

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

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

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9 Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67 Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79 Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111 Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137 Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159 Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173 Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199 Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani
-
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219 Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla

Gianluca Paolucci

I.

L'Emilia Galotti sembra aver disatteso le aspettative del pubblico contemporaneo di Lessing ed è molto probabile che l'autore lavorò al dramma calcolando in anticipo le reazioni. Come è noto, *L'Emilia Galotti* fu messa in scena per la prima volta a Braunschweig nel marzo del 1772. La duchessa Philippine Charlotte, moglie di Carlo I, sin dall'arrivo di Lessing a Wolfenbüttel lo aveva «assillato» affinché il drammaturgo scrivesse una «nuova tragedia» per il suo settantaduesimo compleanno¹. Chissà cosa si aspettava la duchessa Philippine dal dramma? Fatto sta che già da subito Lessing sembra rendersi conto di aver tradito le attese. Annunciando la tragedia al duca Karl in una lettera del marzo 1772, l'autore si diceva infatti preoccupato che la duchessa potesse non apprezzare *L'Emilia Galotti*: «Non so se sia il caso di mettere in scena una tragedia in un giorno di festa come questo; in questa occasione Sua Altezza potrebbe aver voglia di vedere tutt'altro»². In realtà, il drammaturgo si preoccupa inutilmente: Philippine Charlotte non si degnò di partecipare alla prima. E lo stesso Lessing si dà malato, a causa di un forte mal di denti³. Che sia una semplice scusa? Su questo torneremo. In tal senso, mi sembra significativo che *L'Emilia Galotti* si apra con un dialogo tra Ettore Gonzaga e il suo artista di corte, il pittore Conti, il quale presenta al principe un dipinto che non gli era stato commissionato, il ritratto della giovane

¹ Lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Christian Friedrich Voss del 24 dicembre 1771, in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1988, qui Bd. XI.2: *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, hrsg. v. Helmuth Kiesel u. Mitwirkung v. Georg Braungart – Klaus Fischer – Ute Wahl, p. 305.

² Lettera di Gotthold Ephraim Lessing al duca Karl von Braunschweig del marzo 1772, in *ivi*, p. 365.

³ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Eva König del 15 marzo 1772, in *ivi*, p. 379.



Emila appunto: «Vi porto il ritratto che mi avete ordinato, principe. E ne porto un altro, che non mi avete ordinato, ma che merita di essere visto...»⁴. Che sia in realtà Lessing a portare alla corte di Braunschweig, e più in generale, sulle scene tedesche, un'opera che, poiché al di là della commissione, tradiva le aspettative e, tuttavia, proprio per questo motivo, meritava di essere vista?

Effettivamente, se rivolgiamo l'attenzione alla storia della recezione in Germania dell'*Emilia Galotti* negli anni che seguirono la sua comparsa, è facile constatare come l'opera non si inserisse a pieno nell'orizzonte di attesa di lettori e spettatori. Seppure la maggior parte dei giudizi di critici e di recensori sulle riviste letterarie dell'epoca fu positiva, dai materiali a disposizione traspare sempre un fondo di riserva rispetto alle scelte contenutistiche e drammaturgiche per cui Lessing ha optato nella tragedia⁵. Addirittura, l'autore di una recensione apparsa nel maggio del 1777 sul «*Berlinisches Literarisches Wochenblatt*» scriveva che l'*Emilia Galotti* era stata scritta con un anticipo di vent'anni⁶. Già il fratello di Lessing, Karl, che fu il primo a leggere il dramma prima che fosse messo in scena, trovava nell'*Emilia Galotti* «un tono [...] finora mai trovato in nessun'altra tragedia» ed esprimeva il timore che ciò che trovava il suo plauso – come era già avvenuto in altre occasioni – «potesse essere accolto dal pubblico in maniera assai fredda»⁷. Anche l'amico berlinese di Lessing, Karl Wilhelm Ramler, in un recensione sulla «*Berlinische privilegierte Zeitung*» del 28 marzo 1772, sottolineava la profonda differenza che separava l'*Emilia Galotti* dalla precedente *Miss Sara Sampson*: se in questa gli spettatori erano stati spinti eccessivamente alle lacrime, ora le lacrime rimanevano soltanto *in nuce*, anzi, era considerevole la presenza, nel nuovo dramma, di elementi comici: «Non si piange abbastanza nella nostra *Emilia*; si ride addirittura»⁸. Senza riserve, a seguito della prima messinscena della tragedia a Vienna nel luglio del 1772, Giuseppe II confessò di aver riso massimamente proprio nei momenti in cui, al contrario,

⁴ Cito da Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1772), trad. it. Gianluca Paolucci, *Emilia Galotti. Tragedia in cinque atti*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, a cura di Natascia Di Baldi – Gianluca Paolucci, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2010, pp. 141-222, qui p. 145.

⁵ Cfr. Edward Dvoretzky, *The Enigma of 'Emilia Galotti'*, M. Nijhoff, The Hague 1963.

⁶ Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Elke Monika Bauer, Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, p. 198.

⁷ Cfr. la lettera di Karl Lessing al fratello Gotthold Ephraim del 3 febbraio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., pp. 343-344.

⁸ Cit. in Gesa Dane, *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumenten*, Reclam, Stuttgart 2009 (1ª ed. 2002), p. 87.



si sarebbe dovuto piangere, come riportò Eva König a Lessing⁹. E August Wilhelm Schlegel, agli inizi dell'Ottocento, decretò: «Lessing ha trasportato il punto di vista freddo e attento del comico nell'ambito del tragico; nell'*Emilia Galotti* le passioni sono dipinte maggiormente con sagacia e arguzia che espresse in modo eloquente»¹⁰.

Già per i contemporanei risultava dunque difficile leggere l'*Emilia Galotti* alla luce delle riflessioni teoriche come articolate poco prima da Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie*, in cui si affermava – in base alla rilettura lessinghiana di Aristotele – che l'obiettivo ultimo, catartico, della tragedia era quello di suscitare nello spettatore i sentimenti di compassione e di timore, per poi trasformare tali passioni in disposizioni virtuose. Laddove, ad esempio, a molti la risoluzione di Odoardo di uccidere la figlia per preservarne la virtù nella scena finale appariva immotivata e 'innaturale', era improbabile che lo spettatore potesse immedesimarsi a pieno nei personaggi¹¹. Secondo un recensore delle «Neue Critische Nachrichten» del 13 giugno 1772 la scena contribuirebbe addirittura a inibire il sentimento tragico, in particolare, laddove Odoardo paragona il coltello con cui si appresta a trafiggere Emilia a una spilla per capelli¹². Significativamente, nel 1772, Johann Gottlob Dyk scriveva a Johann Benjamin Michaelis:

A Berlino la pièce è stata rappresentata tre volte, ma ogni volta con successo sempre minore. Non c'è da meravigliarsi! Il dramma si adatta maggiormente alla lettura dell'esperto, non agli spettatori e agli attori. Entrambi hanno bisogno di drammi nei quali risaltino uno o due ruoli in cui possano immedesimarsi¹³.

⁹ Cfr. la lettera di Eva König a Lessing del 15 luglio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 442: «Il vostro nuovo lavoro è stato messo in scena per tre sere di seguito la scorsa settimana e sempre con uno straordinario e generale successo. L'imperatore lo ha visto due volte e lo ha lodato molto con G[ebler]. 'Devo del resto ammettere – ha detto – di non aver mai riso in vita mia tanto per una tragedia'. E posso anche affermare di non aver mai udito ridere tanto per una tragedia, anche in passaggi in cui, secondo me, si sarebbe dovuto piangere piuttosto che ridere».

¹⁰ August Wilhelm Schlegel, *Über Lessing* (1798/1801), in August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken von A. W. Schlegel und F. Schlegel*, Bd. I, Nicolovius, Königsberg 1801, p. 202.

¹¹ Cfr. in proposito Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio. 'Mitleid' e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2005, in particolare il capitolo dal titolo '*Erschütterung' anziché catarsi. Sul 'mancato' effetto di Emilia Galotti*, pp. 225-273.

¹² Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 199.

¹³ Cit. *ivi*, pp. 203-204.



C'è motivo di credere che Lessing lavorò con l'obiettivo di inibire l'immedesimazione degli spettatori, suscitando al contrario una sorta di distanza critica e culturale rispetto alle vicende rappresentate.

