'eliminazione delle sostanze eccedenti la misura del fabbisogno reale. La catarsi è in questo senso davvero il purgamento delle passioni, vale a dire la loro riduzione a una proporzione ordinata e benefica. Non diversamente argomenterà a metà Ottocento il filologo classico Jacob Bernays quando, recuperando il sostato medico-scientifico del lessico aristotelico, proporrà come traduzione per il termine κάθαρσις l'espressione «erleichternde Entladung».¹⁸

Questa concezione igienica dell'esercizio regolare e disciplinato degli affetti si ritrova a metà Settecento anche nei trattati di Georg Friedrich Meier, per il quale le passioni sono il risultato di un atto di «conoscenza intuitiva» - «anschauende Erkenntnis» è da Leibniz e Christian Wolff in poi un nesso onnipresente nella filosofia tedesca del Settecento. Si ha conoscenza intuitiva, così Meier, quando l'oggetto eccede la misura del segno che gli è riferito. Dove il segno, al contrario, è in grado di contenere l'oggetto, è all'opera una forma 'simbolica' di conoscenza della realtà. L'una, quella simbolica, è di pertinenza delle cosiddette «obere Seelenkräfte», quelle addette alla chiarificazione razionale, alla strutturazione dell'esperienza secondo ordini generali e sovrapersonali. L'altra, quella intuitiva, è invece prodotta dalle «untere Seelenkräfte», quelle inclini ad attivarsi per improvvisa illuminazione e a stringere la realtà in un fascio percettivo sintetico e indistinto. Meier chiarisce al di là di ogni dubbio che gli affetti sono una dimensione connaturata alla vita dell'uomo e in quanto tali non eliminabili se non a prezzo di una irrimediabile mutilazione. Essi sono anzi, finché insistono entro una dimensione ben proporzionata, un elemento di sicuro equilibrio nel rapporto tra corpo e psiche, poiché innescano nell'individuo un dinamismo propizio al mantenimento di una costituzione armonica ed efficiente. Il mutevole gioco delle passioni nell'animo umano è alimentato, nello schema fisiologico di Meier, dall'alternarsi di «Begierde», desiderio, e «Verabscheuung», ribrezzo. Gli affetti si possono complessivamente riportare alla protensione verso un oggetto immaginato come fonte di piacere e alla ritensione dal contatto con un oggetto produttore di sensazioni spiacevoli. L'amministrazione degli affetti nell'ottica di un metabolismo ben ponderato prevede l'abbandono a un quieto moto

18 Bernays, Jacob (1858). *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Breslau: Trewendt, 148.

pendolare tra i poli del desiderio e del ribrezzo.¹⁹ L'anima alternativamente si distende verso l'indeterminato e si ritira entro i propri confini, dando luogo a un'oscillazione regolare che configura evidentemente una spiccata performatività degli affetti, i quali sono sì intesi come il prodotto di una sensazione impressa dall'esterno sulla psiche del soggetto, ma allo stesso tempo necessariamente anche come l'effetto della disponibilità della psiche stessa a lasciarsi pervadere da quella impressione.

Questa condizione ideale di benessere, fondata sul temperamento degli eccessi e sul reciproco contenimento di attitudini contrapposte, si giova nel disegno di Meier di una duplice tipologia di esercizio. La pratica costante di *Übungen* coerenti con la determinazione naturale dell'individuo ha l'effetto di irrobustire tale determinazione o di correggerla nelle parti dove si rendano necessari dei correttivi rispetto al temperamento originario. D'altra parte, l'esercizio può essere anche volto alla riduzione attiva degli affetti, se questi trascendono la misura di una ordinata compensazione reciproca:

So bald, wie man merckt, daß die Umstände und die Vorstellungen gegenwärtig werden, unter welchen und woher unsere Leidenschaften zu entstehen pflegen, so müssen wir uns aller der Gegengründe erinnern, die wir als Einwürffe wider die Leidenschaften eingesamlet haben. Diese Regel kann man nicht anders ausüben, als wenn man dieselbe schon oft geübt hat. Folglich muß man sich, noch ehe das Gemüth bewegt wird, schon oft alle Gründe, woher die Leidenschaft entspringt, vorher vorgestellt und dieselben widerlegt haben.²⁰

Meier ipotizza un esercizio volto a consolidare il potenziale sensitivo e un altro inteso a curare il veleno di una eccessiva sensibilità. In entrambi i casi presenta l'esercizio come una componente decisiva nei processi di produzione e percezione estetica, nel senso che l'uso frequente di una certa rappresentazione è in grado di prolungare la durata della sua presenza nell'immaginazione di un individuo, e dunque anche la capacità dell'individuo stesso di sottoporla a un regime disciplinato. Negli *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-1750) si legge che

Der anhaltende Gebrauch des sinnlichen Erkenntnisvermögens (*pro-tensio facultatis cognoscitivae inferioris*) ist diejenige Vollkommenheit desselben, vermöge welcher dasselbe im Stande ist, die Wirklichkeit

19 Cf. Stöckmann, Ernst (2009). *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 113-47.

20 Meier, Georg Friedrich (1744). *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*. Halle: Hemmerde, 367.

einer Vorstellung lange zu erhalten. Wenn man alle Schönheiten der Erkenntnis, den Reichthum, die Grösse, die Wahrheit, die Klarheit, die Gewisheit, und das Leben hervorbringen wil, so kan man dasselbe nicht in einem Augenblicke erhalten. Ein Maler muß viele Tage zubringen, ehe er ein vortreffliches Gemälde verfertigen kan. Folglich würde unsere Erkenntnis keine grössere Schönheiten erhalten können, wenn unser Erkenntnisvermögen nicht die Geschicklichkeit besässe, in seiner Anstrengung lange anzuhalten.²¹

Il tempo di produzione e di esistenza delle rappresentazioni mentali è indicato anche da Moses Mendelssohn come la caratteristica specifica della conoscenza sensibile. «Der Vernunftschluß ist überzeugender, allein die anschauende Erkenntnis ist lebhafter und schneller; sie äußert daher eine stärkere Gewalt auf das Begehungsvermögen, und bringt in dem Körper willkürliche Bewegungen hervor», così scrive nel 1761 nella *Rhapsodie oder Zusätze zu den 'Briefen über die Empfindungen'*.²² L'esercizio viene qui chiamato in causa come una strategia destinata a incrementare la velocità delle rappresentazioni che fanno capo alla conoscenza razionale, poiché mette in moto la logica associativa che secondo Mendelssohn è alla base delle attività intellettuali. Esercitando regolarmente le proprie competenze, la ragione si abitua a riconoscere sempre più velocemente il legame che sussiste tra rappresentazioni apparentemente disparate, interiorizzando la loro connessione e trasferendola su un piano cognitivo non bisognoso di ulteriori ancoramenti analitici. Mendelssohn riprende qui una questione che era stata già posta da Christian Wolff nella *Metafisica tedesca*:²³ trasformando una semplice attitudine («Fähigkeit») in una capacità («Fertigkeit»),²⁴ stabilizzando e concretizzando, per così dire, il

21 Meier, Georg Friedrich (1749). *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. 2. Halle: Hemmerde, 10.

22 Mendelssohn, Moses [1755-1771] (2009). *Ausgewählte Werke. Studienausgabe*. Hrsg. von Christoph Schulte, Andreas Kenneke, Grażyna Jurewicz. Band 1. *Schriften zur Metaphysik und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 237.

23 «Wir finden, daß die Seele so wohl in Ansehung des Verstandes eine Fertigkeit zu denken und zu schliessen, als in Ansehung des Willens eine Fertigkeit zu wollen und nicht zu wollen durch die Uebung erlangen kan. Ja, es gehet auch dieses die Einbildungs-Kraft, das Gedächtniß, die sinnliche Begierde und Affecten an. Die Uebung bestehet in oftmahliger Wiederholung einer Art der Gedancken, und überhaupt in allen Fällen in einer oftmahligen Wiederholung einerley Handlungen. Und die Fertigkeit, so daraus erwächset, bestehet in einer Leichtigkeit dergleichen Handlungen zu vollziehen» (Wolff, Christian [1720] (1983). *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*. Hrsg. von Charles A. Corr, Hildesheim: Olms, 321-2).

24 «So ofte wir eine Verrichtung wiederholen; so ofte müssen wir die Reihe von Begriffen überdenken, die zu dieser Verrichtung gehören, und jedes mal werden diese Begriffe genauer mit einander verbunden; denn je öfter wir uns eine Reihe von Begriffen vorstellen, desto

potenziale psichico di un individuo, l'esercizio naturalizza la conoscenza razionale e promuove l'accordo di «untere» e «obere Seelenkräfte». Mendelssohn ragiona evidentemente secondo quel paradigma di equilibrio metabolico che vede la chiave dell'accordo tra mente e corpo, e dunque il centro dell'ideale di totalità antropologica proprio del Settecento, non nel potenziamento di alcune disposizioni che dovrebbero ripristinare una condizione di sanità perduta, ma nel puro e semplice mantenimento attivo di un ordine naturale. In questa stessa prospettiva Johann Jakob Engel, uno dei teorici più importanti nella costellazione del *commercium mentis et corporis*, dirà a commento del dialogo platonico *Menone*, in cui si discute la questione se la virtù sia il prodotto di un'attitudine innata o un possesso da acquisire progressivamente, che la *Übung*, «die überhaupt alle unsere Kräfte vervollkommt, muß auch die Kraft unsrer Vernunft, die angebohrne Fähigkeit zur Erkenntniß der Wahrheit, vervollkommenen».²⁵