Del resto, anche la scelta dell'autore di ambientare la tragedia in Italia destò l'attenzione e la curiosità dei critici: nel marzo del 1772, un recensore della «Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten» si chiedeva da dove Lessing avesse ripreso la storia dell'*Emilia Galotti*, lamentando l'irreperibilità delle fonti¹⁴. Anche l'ambientazione italiana del dramma fu sottoposta a critica. Lo stesso recensore delle «Neue Critische Nachrichten», il quale si era soffermato sul dialogo tra Odoardo ed Emilia circa il coltello che non è una spilla per capelli quale elemento inibitore dell'effetto tragico, si chiedeva perché Lessing, il quale si era già pronunciato a favore del 'locale' nelle sue riflessioni e nei suoi modelli (esempio ne era stata la *Minna von Barnhelm*, che si svolge in una locanda di Berlino al termine della Guerra dei Sette Anni), avesse poi scelto di trasferire la scena dell'*Emilia Galotti* in Italia, a Guastalla¹⁵. Nel marzo del 1773, sulle colonne del «Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters» gli faceva eco Johann Jost von Hagen, che lamentava che Lessing avesse cercato il soggetto fuori dai confini nazionali. Se il suo intento era stato quello di rielaborare la storia di Virginia «in vesti moderne», che motivo c'era di scegliere eroi italiani? I tedeschi non avrebbero potuto farlo altrettanto bene? Ironicamente si risponde: altrimenti Lessing, celebre quale creatore di sempre nuovi termini, non avrebbe potuto utilizzare parole dal gusto esotico quali «veggia» o «villa»¹⁶. Lodarono invece la scelta dell'ambientazione Karl Lessing, secondo il quale il fratello avrebbe voluto rappresentare «il colore locale» italiano¹⁷ e Ramler, che parlava dell'attenzione di Lessing «per tutto ciò che è tipico dell'Italia»: ha raffigurato gli usi locali assai bene, «i costumi del principe, dei cortigiani, degli artisti, dei religiosi, dei borghesi, addirittura dei ladri e degli assassini»¹⁸.

Ma furono unicamente queste le motivazioni di Lessing? Furono soltanto l'ambientazione meridionale, il «colore locale» che contribuirebbero a dare maggiore consistenza alle figure e alle loro passioni a spingere il drammaturgo ad ambientare la tragedia in Italia? Esiste una relazione tra l'intento dell'autore di disattendere le aspettative degli spettatori, relative

¹⁴ Cit. *ivi*, p. 212.

¹⁵ Cit. *ivi*, p. 217.

¹⁶ Cit. *ivi*, p. 225.

¹⁷ Cfr. la lettera, già citata, di Karl Lessing al fratello Gotthold Ephraim del 3 febbraio 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., pp. 345.

¹⁸ Cit. in Gesa Dane, *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumenten*, cit., p. 87.



sia al contenuto che alla forma del dramma, mediante effetti che oggi – in base alla lezione brechtiana – si potrebbero definire di ‘straniamento’¹⁹ e l’opzione per la distanza geografica? Poteva essere anche questa funzionale a suscitare un atteggiamento ‘straniato’ da parte del pubblico?

Ai contemporanei di Lessing, a prescindere da alcune eccezioni, sfuggì quasi del tutto il riferimento nell’*Emilia Galotti* alla realtà del loro tempo. Notoriamente, a individuare per primo il ‘sottofondo politico’ della tragedia fu Heinrich Heine, il quale, nel 1833, nella *Romantische Schule* scrisse che «soltanto allora si cominciava a comprendere cosa Lessing intendesse con la rappresentazione del dispotismo in dodicesimo nell’*Emilia Galotti*»²⁰. Se – come è stato affermato dalla critica – Lessing, ambientando il dramma a Guastalla²¹, voleva alludere alla situazione tedesca, come l’Italia all’epoca estremamente frammentata dal punto di vista politico, sociale e spirituale, ciò significa anche che l’autore, trasponendo la scena fuori dai confini della Germania, desiderava forse spostare anche la visuale da cui era possibile guardare alla realtà tedesca. Nelle pagine che seguono si intende mettere a fuoco tale prospettiva, riflettere sul motivo della scelta dell’ambientazione italiana e riconsiderare l’*Emilia Galotti* sullo sfondo del dibattito settecentesco circa le prerogative dell’Impero e il problema del particolarismo sia italiano che tedesco. Attraverso il riferimento a Guastalla nella tragedia – questa la nostra tesi – Lessing sembra prendere indirettamente posizione in una polemica che infiammava la pubblicistica e le élite intellettuali tra Berlino e Vienna. Ciò, come si vedrà, avveniva significativamente (forse anche per ragioni opportunistiche) nel momento in cui il drammaturgo, ormai deluso dalla realtà politica e culturale berlinese, progettava di trasferirsi nella capitale austriaca.

Come dimostra la reazione della critica, le vicende storiche del ducato gonzaghese di Guastalla non interessavano i tedeschi. Tuttavia riguardavano da vicino la più vasta realtà del Sacro Romano Impero. Il ducato di Guastalla, infatti, sin dal Cinquecento, – osserva Antonio Badolato – era stato un «avamposto asburgico» in Italia, e cioè «funzionale alle esigenze austriache»²²: «La costituzione stessa di questa piccola entità autonoma,

¹⁹ Cfr. in proposito Simonetta Sanna, *L’ambiguità del potere*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 53-67, qui p. 67, e Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio*, cit., p. 265.

²⁰ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule* (1833), Kritische Ausgabe, hrsg. v. Helga Weidmann, Reclam, Stuttgart 1976, p. 22.

²¹ Sull’ambientazione italiana dell’*Emilia Galotti* cfr. Manfred Durzak, *Das Italienbild in Lessings Emilia Galotti - historisierende Parabel-Konstruktion oder präzise historische Analyse?*, in *Deutsche Aufklärung und Italien*, hrsg. v. Italo Michele Battafarano, Lang, Bern et al. 1992, pp. 191-204.

²² Antonio Badolato, *Le cause della dissoluzione*, in «Reggio Storia», 26 (1984), pp. 28-31 e 37, qui p. 30.



oltre a essere il frutto della cultura rinascimentale – scrive Badolato –, era una dei risultati del disegno politico di Carlo V di dar vita a un Impero universale guidato dagli Asburgo»²³. Se già nel 1541 Carlo V aveva concesso a Don Ferrante Gonzaga, viceré di Sicilia e una delle figure più in vista presso la corte imperiale per i suoi meriti militari, il diritto di separare Guastalla dal ducato di Milano, fino a renderla feudo indipendente e soggetto diretto del Sacro Romano Impero, in seguito Ferrante II fu addirittura nominato dall'imperatore «Commissario Imperiale per gli affari d'Italia», e Guastalla, nel 1621, diventò «ducato imperiale»²⁴. Fino alla seconda metà del Settecento la città di Guastalla fu un importante tassello nell'equilibrio europeo, diviso tra gli interessi degli Asburgo e dei Borboni. E questo soprattutto dopo la caduta della linea spagnola degli Asburgo, impegnati, da questo momento in poi, ad allargare la loro sfera di influenza politica nell'Italia centro-settentrionale. L'importanza di Guastalla entro le mire austriache sulla Penisola è dimostrato dal fatto che le truppe di Maria Teresa, nel 1746, in seguito all'estinzione della linea gonzaghesca con l'ultimo duca Giuseppe Maria, occuparono militarmente il ducato, innalzando addirittura sulla piazza della cittadina un trono, simbolo del potere imperiale²⁵. E ancora, l'ingerenza asburgica nelle vicende guastallesi non diminuì neanche dopo il 1748, quando, in base al trattato di Aquisgrana, Maria Teresa fu costretta – nonostante gli sforzi diplomatici del von Kaunitz – a devolvere Guastalla a Filippo di Borbone. Nel 1765 a Filippo successe il figlio Ferdinando, e la politica austriaca scelse allora di agire secondo il motto «bella gerant alii, tu felix Austria nube»: il giovane Ferdinando sposò l'austriaca Maria Amalia, figlia di Maria Teresa e sorella di Giuseppe II. A Maria Amalia, nel 1771, riuscì addirittura di allontanare il ministro filo-francese Guillaume Du Tillot (che si era opposto al matrimonio), incitando il popolo contro di lui (e fa pensare la circostanza che anche il dramma di Lessing, del 1772, termini con l'allontanamento di un ministro).

In realtà, i rapporti di Guastalla con l'Impero avevano cominciato a incrinarsi già al termine del Seicento, quando il duca di Mantova Ferdinando Carlo, discendente del ramo francese dei Gonzaga-Nevers, nel 1678, subentrò alla linea gonzaghesca italiana e prese possesso di Guastalla, schierandosi a favore della politica francese. Se c'è un duca la cui descrizione corrisponde al personaggio lessinghiano di Ettore Gonzaga è proprio Ferdinando Carlo. Nella *Istoria della città e ducato di Guastalla* Ireneo Affò racconta di come questi si abbandonasse ai suoi «sempre inconsiderati trasporti» e «vizi», vivendo «fra le crapule e la più furiosa

²³ *Ivi*, pp. 31 e 37.

²⁴ Cfr. Aldo Mossina, *Storia di Guastalla* (1936), E. Lui Editore, Guastalla 2004, p. 40.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 65.



libidine»²⁶, conducendo una «vita licenziosissima e turpe»²⁷, lasciando «se stesso in balia di adulatori, d'interessati ministri, e di pessimi consiglieri»²⁸, e perciò era «mirato con truce aspetto dall'Imperial Maestà»²⁹.

Del resto, dai primi anni del Settecento si assistette a una stretta austriaca sui territori italiani soggetti al Reich, giustificata anche ideologicamente, ad esempio, dall'intervento del conte von Zinzendorf, che ribadiva il diritto assoluto dell'Impero sugli stati italiani, «affermando che anche quella parte che *ab immemorabili* era stata posseduta pacificamente da Repubbliche e da Principi doveva considerarsi in certo modo come una rapina sofferta dall'Impero»³⁰. Il Reich, probabilmente nel bisogno di compensare la riduzione delle sue ingerenze nel territorio tedesco, s'impegnò, nel corso del Settecento, in una vera e propria lotta contro il particolarismo e l'assolutismo delle piccole corti nella Penisola. Si introdussero soprattutto riforme di carattere giuridico, con l'obiettivo di ribadire la principale prerogativa dell'Impero, la sua giustizia superiore e imparziale, laddove lo scopo della Camera Imperiale, sin dalla sua fondazione, era stato quello di giudicare le lagnanze di vassalli e di soggetti dei principi in casi di denegata giustizia³¹.

Contemporaneamente si consumava la lenta decadenza dei Gonzaga, culminante con i ducati di Antonio Ferdinando e di Giuseppe Maria: con loro – osserva Aldo Mossina – «finiva senza luce e senza gloria la famiglia Gonzaga di Guastalla [...]. Coi due ultimi Duchi si può affermare che Guastalla venne retta esclusivamente da ministri intriganti e senza scrupoli, i quali si preoccupavano soltanto» di soddisfare «le proprie smodate ambizioni»³². La storiografia sembra aver di sovente letto la storia del declino del ducato di Guastalla dalla prospettiva dei 'vincitori', e cioè dell'Impero. Antonio Badolato interpreta la sorte di Guastalla come un esempio del «definitivo tramonto dell'epoca delle Signorie rinascimentali» a fronte del «consolidarsi degli Stati nazionali»³³, laddove il senso dello Stato dei Guastallesi appariva 'antimoderno', determinato dal «gusto per la propria autonomia e per il particolare»³⁴. Più da vicino, Badolato individua i motivi della crisi degli ultimi Gonzaga nel «livello di con-

²⁶ Ireneo Affò, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, 4 voll., nella Regio Ducal Stamperia, per Salvatore Costa e compagno, Guastalla 1785-1787, qui vol. III, p. 296.

²⁷ *Ivi*, p. 93.

²⁸ *Ivi*, p. 296.

²⁹ *Ivi*, p. 297.

³⁰ Salvatore Pugliese, *Il Sacro Romano Impero in Italia*, Treves, Milano 1935, p. 235.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 231-233.

³² Aldo Mossina, *Storia di Guastalla*, cit., p. 64.

³³ Antonio Badolato, *Le cause della dissoluzione*, cit., p. 30.

³⁴ *Ibidem*.



flittualità interna tra partiti più attenti alla tutela di egoismi particolari che non alla salvaguardia degli interessi generali» e ciò dimostrerebbe «l'incapacità di Guastalla di porsi come interlocutore credibile presso le Cancellerie d'Oltralpe»³⁵.

Sebbene la storiografia abbia recentemente rivalutato l'esperienza degli 'antichi Stati Italiani' – compresa quella dei Gonzaga a Guastalla³⁶ – e la modernità delle loro strutture, è tuttavia indubbio che Lessing, nell'*Emilia Galotti*, abbia ritratto il ducato guastallese nel momento della sua 'presunta' decadenza. Bisogna allora chiedersi perché l'autore, nel 1772, faccia riferimento a una questione che coinvolgeva l'Impero e, ancor più da vicino, la Casa d'Austria, e mostri un simile ritratto delle piccole corti italiane, che, a ben vedere, nella seconda metà del Settecento, poteva essere funzionale alla politica interventista asburgica. È evidente che il drammaturgo riconoscesse – come gran parte degli intellettuali dell'epoca – «l'affinità strutturale e la conseguente comparabilità delle problematiche in Germania e in Italia»³⁷, laddove – come scrive Eugenio Bartoli – «in Germania [...] gli 'anacronismi' come Guastalla durarono sino al 1918»³⁸. Del resto, già la Guerra dei Sette Anni, nel contesto tedesco, era stato il risultato di un medesimo scontro tra le prerogative imperiali e quelle particolaristiche della Prussia fridericiana, e questo aveva portato a una politicizzazione del pensiero e alla nascita di partiti in lotta. In quegli anni la Casa d'Austria era impegnata a tenere insieme la realtà composita e frammentata della Germania e a contenere soprattutto la spinta autonomista prussiana. Al tempo, gli Asburgo si presentavano quali paladini dell'ideale universale del Sacro Romano Impero in risposta agli interessi particolari dei singoli stati³⁹, laddove le leggi imperiali si

³⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁶ Cfr. Eugenio Bartoli, *Il Ducato di Guastalla. Stato, comunità, sovrani durante la guerra di successione polacca, in 1734 e dintorni. Il Ducato e il territorio di Guastalla tra battaglie e vecchi luoghi comuni*, a cura di Eugenio Bartoli, Associazione Guastallese di Storia Patria, Guastalla (RE) 2002, pp. 11-42. Nel saggio Bartoli mette in dubbio le precedenti acquisizioni storiografiche circa gli ultimi decenni del ducato di Guastalla, «che, al vaglio documentale, mostrano la propria inconsistenza», evidenziando piuttosto come Guastalla «dal coacervo di Stati minimi, Signorie, Autonomie locali più o meno accentuate, panorama che disegnò vari secoli e aree della storia d'Italia, può dirsi l'unico ad essere riuscito non solo a mantenere la propria identità, ma addirittura ad accrescere le proprie dimensioni territoriali e le prerogative dei propri Sovrani, emergendo quindi da tale confusa moltitudine e collocandosi così alle soglie del novero dei maggiori». *Ivi*, p. 13.

³⁷ Christof Dipper, *L'Italia e l'Illuminismo italiano al tempo di Lessing*, in *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, a cura di Lea Ritter Santini, Diffusione Electa, Napoli 1991, pp. 57-70, qui p. 59.

³⁸ Eugenio Bartoli, *Il Ducato di Guastalla. Stato, comunità, sovrani*, cit., p. 16.

³⁹ Cfr. Heinrich Ritter von Srbik, *Österreich in der deutschen Geschichte*, F. Bruckmann, München 1936.



dimostravano ormai lettera morta nelle piccole corti, dove imperavano incontrastati l'arbitrio e il dispotismo dei principi.

Sebbene nell'*Emilia Galotti* non sia presente alcun rimando all'Impero (forse Lessing allude alla dipendenza di Guastalla da questo, quando fa dire al conte Appiani che, nonostante abbia scelto di servire il Gonzaga, è tuttavia sempre «vassallo di un signore ancor più grande...»⁴⁰) è proprio questa assenza – e cioè la mancanza di un'autorità 'super partes' quale garante di una giustizia superiore, capace di mettere pace tra i fronti contrapposti – a farsi notare.

A ben vedere, l'*Emilia Galotti* appariva sulle scene proprio nel momento in cui in Germania si cercava di colmare questo vuoto (soprattutto legislativo) e l'idea imperiale riprendeva vigore – come in Italia – attraverso diverse iniziative politiche e culturali all'indomani della Guerra dei Sette Anni⁴¹. Tale aspirazione emerge con chiarezza nello scritto del giurista Friedrich Carl von Moser *Von dem deutschen Nationalgeist* del 1765, nel quale l'analisi della divisione territoriale, giuridica e spirituale della Germania si accompagnava all'auspicio di un'unione dei principati tedeschi sotto l'Impero (o meglio la corte viennese di Giuseppe II) e di una riduzione delle loro pretese particolaristiche, della loro cosiddetta 'superiorità territoriale', in virtù di una maggiore incidenza della costituzione imperiale nella giurisdizione dei singoli stati⁴². Sebbene non ci siano testimonianze dirette, è molto probabile che Lessing conoscesse il pamphlet di Moser o comunque la sua tesi di fondo, considerato il fatto che il testo – come vedremo meglio tra poco – provocò accesa reazione nell'ambiente intellettuale in cui operava al tempo il drammaturgo, quello berlinese.