Questo indirizzo trova poi una codificazione stabile nell'opera di Johann Georg Sulzer, la cui *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, pubblicata tra 1771 e 1774, rappresenta la massima sintesi, nella cultura tedesca del Settecento, tra le istanze del sensismo inglese, quelle dell'enciclopedismo francese e quelle della *Popularphilosophie*. Sulzer presenta la *Übung* come pratica di equilibrio efficace a tutti i livelli dell'attività umana, sul piano della conoscenza razionale, su quello del sentimento morale e su quello della percezione estetica. Per natura, argomenta Sulzer, l'uomo tende ad accostarsi esclusivamente a ciò che gli procura piacere; raggiunta una condizione di benessere sensibile, respingerà tutto ciò che minacci di alterarla. A procurare godimento, peraltro, non è tanto il contenuto della sensazione che prende corpo nell'individuo, quanto la semplice sollecitazione meccanica, il cambiamento di stato generato dall'attivazione di un impulso dinamico. È l'ingresso in uno stato di attività a dilettere lo spirito, occupandolo con una sequenza di rappresentazioni mentali tanto più piacevoli, quanto più rapida è la loro successione e quanto più breve è l'intervallo di inattività imposto all'immaginazione. Il piacere aumenta in

mehr Beziehungen und Verhältnisse nehmen wir zwischen ihnen wahr. Daher können wir eine Folge von Vorstellungen, die wir öfter gehabt, weit schneller überdenken, bis endlich die Begriffe in einer so kurzen Zeit auf einander folgen, daß sich unsere Seele derselben nicht mehr deutlich bewußt ist. Wenn dieses geschiehet; so hat sich unsere Fähigkeit in eine Fertigkeit verwandelt» (Mendelssohn, Moses [1755-1771] (2009). *Ausgewählte Werke. Studienausgabe*. Hrsg. von Christoph Schulte, Andreas Kenneke, Grażyna Jurewicz. Band 1. *Schriften zur Metaphysik und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 236).

25 Il passo prosegue con un richiamo alla canonica distinzione tra *Fähigkeiten* e *Fertigkeiten*: «Die Natur mag mit ihren Gaben so verschwenderisch seyn, als sie will; so giebt sie doch weiter nichts, als die Anlagen, die Fähigkeiten: und nur durch lange anhaltende Uebung werden diese Fähigkeiten in Fertigkeiten verwandelt» (Engel, Johann Jakob (1780). *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus Platonischen Dialogen zu entwickeln*. Berlin: Voß, 20-1).

ragione dell'oscurità delle sensazioni che si affollano nella psiche umana.²⁶

L'esercizio è in un'ottica del genere una componente fondamentale del benessere dell'uomo, poiché potenzia il dinamismo delle sue rappresentazioni e rende dunque più efficienti tutte le sue attitudini. L'esercizio rende inoltre l'uomo migliore perché, moltiplicando l'energia delle sue inclinazioni sensibili, pone rimedio al vizio di astrattezza della conoscenza razionale; il sentimento morale ricava enorme giovamento dalla prontezza con la quale l'immaginazione riesce a sostanziare una regola generale di condotta, per esempio la compassione, evocando l'immagine concreta di un vicino in difficoltà.²⁷ Nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, infine, l'esercizio viene promosso a condizione necessaria per superare nell'arte il livello di un volenteroso diletterismo e conseguire il pieno dominio della materia. In una delle voci più importanti dell'opera, quella intitolata *Kunst*, Sulzer codifica questo principio ponendolo come condizione fondamentale di ogni possibile efficacia estetica: «Im Grunde ist sie [Kunst] nicht anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt, oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen».²⁸

Chiarito come il discorso settecentesco sull'equilibrio di affetti e ragione trovi nell'idea di un ponderato esercizio di entrambi un paradigma inteso a potenziare l'attitudine dell'uomo a svilupparsi in una relazione di organico equilibrio fra le parti che concorrono alla definizione della sua identità, provo di seguito a sviluppare il filo di questo principio biopoetico in *Emilia Galotti*.