Per Moser, in *Von dem deutschen Nationalgeist*, scritto alla luce della devastante esperienza della Guerra dei Sette Anni, la Germania era ormai diventata «un oggetto di derisione»: «disuniti tra di noi, deboli a

⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 174.

⁴¹ Cfr. in proposito Wolfgang Burgdorf, 'Reichsnationalismus' gegen 'Territorialnationalismus': Phasen der Intensivierung des nationalen Bewußtseins in Deutschland seit dem Siebenjährigen Krieg, in *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Dieter Langewiesche – Georg Schmidt, Oldenbourg, München 2000, pp. 157-190.

⁴² Sullo scritto di Moser cfr. Bruno Renner, *Die nationalen Einigungsbestrebungen Friedrich Carl von Mosers (1765-1767)*, Schwarz, Königsberg 1921; Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat* (1908), Oldenbourg, München 1962, pp. 30-37; Dagobert de Levie, *Patriotism and Clerical Office: Germany 1761-1773*, in «Journal of the History of Ideas», 14 (1953), 4, pp. 622-627; Notker Hammerstein, *Das politische Denken Friedrich Carl von Mosers*, in «Historische Zeitschrift», 212 (1971), pp. 316-338; Nicholas Vazsonyi, *Montesquieu, Friedrich Carl von Moser and the 'National Spirit Debate' in Germany, 1765-1767*, in «German Studies Review», 22 (1999), 2, pp. 225-246; Hans-Martin Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2000, pp. 281-339.



causa delle nostre divisioni, forti soltanto quando si tratta di recarci danno a vicenda, incapaci di imparzialità, insensibili alla dignità del nostro nome e a quello delle leggi, invidiosi nei confronti del nostro sovrano, diffidenti nei confronti del prossimo, divisi nei principî»⁴³. A decretare questo stato era per Moser «lo spirito militare del tempo»⁴⁴, «lo spirito partigiano»⁴⁵ e «autonomista»⁴⁶ che aveva acceso gli animi dei tedeschi, il «separatismo»⁴⁷ fomentato dai numerosi partiti in lotta, che causavano «divisione interna» e «disunità»⁴⁸. Utilizzando una metafora cara ai giuristi dell'Impero⁴⁹, Moser presentava la Germania con l'immagine di un corpo statale – e sociale – disorganico, le cui membra erano divise dalla testa (l'Imperatore), a causa del particolarismo e della «superiorità territoriale» delle piccole corti. Moser si soffermava ripetutamente sul concetto di patriottismo: il 'vero' patriota – dice, citando Isaak Iselin – «non appartiene a nessun partito; disprezza lo spirito del disordine; a muoverlo sono l'amore per la legge e per l'interesse generale»⁵⁰. Al 'patriottismo territoriale' dei singoli stati – su tutti quello prussiano, che Lessing ben conosceva e da cui prese più volte le distanze – Moser contrapponeva un *Reichspatriotismus*, e cioè un patriottismo ligio all'Impero, e auspicava il rafforzamento della «costituzione imperiale»⁵¹. Nella Germania del tempo era infatti lo «spirito di indipendenza, di dominio» a prevalere, motivato da una pericolosa «indifferenza nei confronti delle leggi», se non da una vera e propria «assenza di leggi»⁵²: «presso le corti, nei gabinetti, presso i ministeri e collegi rappresentanti i ceti sociali, i principî si fanno sempre più arbitrari, privi di leggi e dispotici»; qui, non di rado, «una legge fin troppo chiara nella sua applicazione viene interpretata in base ai propri interessi e secondo l'arbitrio personale»⁵³. A fronte di tale situazione, «da parte dei sudditi, rispetto ai quali i signori si sentono di molto superiori, è richiesta una cieca e disonorevole sottomissione»⁵⁴. Moser individuava quindi la soluzione a questi problemi in un «equilibrio dei di-

⁴³ Friedrich Carl von Moser, *Von dem deutschen Nationalgeist*, s.e., s.l. 1765, p. 4.

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

⁴⁵ *Ivi*, p. 22.

⁴⁶ *Ivi*, p. 33.

⁴⁷ *Ivi*, p. 36.

⁴⁸ *Ivi*, p. 111.

⁴⁹ Cfr. in proposito Barbara Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806*, C.H. Beck, München 2009 (1ª ed. 2006), p. 14.

⁵⁰ *Ivi*, p. 1.

⁵¹ *Ivi*, p. 67.

⁵² *Ivi*, p. 34.

⁵³ *Ivi*, p. 66.

⁵⁴ *Ivi*, p. 70.



ritti e dei doveri tra la testa e le membra del corpo statale»⁵⁵, consapevole che i tedeschi «essendo un popolo, con un nome e una lingua comuni»⁵⁶, avevano bisogno di un «unico sovrano»⁵⁷, che il giurista individuava in Giuseppe II, presso la cui corte Moser era in servizio sin dal 1764.

Come è comprensibile, dura fu la risposta allo scritto di Friedrich Carl von Moser da parte degli intellettuali 'patrioti' berlinesi (da Thomas Abbt a Friedrich Nicolai, da Justus Möser a Moses Mendelssohn), schierati a favore della politica autonomista di Federico II, sulle colonne dei «Briefe, die Neueste Litteratur betreffend» e della «Allgemeine deutsche Bibliothek»⁵⁸. I berlinesi criticavano l'eccessivo idealismo della proposta di Moser, laddove la mancanza di unità in Germania era ormai un dato di fatto, esistendo soltanto «partiti in lotta» («kriegende Partheyen»⁵⁹). Quali difensori di una «deep-seated tradition of particularism characteristic of the German Lands since Roman Times»⁶⁰, i berlinesi non potevano non avversare la prospettiva di un patriottismo nazionale sotto l'egida dell'Impero – un «patriottismo cortigiano imperiale» lo ha definito Nicolao Merker⁶¹ –, rappresentato dalla Casa e dalla corte degli Asburgo, che avrebbe soffocato le singole realtà della ricca compagine tedesca, in particolare quella prussiana, della cui specificità gli intellettuali berlinesi andavano assai fieri.

In realtà, nella contesa si contrapponevano due differenti modelli politici: se Moser aveva individuato nella corte di Giuseppe II il punto di raccordo spirituale e culturale – la testa – dell'Impero, a Berlino era assai più marcato, e generalmente accettato, il contrasto – se non un vero e proprio scollamento – tra la corte e le altre realtà sociali e intellettuali, cittadine e regionali. In tal senso, è significativa la presa di posizione di Justus Möser sulla «Allgemeine deutsche Bibliothek» rispetto allo scritto di Moser, laddove il primo si diceva convinto che il cambiamento o il miglioramento delle condizioni politiche e sociali in Germania non potesse diffondersi dall'alto, dalle corti: «Ma dove si trova poi questa nazione?»

⁵⁵ *Ivi*, p. 12.

⁵⁶ *Ivi*, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. in proposito Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich. Friedrich Nicolai und Friedrich Carl von Moser*, in *Friedrich Nicolai & die Berliner Aufklärung*, hrsg. v. Rainer Falk – Alexander Košenina, Wehrhahn Verlag, Hannover 2008, pp. 281-304.

⁵⁹ Cfr. la recensione di Thomas Abbt alle *Beberzigungen* di Friedrich Carl von Moser (Frankfurt a.M. 1761) del 30 luglio 1761 nei «Briefen, die Neueste Litteratur betreffend», cit. in Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich*, cit., p. 287.

⁶⁰ Nicholas Vazsonyi, *Montesquieu, Friedrich Carl von Moser and the 'National Spirit Debate' in Germany*, cit., p. 227 ss.

⁶¹ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, Laterza, Bari 1968, p. 468.