26 Cf. Déculot, Élisabeth (2006). «Métaphysique ou physiologie du beau? La théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer». *Revue Germanique Internationale*, 4, 93-106 e Nowitzki, Hans-Peter (2011). «Denken. Sprechen. Handeln. Johann Georg Sulzers semiotische Fundierung der 'Allgemeinen Theorie der Schönen Künste'». Grunert, Frank; Stiening, Gideon (Hrsgg.). *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*. Berlin: Akademie Verlag, 137-67.

27 «Nur durch eine lange Gewohnheit und Uebung bringt man es dahin, daß man die Stärke der Evidenz empfindet, insonderheit wenn sie Wahrheiten betrifft, die geradezu nicht uns, sondern bloß andere interessiren [...]; die Rechte der übrigen Menschen erkennt man nur in der Theorie, das heißt, man erkennt sie, aber man empfindet sie nicht» (Johann Georg Sulzer [1773] (1974), «Psychologische Betrachtungen über den sittlichen Menschen». *Vermischte philosophische Schriften*. Bd. 1. Hildesheim; New York: Olms, 213).

28 Johann Georg Sulzer [1793²] (1994). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*. Bd. 2. Hildesheim; New York: Olms, 96.

3

Secondo una linea interpretativa dominante per lungo tempo nella ricezione critica dell'opera, *Emilia Galotti* – la tragedia con la quale nel 1772 Lessing conclude dopo varie occasionali riprese il progetto di incentrare un lavoro tragico su «eine bürgerliche Virginia»,²⁹ come suona una dichiarazione epistolare resa nel 1758 – porterebbe sulla scena il contrasto fra aristocrazia e borghesia, connotandolo nel senso di una insanabile opposizione fra il dispotico arbitrio del principe di Guastalla e l'incorruttibile attaccamento alla virtù di Emilia e dei personaggi a lei vicini. In particolare la scena finale, nella quale l'eroina – nell'impossibilità di sottrarsi al dominio del suo persecutore – persuade il padre a ucciderla con lo stesso pugnale che costui aveva creduto di poter vibrare contro il principe, condenserebbe con la massima efficacia la sostanza politica del dramma, perché da un lato renderebbe evidente la superiorità morale della classe subordinata nei confronti della disumana arroganza del sovrano e dei suoi cortigiani, ma dall'altro, lasciando che tale superiorità si consumi in un atto autodistruttivo come quello che conduce Odoardo Galotti ad affondare l'arma nel corpo della propria stessa figlia, chiarirebbe come la borghesia non abbia a disposizione uno spazio reale nel quale esercitare concretamente i propri valori, riducendo ogni impulso libertario all'angusto orizzonte della «rinuncia».³⁰ Contro questa chiave di lettura, che tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento applicava evidentemente all'opera di Lessing un criterio generale di analisi storico-sociale del Settecento e di tutta la cultura del Moderno, sono state sollevate obiezioni di molteplice natura.³¹ Più di tutto, si è provveduto a ridimensionare la temperatura politica di uno scontro – quello tra il principe e la famiglia Galotti – che, se pure presuppone un notevole squilibrio di forze fra i contendenti, in nessun frangente del suo sviluppo chiama in causa una esplicita consapevolezza di classe nei soggetti contrapposti. Costoro, anzi, si trovano più di una volta ad avvicinare, se non proprio a invertire, le logiche di ruolo che ispirano

29 Lettera a Friedrich Nicolai del 21 gennaio 1758. Lessing, Gotthold Ephraim (1987). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner. Bd. 11/1. *Briefe von und an Lessing 1743-1770*. Hrsg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 267.

30 Si esprimeva così Gert Mattenklott in «Lessing. Letteratura come prassi?» (1972). Freschi, Marino (a cura di). *Lessing e il suo tempo*. Cremona: Libreria del Convegno, 131-54 (154).

31 A partire dal fondamentale saggio di Monika Fick (1993), «Verworrene Perzeptionen. Lessings 'Emilia Galotti'». *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 37, 139-63. L'autrice (2010) ripercorre le varie linee della tradizione critica in *Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 380 ff. Per una lettura della tragedia conforme a questo cambio di paradigma cf. Tucci, Francesca (2005). *Le passioni allo specchio. Mitleid e sistema degli affetti nel dramma di Lessing*, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 234-73.

i loro comportamenti (come poco prima della morte di Emilia, quando il principe si abbandona alla fantasia che Odoardo possa essergli «amico, guida e padre»,³² e in tutto il dialogo fra Odoardo e Orsina, quando la relazione di subalternità sociale a cui poco prima il vecchio Galotti si era piegato senza riserve, accettando di sottomettere alla volontà del principe la possibilità di rivedere Emilia, trapassa in una relazione di mera umanità fra due personaggi soggetti all'uguale disorientamento, nonché esposti all'uguale pericolo di perdere se stessi), e in ogni caso sono reciprocamente vincolati dalla comune appartenenza all'ambiente curtense, che nel principe ha sì il vertice dell'autorità, ma nei Galotti e nel conte Appiani ha anche, indipendentemente dall'entità del sostegno attivo da essi prestato al suo consolidamento, dei soggetti senz'altro cointeressati, poiché tutta la loro esistenza di proprietari è basata sulla tenuta delle relazioni di forza che presiedono al sistema feudale.