Presso le corti? Nessuno vorrà dirlo. [...] A corte non vive il patriota, non vive l'uomo che appartiene alla nazione»⁶². Il punto di vista di Möser era condiviso, ad esempio, anche da Friedrich Nicolai, il quale, allo stesso modo, affermava che l'avanzamento culturale della nazione non dovesse provenire dal sovrano e dalla corte, ma dai ceti più produttivi della società (e cioè dalla borghesia)⁶³. Rispetto all'assolutismo illuminato di Giuseppe II, nella *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781* (1783/1796) il pubblicista berlinese osservava programmaticamente:

Dio non voglia che uomini che non appartengono alla corte convincano i monarchi che tutto, e soprattutto la cultura di una nazione e il rischiaramento degli intelletti e della religione, debba provenire esclusivamente da loro! Questi benefici miglioramenti, se si desidera che durino a lungo, devono prorompere dalla classe media del popolo [...]»⁶⁴.

II.

Memore della sua esperienza berlinese⁶⁵, Lessing sembra aver voluto rappresentare nell'*Emilia Galotti* – questa la nostra tesi – gli effetti del particolarismo, e dunque della scissione tra la testa e le altre parti del corpo sociale, nel conflitto che oppone la corte del Gonzaga alla famiglia Galotti. Si badi che nel dramma lessinghiano è la politica assolutista del Gonzaga, che «non rispetta nessuna legge»⁶⁶ e alcuna autorità a lui superiore a generare una frattura con la società, a causare reazioni estreme e controproducenti, motivando la scelta eccessivamente virtuosa, ma del tutto 'escapista' di Appiani e Odoardo, decisi a evitare il contatto con la sfera 'sporca' della politica. Del resto, l'aspirazione di Appiani – come

⁶² «Allgemeine deutsche Bibliothek», 6 (1768), 1, pp. 3-6, qui pp. 4, 6.

⁶³ Questo, ad esempio, è evidente nella *Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam* (1786) di Nicolai, dove l'attenzione è rivolta principalmente al tessuto sociale cittadino, mentre pochissimo spazio è dedicato all'ambiente di corte. In proposito mi permetto di rimandare a Gianluca Paolucci, *La nascita di Berlino dalla 'Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam' di Friedrich Nicolai*, in «Cultura Tedesca», 38 (2010), Berlino, capitale del XXI secolo, pp. 23-40.

⁶⁴ Cit. in Klaus Hermsdorf, *Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker*, Akademie Verlag, Berlin 1987, pp. 113-114.

⁶⁵ Sul (difficile) rapporto tra Lessing e Berlino, cfr. Gustav Sichelschmidt, *Lessing in Berlin*, Punkt-Verlag, Berlin 1979; mentre sulla produzione di Lessing nel periodo berlinese cfr. la raccolta «*Die Ehre hat mich nicht gesucht*». *Lessing in Berlin. Gedichte, Stücke, kritische Schriften, Briefe*, hrsg. v. Gerhard Wolf, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1986.

⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 212.



spiega Marinelli – non è quella «di cercare fortuna a corte. [...] Vuole trasferirsi con la sua signora nelle sue valli in Piemonte... andare a caccia di camosci sulle Alpi ed allevare marmotte»⁶⁷. Ora, la corte di Guastalla – come ha notato la critica – sembra rimandare al contesto di Braunschweig⁶⁸ o a quello berlinese di Federico II, il quale era solito definirsi il primo servitore dello Stato (allo stesso modo dice il Gonzaga: «che lavoro triste; e dire che ci invidiano!»⁶⁹): un'affermazione, quella di Federico di Prussia, che diede non poco da riflettere ai suoi contemporanei, ma che non significava altro – osserva Franz Mehring – che egli reputasse lo Stato come suo esclusivo possesso personale⁷⁰. Già Heinse, nell'*Ardinghello*, si domandava: «Come può essere servitore uno a cui nessuno comanda, che non conosce padrone sopra di sé, che fa leggi a suo criterio e le impone, e nessuna ne accetta, e che punisce senza legge a suo arbitrio?»⁷¹. D'altronde anche i personaggi che nell'*Emilia Galotti* si allineano sul fronte dell'anti-corte (soprattutto Appiani e Odoardo) presentano molti tratti dei patrioti berlinesi amici di Lessing. La 'malinconia' del conte Appiani, ad esempio, assomiglia a quella dell'ufficiale prussiano Ewald von Kleist – amico di Lessing –, affetto da attacchi di depressione che lo spingevano non di rado a cercare rifugio fuori dalla città nella quiete di quella natura descritta nelle sue poesie⁷²; mentre le parole del conte, quando afferma di aver scelto «volontariamente» di servire il Gonzaga, ricordano quelle di Thomas Abbt circa la sua 'libera' scelta di servire Federico II⁷³. Anche l'avversione di Odoardo nei confronti dell'ambiente cortigiano e la sua predilezione per la vita agreste sembrano trovare precedenti nelle riflessioni degli intellettuali berlinesi sul passato dell'Impero. Ad esempio, nella sua *Osnabrückische Geschichte* (1765-1780) Justus Möser aveva voluto tralasciare la storia dei principi, concentrandosi su quella degli usi e dei costumi del popolo, dei contadini, degli artigiani e della nobiltà

⁶⁷ *Ivi*, p. 152.

⁶⁸ Cfr. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, C.H. Beck, München 1973 (1^a ed. 1959), p. 271.

⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 143.

⁷⁰ Cfr. Franz Mehring, *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preußischen Despotismus und der klassischen Literatur* (1913), trad. it. Enzo Cetrangolo, *La leggenda di Lessing. Per la storia e la critica del dispotismo prussiano e della letteratura classica*, Edizioni Rinascita, Roma 1952, pp. 63-74.

⁷¹ Cit. *ivi*, p. 64.

⁷² Cfr. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, C.H. Beck, München 2008, pp. 306-308.

⁷³ Nell'*Ehrengedächtnis* a seguito della morte di Abbt, avvenuta il 3 novembre 1766, all'età di 28 anni, Friedrich Nicolai scriveva: «Ci si chiede: era il Brandeburgo la patria di Abbt? Certamente. L'aveva scelta volontariamente, era entrato liberamente in servizio del sovrano». Cit. in Cem Sengül, *Patriotische Fronten zwischen Preußen und dem Reich. Friedrich Nicolai und Friedrich Carl von Moser*, cit., p. 297.



guerriera, lodandone la vita lontana dalla corte e legata alla regione e alla sua gente. Nello «sviluppare la storia dei nostri diritti, costumi e consuetudini» – scrive Merker – Möser vedeva «l'età d'oro di questa storia negli antichi decentralizzati istituti della libertà popolare germanica così come fiorivano prima di essere sommersi dagli ordinamenti feudali dell'età carolingia»⁷⁴ e dunque nel periodo antecedente all'istituzione del Reich.

A ben vedere, il tema del tempo è centrale anche nell'*Emilia Galotti*⁷⁵. Se la corte di Guastalla del Gonzaga come raffigurata da Lessing è un evidente anacronismo rispetto alle pretese dell'Impero, anche il fronte dell'anti-corte sembra non riuscire a staccarsi dall'adorazione di un passato che non è più e che alla fine del dramma tende a tramutarsi in passione incontrollata e a farsi pericoloso. Tutti i personaggi dell'*Emilia Galotti* sembrano rifiutare il trascorrere del tempo per rimanere legati alle loro immagini mentali – direbbe Spinoza⁷⁶. Significativa in questo senso è la scena di apertura che vede Conti protagonista, il quale confeziona ritratti di Emilia sia per il Gonzaga che per Odoardo, offrendo un'arte che vuole eliminare «i guasti prodotti dal tempo»⁷⁷. E sarà proprio il richiamo al passato repubblicano del racconto di Tito Livio evocato da Emilia a determinare, alla fine del dramma, il tragico gesto di Odoardo.

In Prussia l'immaginario romano di stampo repubblicano si sovrapponeva a quello patriottico e particolarista che rivendicava le antiche libertà dei singoli territori tedeschi antecedenti all'istituzione del Sacro Romano Impero⁷⁸. Ciò risulta evidente nello scritto di Thomas Abbt *Vom Tode für das Vaterland* (1761), in cui si auspicava che l'amore dei Romani e dei Greci per la Repubblica potesse essere rivolto a una monarchia moderna, quella prussiana⁷⁹. Insomma, in Prussia il repubblicanesimo degli antichi era funzionale a giustificare la politica assolutistica di Federico II nei confronti del Reich, di cui non si riconosceva l'autorità. Se Thomas Abbt aveva predicato la morte per la patria, e nella tragedia di Lessing l'anacronismo della corte è equiparabile a quello dei personaggi di Odoardo e Appiani, il drammaturgo dimostra come le due prospet-

⁷⁴ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, cit., p. 467.

⁷⁵ Cfr. Wolfgang Wittkowski, *Bürgerfreiheit oder -feigheit? Die Metapher des 'langen Weges' als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischen Trauerspiel 'Emilia Galotti'*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», XVII (1985), pp. 65-88.

⁷⁶ Cfr. in proposito Gianluca Paolucci, *Urla a corte. Dal 'Laocoonte' all'Emilia Galotti'*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 83-103, qui alle pp. 97-98.

⁷⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 146.

⁷⁸ Cfr. in proposito Gonthier-Louis Fink, *Lessings Philotas und seine Auseinandersetzung mit dem Republikanismus (1757-1760)*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», 30 (1998), pp. 53-72.

⁷⁹ Cfr. Thomas Abbt, *Vom Tode für das Vaterland*, Nicolai, Berlin 1761.



tive si eliminino a vicenda e rimandino alla ben nota 'misericordia tedesca': al sacrificio virtuoso di Emilia non segue un mutamento dei rapporti di forza (come già nella precedente tragedia lessinghiana *Philotas*⁸⁰). Anzi, nel dramma il gesto di Odoardo e la morte della giovane fanno addirittura il gioco del Gonzaga. Del resto Lessing è estremamente preciso a riguardo, sin dal 1758, laddove dice di aver voluto separare dalla vicenda di Virginia tutto ciò che riguarda l'interesse dello Stato, di non volere rappresentare, a differenza del precedente di Tito Livio, «il ribaltamento dell'ordinamento statale»⁸¹.

Rispetto alla contrapposizione tra corte e corpo sociale come raffigurata nell'*Emilia Galotti*, Lessing sembra insomma non parteggiare per nessuno dei fronti in lotta. Ter-Nedden ha scritto che in realtà l'autore «non drammatizza la critica alla corte, ma la sua anti-critica»⁸². Che Lessing fosse contrario a schematiche polarizzazioni lo dimostra la sua recensione al *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) di Antonio de Guevara, di cui il drammaturgo, nel 1751, nella «Berliner Zeitung», aveva criticato l'esagerazione dei tratti negativi della vita di corte:

Gli uomini rimangono uomini a corte, in città e in campagna. Semplici creature in cui si bilanciano il bene e il male. Bisognerebbe abbandonare non la corte, ma la vita per sfuggire alle debolezze e al vizio. Questi diventano soltanto più pericolosi presso la corte, in virtù del suo influsso sulla società, ma non più consistenti⁸³.

⁸⁰ Cfr. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, cit., pp. 316-328.

⁸¹ Cfr. la lettera di Lessing a Nicolai del 21 gennaio 1758, in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, cit., qui Bd. XI.1: *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, p. 267.

⁸² Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Metzler, Stuttgart 1986, p. 175.

⁸³ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, cit., qui Bd. II: *Werke 1751-1753*, p. 179. Era questa la medesima prospettiva di Friedrich Carl von Moser, il quale con lo scritto *Der Herr und der Diener* (1759) – che ebbe un enorme successo, con diecimila copie vendute in Germania – si era proposto di ristabilire i doveri e le responsabilità del signore e del suo ministro nei confronti dei sudditi, essendo l'autore consapevole del fatto che il miglioramento dello Stato – come osservato – dovesse procedere dalla corte. Anche Moser evitava di apporre pretese eccessivamente idealistiche, consapevole dell'umana fragilità dei principi e dei loro funzionari, che richiamava tuttavia, non a posture eroiche e eccessivamente virtuose, bensì al cristiano – e pietistico – senso del dovere e del rispetto per il prossimo. D'altronde, nella prefazione Moser prendeva esplicitamente le distanze dal romanzo di Johann Michael von Loen *Der redliche Mann am Hofe* (1740), dove alla corruzione della vita di corte, descritta da Loen come un inferno quotidiano, era contrapposta la vita bucolica della campagna, a stretto contatto con la natura e lontano dalle beghe della politica. Sferzante era poi la critica di Moser nei confronti di quei ministri che agivano non per il bene comune dello Stato ma unicamente per compiacere i loro reggenti in base a calcoli machiavellici: Moser li definiva 'demoni



In realtà, l'affermazione di Lessing circa la possibilità che le debolezze e il vizio possano trasmettersi dalla corte alla società nel momento in cui prevalgono l'arbitrio dei sovrani e quando viene reciso il rapporto organico tra la testa e le altre membra del corpo sociale, è a nostro avviso di decisiva importanza per la comprensione dell'*Emilia Galotti*. A ben vedere, anche nella tragedia lessinghiana le passioni del Gonzaga si trasmettono dall'alto al basso, coinvolgono tutti indistintamente, fino a diventare l'unico protagonista del dramma. L'azione dell'*Emilia Galotti* – come hanno osservato da subito i critici – non ruota intorno a un singolo personaggio, ma è lo «spirito di Guastalla» a penetrare negli animi e, dunque, a determinare il corso degli eventi. Laddove il principe di Gonzaga è volubile e passionale, anche il 'soldato' Odoardo, ad esempio, si presenta come tale e, nonostante l'eccessiva virtù – che sembra piuttosto una passione 'sublimata' –, segue le impressioni del momento, soprattutto quando «la rabbia vince sul senno»⁸⁴. E l'anziano soldato compie infine l'omicidio della figlia come in *trance*, spinto da un influsso esterno – è Lucio Virginio, ovvero il passato, la leggenda repubblicana, ad agire per lui. Quando riprende coscienza esclama: «Dio, che ho fatto»⁸⁵. A fare da raccordo tra i due fronti sono la coscienza e il corpo della povera Emilia, la quale confessa di essere estremamente sensibile alle avance del Gonzaga: «[...] la seduzione è la vera violenza!... Anche io ho sangue, padre mio, sangue giovane e caldo come chiunque altra. Anche i miei sensi sono sensi. Non garantisco nulla. Non rispondo di nulla»⁸⁶.

È forse per questo motivo che lo spettatore non poteva e – già nelle intenzioni di Lessing – non doveva immedesimarsi con nessuno dei personaggi del dramma, ma era chiamato a prendere distanza dai fronti che si contrappongono sulla scena e dalle passioni 'partigiane' in gioco⁸⁷. E

di gabinetto', raffigurando forse – come ha osservato Wolfgang Martens – nella figura di Appio, contrapposto nel dialogo al giusto Catone, il prototipo del Marinelli lessinghiano, laddove il Gonzaga, nella scena finale dell'*Emilia Galotti*, definisce Marinelli un demone (cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 222). Sull'opera di Moser e il rimando a Lessing cfr. Wolfgang Martens, *Der patriotische Minister. Fürstendiener in der Literatur der Aufklärungszeit*, Böhlau, Weimar et al. 1996, pp. 121-142.

⁸⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., p. 212.

⁸⁵ *Ivi*, p. 221.

⁸⁶ *Ivi*, p. 220.

⁸⁷ La scena iniziale dell'*Emilia Galotti* in cui è introdotto il pittore Conti è in questo senso emblematica, perché – come scrive Klaus R. Scherpe – «è questo un prologo che pone la passione nel segno dell'arte e della pittura» (Klaus R. Scherpe, *Amicizia, amore e passione*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 69-81, qui p. 75) e quindi, per proprietà transitiva, pone anche e soprattutto l'arte 'cortigiana' di Conti nel segno della passione. Lessing introduce infatti la figura di un artista al servizio della corte, la cui arte mira ad accendere le passioni del Gonzaga. Osserva Scherpe: «Come conviene a un principe italiano, il principe si infiamma dapprima per un ritratto



probabilmente da ciò deriva anche il 'fallimento' della tragedia di fronte a un pubblico che s'aspettava tutt'altro, forse una tragedia eroica, repubblicana⁸⁸. Non a caso, Nicolai lamentava che «dopo la scena perfetta di Claudia con Marinelli» il dramma venisse a scemare d'intensità nel quarto e nel quinto atto e definiva «innaturale» l'omicidio di Odoardo⁸⁹. L'immedesimazione patriottica nel racconto di Virginia, quale mito fondatore della Repubblica, fu insomma inibita dal drammaturgo. Sembra essere stata questa una decisione 'impolitica' (o meglio 'indirettamente' politica) nel momento in cui la politica contribuiva al frazionamento della Germania. Quella di Lessing appare una precisa presa di distanza, ad esempio, nei confronti di Nicolai, secondo cui il fine della tragedia è quello di «suscitare forti passioni»⁹⁰, laddove effettivamente, almeno nella Berlino fridericiana, le passioni che il teatro e la letteratura si proponevano di stimolare dovevano altresì essere in grado di incitare il fronte patriottico berlinese schierato a favore della politica prussiana nello scacchiere tedesco: lo dimostravano i *Preussische Kriegslieder* di Gleim, le odi di Ewald von Kleist in onore di Federico II, come pure lo scritto di Thomas Abbt a proposito della *Morte per la patria*, per cui il compito dell'arte era quello di mostrare immagini eroiche e sublimi che esortassero i sudditi all'amor patrio e *repubblicano*, come pure al *sacrificio* estremo in tempi di guerra⁹¹.

dell'amata e non per l'amata in carne e ossa» (*ibidem.*). In tal senso è significativo che il pittore affermi di aver donato in precedenza l'originale del quadro a Odoardo. Per un'analisi della scena del primo atto in cui è introdotto Conti e l'interpretazione di questa alla luce della polemica lessinghiana contro l'arte di corte rimando a Gianluca Paolucci, *Urla a corte. Dal 'Laocoon' all'Emilia Galotti*, cit.