La correzione della tradizionale ottica socio-politica basata sulla mera presupposizione di un conflitto di classe ha indotto a ricollocare *Emilia Galotti* nel sistema complessivo della concezione tragica di Lessing, leggendo l'opera nella prospettiva del discorso sulle passioni che pervade il suo svolgimento. Tale discorso, peraltro, non può essere analizzato esclusivamente nel senso dell'effetto che la configurazione dell'intreccio genera nel pubblico, ma deve essere riportato anche alla posizione dei personaggi e alla loro condotta, tanto più in considerazione dell'importanza che nell'estetica teatrale dell'autore, fin dal carteggio con Nicolai e Mendelssohn degli anni 1755-1757, rivestono l'indagine delle motivazioni alla base di quella condotta e l'accertamento della coerenza tra il carattere delle figure rappresentate e la loro sorte.³³ La rete così articolata degli interessi materiali, delle affermazioni valoriali e delle opzioni identitarie in capo ai singoli personaggi, mentre si distende sull'azione spingendo i destini di tutti al punto di massimo scontro nella scena conclusiva, con il suo sviluppo lineare e geometrico (secondo il famoso giudizio di Friedrich Schlegel,³⁴

32 «O Galotti, wenn sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!» (Lessing, Gotthold Ephraim (1987). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner. Bd. 2. *Werke 1770-1773*. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 366).

33 Jürgen Fohrmann (2005). «Die Tragödie der Empfindsamkeit und die Rettung der Souveränität (am Beispiel von Lessings 'Emilia Galotti')». Garber, Klaus; Széll, Ute (Hrsgg.). *Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext* München: Fink, 115-28 ha sostenuto con forza la necessità di leggere *Emilia Galotti*, anche contro alcune prescrizioni formulate da Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie*, innanzi tutto nell'ottica delle passioni provate dai personaggi.

34 Friedrich Schlegel [1797] (1967). *Über Lessing*. Behler, Ernst et al. (Hrsg.). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. von Hans Eichner. München et al.: Schöningh; Zürich: Thomas, 100-25 (116-7).

orientato peraltro a stigmatizzare l'incongruenza fra la tenuta strutturale del dramma e l'insondabilità delle ragioni innanzi tutto psicologiche che ispirano il suo scioglimento) si allarga fino ad inglobare una componente metascenica, nel senso che i comportamenti conflittuali dei personaggi appaiono riprodurre il conflitto che nelle teorie di Lessing sul teatro si stabilisce tra vari possibili modelli di interpretazione circa la natura degli affetti e l'ambito della loro performatività. L'irrisolutezza di Odoardo, per esempio, la rigida unilateralità della sua concezione di morale, fondata non su una dettagliata conoscenza dell'umano, ma sull'applicazione di una sistematica diffidenza; e ancora, l'insistita ricerca di un patteggiamento che offra una via di uscita dalla strettoia nella quale la macchinazione di Marinelli lo ha ridotto insieme alla figlia nel quinto atto,³⁵ così come l'assassinio di Emilia, chiaramente consumato in un accesso umorale e dietro la provocazione delle parole di sfida che la stessa Emilia gli rivolge - tutto ciò svuota dall'interno il paradigma della *Bewunderung* come motore fondamentale dell'azione tragica, nel momento stesso in cui l'apparente grandezza del gesto finale parrebbe consegnare la figura di Odoardo all'ammirazione del pubblico. D'altra parte, la facilità con la quale Hettore Gonzaga passa dalla sicura affermazione della propria sovranità a un inconsolabile smarrimento, dal confidente vagheggiamento di una nuova trasparenza delle relazioni umane all'accettazione della violenza come strategia per il controllo dei subordinati, e infine da una disincantata cognizione del potere degli affetti sulla psiche a un estenuato sentimentalismo, questa facilità rende incerta e oscura qualunque univoca classificazione del personaggio, ostacolando l'innesco di ogni possibile reazione emotiva dello spettatore. Perfino Marinelli, la cui ambizione prepara e causa la catastrofe, e la cui capacità di dissimulazione gli permette di costruire una sorta di sovranità separata, alla quale il principe stesso finisce per sottomettersi integralmente, appare in un frangente come il depositario di una regola di dignità e autodisciplina che, se applicata, depotenzierebbe l'energia anarchica del desiderio sessuale e placherebbe l'incontinenza del regnante.³⁶

35 Di altro segno la lettura di Wilfried Wilms (2002). «Im Griff des Politischen. Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in 'Emilia Galotti'». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76, 50-73, secondo cui la condotta di Odoardo avrebbe l'effetto di consolidare la famiglia come cellula di organizzazione politica alternativa alla logica autoritaria del sistema assolutistico.