⁸⁸ Cfr. in proposito Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, cit.

⁸⁹ Cfr. la lettera di Friedrich Nicolai a Lessing del 7 aprile 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 389. Il «Theater-Kalender auf das Jahr 1776» riporta, ad esempio, un episodio alquanto significativo in proposito, che coinvolge l'altro patriota berlinese amico di Lessing, Ramler: «Il signor Ramler ha assistito con una amico a una messa in scena dell'*Emilia Galotti* nella quale soltanto il ruolo di Claudia era ben recitato e interpretato. Quando la scena della lite tra Claudia e Marinelli [al termine del terzo atto] fu terminata, Ramler si alzò e disse all'amico: 'Venga, possiamo andare'. 'Ma il dramma non è ancora finito' rispose l'altro. 'Ma certo – disse Ramler – il dramma è finito'». Cit. in Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 257.

⁹⁰ Friedrich Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspiel* (1757), in Id., *Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente*. Kritische Ausgabe mit Kommentar, hrsg. v. Philip Marshall Mitchell, Bern *et alii* 1991, pp. 169-194, qui p. 170. Sulla reazione di Lessing, convinto che la tragedia non dovesse soltanto suscitare passioni ma provocare anche e soprattutto il sentimento della compassione, e la seguente disputa sulle finalità dell'arte drammatica, cfr. Thomas Martinec, *Friedrich Nicolai im Trauerspieldisput von 1756/1757*, in *Friedrich Nicolai & die Berliner Aufklärung*, hrsg. v. Rainer Falk – Alexander Košenina, cit., pp. 45-65.

⁹¹ Cfr. in proposito Klaus Hermsdorf, *Literarisches Leben in Berlin*, cit., pp. 115-129. Sulla letteratura prussiana che celebrava le imprese belliche di Federico II durante la Guerra dei Sette Anni si soffermava già Goethe nel settimo libro di *Dichtung und Wahrheit* (1809-1831): «Il primo e più alto argomento vitale venne alla poesia tedesca con Federico



Lessing, che in una lettera a Nicolai e a Moses Mendelssohn dichiarava di essere «uno degli uomini più imparziali», ammetteva invece di non avere alcun concetto dell'amore per la patria (*Vaterland*), che gli appariva come una «debolezza eroica», di cui faceva volentieri a meno⁹².

III.

Non è un caso se le prime notizie riguardo all'*Emilia Galotti* risalgono al 1758, e dunque al periodo berlinese di Lessing e si inseriscano nel contesto di lacerazione prodotta dalla Guerra dei Sette Anni, mentre la tragedia è terminata e messa in scena nel momento in cui l'autore è sempre più isolato e dall'ambiente intellettuale di Berlino e, più in generale, da quello tedesco, e progetta di trasferirsi a Vienna. Laddove – come è stato detto – l'*Emilia Galotti* è il prodotto di una crisi artistica ed esistenziale di Lessing, motivata dalle difficili condizioni imposte dalla ben nota 'misera tedesca'⁹³, mi sembra significativo per la nostra analisi

il Grande e le gesta della guerra dei sette anni. Ogni poesia nazionale sarà insulsa, o lo diventerà, ove non si basi sul primo elemento umano, sulle vicende dei popoli e dei loro condottieri, quando entrambi fanno tutt'uno. I re vanno rappresentati nella guerra e nel pericolo, dove essi appaiono i primi perché determinano e condividono il destino di tutti gli altri, fino all'ultimo e divengono con ciò molto più interessanti degli dèi stessi, i quali dopo aver determinato i destini si astengono dal parteciparvi. In questo senso ogni nazione, se vuole contare qualche cosa, deve possedere un'epopea, e non è necessario che la sua forma sia quella della poesia epica. Le canzoni di guerra intonate dal Gleim occupano un posto così alto nella poesia tedesca perché sono sorte nell'azione e con l'azione, ed ancor più perché la loro forma, così felicemente riuscita come se le avesse create un combattente nel momento supremo, ha per noi la più grande efficacia. [...] I Prussiani e con loro la Germania protestante conquistarono dunque alla loro letteratura un tesoro [...]. Gli scrittori prussiani vennero formando se stessi attorno al grande concetto che nutrivano del loro re, ed il loro zelo era tanto maggiore in quanto colui, nel cui nome essi tutto facevano, non voleva saper nulla di loro. [...] Si fece di tutto per farsi notare dal re, non tanto per essere stimati, quanto semplicemente per essere notati; ma lo si fece alla maniera tedesca, secondo la convinzione intima, si fece quello che si riteneva giusto, desiderando ed augurandosi che il re potesse riconoscere ed apprezzare questa rettitudine tedesca. Ciò non accadde né poteva accadere». Tuttavia Goethe evidenziava anche la specificità dell'opera di Lessing in questo contesto, laddove la sua *Minna von Barnhelm* era nata «tra pace e guerra, tra odio e amore. Fu questa produzione che, dal mondo letterario e borghese nel quale fino allora si era aggirata la poesia, aprì felicemente allo sguardo un altro mondo, più elevato e significativo»; e se «la pace politica non poté ristabilire subito la pace tra gli spiriti [...] proprio questo doveva compiere in immagine l'opera teatrale [...]». Johann Wolfgang v. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, trad. it. Alba Cori, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, 2 voll., Utet, Torino 1957, vol. I, pp. 394-397, che riprendo con alcune modifiche.

⁹² Cfr. in proposito Wilfried Barner, *Patriotismus und Kosmopolitanismus bei Lessing während des Siebenjährigen Krieges*, in «Revue d'Allemagne», 18 (1986), pp. 612-623.

⁹³ Cfr. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, cit., pp. 244-260.



il fatto che l'autore, almeno in un primo momento, pensò di superare questa crisi optando per la capitale austriaca.

Sin dal 1769, da Vienna arrivano infatti a Lessing «considerevoli proposte» – come scrive egli stesso a Nicolai – circa un impiego presso il Teatro viennese, intenzionato a proseguire l'esperienza del Teatro Nazionale di Amburgo, e per un suo coinvolgimento nella fondazione di una accademia delle arti e delle scienze sotto la guida di Klopstock e il patronato di Giuseppe II⁹⁴. Alla fine non se ne fece nulla, e tuttavia in uno scambio con Nicolai, nel 1769, Lessing espresse senza riserve le sue considerazioni sulla differenza tra la realtà austriaca e quella prussiana: «Vienna potrà essere come vuole – scrive Lessing –, ma la letteratura tedesca vi troverà comunque, penso, una fortuna maggiore che nella vostra Berlino francesizzata», in una Prussia che il drammaturgo – come è noto – considerava «il paese più schiavo d'Europa»⁹⁵. Difficile ricostruire i rapporti di Lessing con Vienna, rapporti che – come detto – non si risolsero in nulla di concreto, scegliendo poi l'autore di abbandonare il teatro per il servizio presso la biblioteca di Wolfenbüttel. E tuttavia sembra che il drammaturgo rifletté a lungo sull'opportunità di un suo trasferimento a Vienna, almeno tra gli anni 1769 e 1775: forse, oltre la possibilità di liberarsi dalle angustie economiche e dal peso dei debiti accumulati, ad alletterarlo era – almeno in un primo momento – la prospettiva di realizzare ancora a Vienna l'idea di un teatro quale *medium* di formazione di una coscienza nazionale, se poco prima, nella *Hamburgische Dramaturgie*, aveva deplorato che «noi tedeschi non siamo ancora una nazione!»⁹⁶. Se, come scrive Merker,

il giuseppinismo restò per quasi un trentennio l'ideologia preferita di una larga parte degli *Aufklärer* moderati quali, di certo, avvertivano l'insostenibilità del dispotismo [...], lo denunciavano anzi appassionatamente come una 'degradazione dell'umanità' e vedevano in esso, correttamente, il maggior ostacolo a una assetto nazionale unitario⁹⁷,

anche Lessing attendeva – lo scrive egli stesso in occasione della disputa con il pastore amburghese Goeze, forse anche per le ragioni del tutto concrete di cui si è detto sopra – l'avvento di «tempi virtuosi e illuminati come

⁹⁴ Cfr. in proposito Barbara Becker-Cantarino, *Lessing und Wien*, in *Humanität und Dialog: Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, hrsg. v. Ehrhard Bahr – Edward P. Harris – Laurence G. Lyon, Wayne St. University Press, Detroit-München 1982, pp. 327-340.