36 Alla richiesta d'aiuto di Gonzaga («Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich. Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären?») Marinelli risponde evocando un ordine di responsabilità che trascende il livello della mera contingenza, abbracciando i fondamenti stessi della sovranità: «Vor allen Dingen, eine Kleinigkeit als eine Kleinigkeit ansehen; - und mir sagen, dass ich nicht vergebens sein wolle, was ich bin - Herr!» (Lessing, Gotthold Ephraim, (1987). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner. Bd. 2. *Werke 1770-1773*. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 305). È vero che immediatamente dopo, di fronte all'ennesima manifestazione di

Se la materia del dramma è di per sé disposta intorno a un centro biologicamente definito, perché la questione principale riguarda il corpo di Emilia³⁷ (la sua appropriazione per il principe e per Marinelli, nonché per gli sgherri al loro servizio, la sua difesa per tutta la cerchia dei Galotti, ma anche la sua rappresentazione estetica per il pittore Conti, protagonista nel primo atto di un lungo episodio che meriterebbe di essere studiato analiticamente secondo le teorie immaginali associate alla sfera della visualità), alla costellazione del *commercium mentis et corporis* fanno capo anche le retoriche impiegate dai personaggi per scrutare nel fondo dei propri moventi, per rappresentare se stessi e per strutturare i propri rapporti con i personaggi vicini. Hettore Gonzaga collega esplicitamente l'inizio dell'attrazione per Emilia al rapido consumarsi del legame con Orsina, cogliendo il segno più sicuro del proprio disamore nel mutamento della relazione di intimità con il corpo della donna oramai non più desiderata e con l'esaurimento del benessere spirituale che tale relazione gli procurava. La stessa Orsina, inoltre, lascia che il disvelamento delle cause che hanno condotto i Galotti nella residenza estiva del principe culmini in una violenta fantasia di compensazione, nella quale l'investimento simbolico sul corpo dell'amato infedele è condotto in termini conformi al duraturo interesse di Lessing per lo stile tragico senecano.³⁸ La svolta che prepara il sanguinoso esito della vicenda, infine, è introdotta dai dubbi di Emilia circa la sua capacità di mantenere il pieno controllo dei desideri che la confidenza con l'ambiente di corte avrebbe risvegliato in lei,³⁹ mentre la scena dell'uccisione è evidentemente connotata in termini sessuali, incardinati ancora una volta sul presupposto della disponibilità del corpo di Emilia, che ella stessa si incarica di rappresentare con una metaforologia - l'immagine della rosa

desolata impotenza da parte del principe, provvede ad avviare il piano volto a impedire le nozze di Emilia e Appiani; ma è anche vero che la regola di autocontrollo così adombrata è affidata senza infingimenti alla libera volontà del principe stesso, il quale con la medesima libertà decide di non farne alcun uso.

37 Fondamentale per questo aspetto il saggio di Judith Frömmer (2005). «Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings 'Emilia Galotti'». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 79, 169-95.

38 «Wann wir einmal alle, - wir, das ganze Heer der Verlassenen, - wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, - um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!» (Lessing, Gotthold Ephraim (1987). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner. Bd. 2. *Werke 1770-1773*. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 356). Sulla ricezione di Seneca in Lessing cf. Wilfried Barner (1973). *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*. München: Beck.

39 Per un'accurata analisi di questa scena nell'ottica del dibattito settecentesco sulle passioni cf. Stefan Schröder (1997). «Tödliche Ratio. Zur Konfiguration in Lessings 'Emilia Galotti'». Polheim, Karl Konrad (Hrsg.). *Die dramatische Konfiguration*. Paderborn et al.: Schöningh, 33-56.

spiccata prima di venire deturpata dalla tempesta - destinata ad attirare l'attenzione sulla sua passività e sulla sua acquiescenza alla volontà altrui.⁴⁰

Questa dimensione così intimamente costitutiva per la configurazione e lo scioglimento dell'intreccio tragico trasporta sul piano dell'azione la medesima dinamica degli affetti che Lessing vede operare sul piano dell'effetto estetico.⁴¹ Se, stando al celebre pronunciamento contenuto nella lettera a Nicolai del novembre 1756, il compito del poeta tragico consiste nell'ampliare la sensibilità dello spettatore in modo tale da potenziare la sua facoltà sensitiva, e di conseguenza la sua capacità morale, anche quando queste si trovino a dovere essere esercitate fuori dal perimetro protetto dello spazio teatrale, proprio la mancanza di questa disciplina degli affetti è il tratto comune a tutti i personaggi di *Emilia Galotti*, nonché il più potente fra i motori che alimentano la costruzione della vicenda. Lessing inizia a elaborare il soggetto dell'opera nel periodo in cui l'apertura di un concorso per lavori tragici, promosso di concerto con Nicolai e Mendelssohn in appoggio alla fondazione della «Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste», lo obbliga a occuparsi del *Codrus* di Johann Friedrich von Cronegk, il dramma che, non in ultimo per la scarsa qualità della concorrenza, avrebbe finito per aggiudicarsi il premio nel 1758. *Codrus*, come lo stesso Cronegk non avrebbe mancato di rilevare, è appesantito da varie asimmetrie nella costruzione, e soprattutto da un'oscillazione mai veramente risolta tra il polo dell'ammirazione, che il tragediografo sentiva in ogni caso come congeniale a causa della sua formazione classicistica, e quello della compassione, verso il quale lo spingeva il moderato sensismo appreso alla scuola gellertiana. L'esempio di un dramma indebolito da una cattiva gestione del potenziale affettivo dei personaggi doveva evidentemente sollecitare Lessing a porsi con particolare urgenza il problema della definizione emotiva delle figure tragiche.

In questo senso, tanto Odoardo quanto Emilia e Hettore Gonzaga sono afflitti dal *deficit* di equilibrio tra gli affetti e il controllo razionale degli affetti stessi, nel quale l'antropologia settecentesca aveva indicato un pericolo per la conduzione di un'esistenza virtuosa, adombrando l'unica soluzione possibile nella pratica costante di un esercizio inteso a tenere le

40 Per una lettura della passività di Emilia come risultato di un paradigma pedagogico cf. Pikulik, Lothar (2006). «'Sonst ist alles besser an Euch, als an Uns'. Über Odoardos Lobrede auf die Frau in 'Emilia Galotti'». Friedrich, Hans-Edwin; Jannidis, Fotis; Willems, Marianne (Hrsgg.). *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 303-22.

41 Maurer, Karl-Heinz (2005). «Verführung durch Mitleid. G. E. Lessings 'Emilia Galotti' als Selbstaufhebung der Tragödie». *The German Quarterly*, 78, 172-91, ha fondato su questa premessa una lettura particolarmente spregiudicata del dramma, secondo la quale Emilia manipolerebbe consapevolmente gli affetti tragici per rendere evidente la propria appartenenza a un orizzonte etico superiore al piano della contingenza.

due facoltà in una relazione funzionale e ben ponderata.⁴² La compassione, in quanto affetto tragico capitale, non solo – come Lessing scrive nella replica a Mendelssohn del 28 novembre 1756 – procura il miglioramento dell'uomo senza limitazioni di classe, cultura o capacità cognitiva (perché a differenza dell'ammirazione agisce su alcune costanti antropologiche primarie, e ha in ciò un effetto schiettamente biopoetico, fondato sulla sollecitazione di una risposta fisiologica e non mediata dalla ragione), ma – ed è ciò che più conta – predispone a una correzione radicale degli eccessi e a un perfezionamento di lunga durata, perché impianta nell'uomo sensibile al suo effetto una disposizione prima ancora che una condizione in atto, una potenzialità prima ancora che uno stato. Il contagio del *Mitleid*, aderendo a quella naturale disposizione alla virtù che Lessing trovava teorizzata nei lavori del sensismo inglese,⁴³ trasferisce nell'animo dell'individuo un'attitudine che richiede di essere esercitata pragmaticamente.⁴⁴

Il dispositivo pedagogico messo in atto dai Galotti nei confronti di Emilia, così come viene delineato nel dialogo tra Odoardo e Claudia del secondo atto, presuppone l'idea che dall'azione del male ci si difenda non mediante l'acquisto di una graduale conoscenza del male stesso, ma tramite l'astensione dal contatto con il mondo e la subordinazione acritica a un sistema di valori passivamente accettato nella sua autoevidenza. Odoardo deplora vivamente che la moglie abbia deciso di far crescere la figlia nell'ambiente della città, allontanandola dal contesto circoscritto e protetto della campagna, dove il persistere di condizioni premoderne più agevolmente l'avrebbe protetta dall'influenza di ogni tentazione sensibile, e identifica il massimo pregio di Appiani proprio nella fermezza con la quale costui intende, una volta celebrato il matrimonio con Emilia, abbandonare la corte e stabilirsi

42 Ritchie Robertson (2009). «Virtue versus 'Schwärmerei' in Lessing's 'Emilia Galotti'». *German Life and Letters*, 62, 39-52, riconduce gli eccessi affettivi dei personaggi all'incidenza del modello comportamentale basato sulla *Schwärmerei* di ascendenza pietistica.

43 In Francis Hutcheson, di cui nel 1756 traduce il *System of Moral Philosophy*, Lessing ha a disposizione un collegamento diretto fra la pratica dell'esercizio e l'obiettivo del perfezionamento morale: «Es ist mit der Uebung unsrer Kräfte eine hohe Glückseligkeit verknüpft; und je edler die Kraft ist, desto glücklicher sind wir, wenn wir sie üben, wenn die tugendhaften Unternehmungen gelingen: so entsteht von dem Bewusstseyn eines guten Herzens, von dem geselligen Gefühl bey dem Schicksal anderer, von der erwarteten Liebe und dem Beyfall aller Menschen, besonders von dem Wohlgefallen unsers Schöpfers, ein Zusammenflus von so reinen Freuden, die alle andre Vergnügungen übertreffen» (*Franz Hutchesons der Rechte Doctors und der Weltweisheit Professors zu Glasgow Sittenlehre der Vernunft* (1756). Aus dem Englischen übersetzt. Leipzig, 217).

44 Resta valida la definizione di Max Kommerell (1960), lì dove incentra la ricezione delle teorie aristoteliche in Lessing sull'idea che l'effetto della tragedia sullo spettatore consista nella «Übung der Seele im Mitleid» e che la «Lebensfunktion» di tale dinamica coincida con uno «Schulungsmittel auf dem Weg des Menschen zu sich selbst» (*Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Klostermann, 106).

nelle sue proprietà rurali. La stessa Claudia, peraltro, pur sondando chiaramente i limiti della morale professata dal marito e pur manovrando con una certa disinvoltura i registri della dissimulazione e dell'adattamento alla convenzione sociale, non pensa affatto a differenziare l'educazione di Emilia avvicinandola al carattere necessariamente complesso delle relazioni umane e si illude di poter dominare il conflitto acceso dal tentativo di seduzione del principe ora riconducendolo a una pratica di *bien vivre* priva di qualunque sostanza,⁴⁵ ora appellandosi autoritariamente a una capacità di reazione alla quale Emilia, per la sua estraneità al linguaggio dei rapporti umani, è evidentemente del tutto impreparata.⁴⁶ In termini biopoetici, la rovina di Emilia è l'esito della mancanza di un apprendistato duraturo alla dinamica delle emozioni. L'assenza di una condizione di *fitness* esercitata attraverso una regolare ginnastica delle passioni la espone senza alcuna mediazione non tanto all'intensità estrema delle suggestioni suscitate dal linguaggio seduttivo del principe, quanto all'angoscia della perdita di sé e della stigmatizzazione sociale. In modo analogo, nella condotta di Hettore Gonzaga gli affetti si manifestano, nella loro autoreferenzialità, secondo una intensità completamente priva di legami con l'identità profonda del soggetto desiderante, il quale finisce per ricorrere di preferenza a paradigmi di autorappresentazione basati sulla commiserazione e sulla svalutazione di sé. L'esercizio delle passioni praticato nelle forme prescritte dal cerimoniale curtense, intese a coltivare un ideale di *décence* e di sprezzatura che deve rendere visibile il possesso di un indisturbato controllo su ogni possibile turbamento, si rivela insostenibile di fronte alla pressione dell'attrazione sensuale, in balia della quale il principe non può che rinunciare a se stesso, cercando affannosamente un surrogato ora nella logica dell'intrigo elaborata da Marinelli, ora nel fantasma di una relazione amorosa sostenuta da una sincera comunione degli affetti.

45 «Der Prinz ist galant. Du bist die unbedeutende Sprache der Galanterie zu wenig gewohnt. Eine Höflichkeit wird in ihr zur Empfindung; eine Schmeichelei zur Beteuerung; ein Einfall zum Wunsche; ein Wunsch zum Vorsatze. Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles: und Alles ist in ihr so viel als Nichts» (Lessing, Gotthold Ephraim (1987). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilfried Barner. Bd. 2. *Werke 1770-1773*. Hrsg. von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 318).

46 «Ich will hoffen, daß du deiner mächtig genug warest, ihm in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdientet» (316).