⁹⁵ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Friedrich Nicolai del 25 agosto 1769, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, cit., pp. 621 ss.

⁹⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767/1769), trad. it. Paolo Chiarini, *Drammaturgia d'Amburgo*, Bulzoni, Roma 1975, p. 431.

⁹⁷ Nicolao Merker, *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing*, cit., pp. 442-443.



quelli che possiamo attendere sotto un Giuseppe II»⁹⁸. Del resto, all'autore non dispiaceva la prospettiva che «la Germania avesse un unico sovrano che potesse e volesse sostenere l'equità naturale con leggi positive»⁹⁹.

Sebbene il tema del rapporto tra Lessing e Vienna abbia bisogno di ulteriori approfondimenti, e sarebbe un'eccessiva riduzione voler dipingere il drammaturgo quale 'patriota' dell'Impero e della Casa d'Austria, è certo che l'autore dell'*Emilia Galotti* trovò a Vienna – come scrive al fratello Karl il 7 maggio 1775 – «ovunque la miglior accoglienza, e già nei primi giorni» aveva «parlato anche con l'Imperatore e con l'Imperatrice»¹⁰⁰. Lo stesso Thobias von Gebler, consigliere di Stato a Vienna, mediatore tra Lessing e Giuseppe II, osservava: «Mai era stato accolto qui un dotto tedesco con tale distinzione»¹⁰¹.

E anche l'*Emilia Galotti* ricevette a Vienna plauso maggiore rispetto a quello ricevuto in Germania. Qui, con il passare degli anni, l'interesse per la tragedia sembrò scemare, addirittura ne fu proibita la rappresentazione (ad esempio, nel ducato di Gotha o in quello di Hessen-Kassel¹⁰²) e incontrò sempre minor successo (nel 1777 l'*Emilia Galotti* fu messa in scena a Lipsia di fronte a 60 persone accomodate in un parterre che ne poteva contenere 500¹⁰³). Al contrario, nel «Theateralmanach von Wien» del 1774 si poteva leggere: «In Germania si è diffusa la voce che la messinscena dell'*Emilia Galotti* a Vienna possa essere proibita. È pura diffamazione, qui la si considera una divinità, come effettivamente merita»¹⁰⁴. E ancora, il 1° maggio 1775 la «Deutsche Kronik auf das Jahr 1775» riportava:

In onore di Lessing è stata rappresentata, quando egli è andato per la prima volta a teatro, la sua *Emilia Galotti*, e alla fine lo si è onorato con un generale battimani e acclamazioni. [...] Quest'uomo eccellente ha già avuto il favore di un'udienza dall'Imperatore e di un pranzo dal principe von Kaunitz¹⁰⁵.

⁹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Anti-Goeze – I* (1778), trad. it. Guido Ghia, in Gotthold Ephraim Lessing, *Opere filosofiche*, a cura di Guido Ghia, Utet, Torino 2008 (1ª ed. 2006), pp. 593-600, qui pp. 594-595.

⁹⁹ Cit. in Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 84.

¹⁰⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 715.

¹⁰¹ Cit. in Franz Mehring, *La leggenda di Lessing*, cit., p. 304.

¹⁰² Cfr. in proposito John Stickler, *Lessing and the Aerea of Censorship: Implications for 'Emilia Galotti'*, in «Lessing Yearbook/Jahrbuch», XIX (1988), pp. 95-112.

¹⁰³ Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 206.

¹⁰⁴ Cit. *ivi*, p. 198.

¹⁰⁵ Cit. in *Da Vienna a Napoli in carrozza*, a cura di Lea Ritter Santini, cit., p. 225.



Del resto, il primo a ricevere l'edizione a stampa dell'*Emilia Galotti* nel 1772 fu proprio Gebler, che aveva interceduto presso l'Imperatore a favore di Lessing¹⁰⁶. Notoriamente, Giuseppe II rise durante la prima viennese del dramma nel 1772, come riporta Eva König, compagna del drammaturgo¹⁰⁷. Ma la König aggiunge anche che «l'Imperatore ha molto lodato il dramma con Gebler» e lo ha visto addirittura due volte. Certamente l'interesse e l'accoglienza dell'Imperatore austriaco, il quale era forse sensibile alle vicende storico-politiche del ducato di Guastalla e aveva probabilmente colto il senso – con le parole di Mehring – della «tremenda satira delle condizioni tedesche del secolo decimottavo»¹⁰⁸ presente nell'*Emilia*, risaltano di fronte al disinteresse manifestato dalla 'committente' prussiana di Lessing, la duchessa Philippine Charlotte, sorella di Federico II, che non fu presente alla prima a Braunschweig¹⁰⁹. La reazione di Giuseppe II d'Austria sembra presupporre un certo distacco rispetto alle vicende rappresentate nell'*Emilia*; un distacco di cui Federico II di Prussia, al contrario, non fu capace: «stimerei di più Lessing se non avesse scritto l'*Emilia Galotti*; dove il principe è rappresentato come un idiota e il suo ministro come un assassino prezzolato [...]»¹¹⁰. E

¹⁰⁶ Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Historisch-Kritische Ausgabe*, cit., p. 190. Cfr. anche la lettera di Lessing a Eva König del 15 marzo 1772, dove si parla del pacchetto con l'*Emilia Galotti* indirizzato a Gebler, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 379. E ancora, in una lettera del 31 marzo 1775, appena giunto a Vienna, Lessing scriveva a Gebler: «[...] siete il primo a cui annuncio il mio arrivo; il primo che desidero incontrare, per pregarlo di lasciarmi godere della sua compagnia durante il mio breve soggiorno [...]». Cit. in *Da Vienna a Napoli in carrozza*, a cura di Lea Ritter Santini, cit., p. 210.

¹⁰⁷ Sulle ragioni dell'ilarità di Giuseppe II e del pubblico viennese si è interrogata Roberta Ascarelli nel saggio *L'illuminata reticenza di Lessing*, in Alessandro Berdini – Paolo Fallai, *Emilia Galotti, un progetto*, cit., pp. 25-52. Ascarelli dimostra come Lessing fosse ben informato circa la scena teatrale di Vienna e desiderasse, con l'*Emilia Galotti*, fare breccia in quel contesto culturale, come testimonia, ad esempio, il riferimento a Karl Marinelli, uomo di teatro viennese, attore e scrittore di commedie, nella scelta del cognome del ministro del principe di Gonzaga.

¹⁰⁸ Franz Mehring, *La leggenda di Lessing*, cit., p. 290.

¹⁰⁹ Secondo Mehring «l'accoglienza che Lessing trovò a Vienna poté in qualche modo compensarlo degli anni di dolore trascorsi a Wolfenbüttel» (*ivi*, p. 304). Rispetto alla differenza nel trattamento ricevuto da Lessing a Berlino e a Vienna Mehring osserva inoltre: «Maria Teresa e Giuseppe II sapevano meglio di Federico che cosa conveniva fare nei confronti di un Lessing. Si può dire che Vienna si è tanto spesso sforzata di avere Lessing quanto Berlino ha creduto bene di respingerlo. Così le esperienze di Lessing con le principali Case regnanti della Germania si presentano in questo modo. Gli Asburgo hanno compreso la sua importanza in un modo o in un altro e l'hanno in qualche modo apprezzata. Ma gli Hohenzollern, in generale, non l'hanno capita» (*ivi*, pp. 304-305).

¹¹⁰ Il giudizio di Federico II su Lessing e l'*Emilia Galotti* riportato da Thibault de Laveaux nella sua *Vie de Frédéric II* è cit. in Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, cit., p. 94.



perché Lessing assistette alla rappresentazione del suo dramma soltanto a Vienna nel 1775, laddove, al contrario, si era ‘dato malato’ in occasione della prima a Braunschweig e per le successive serate? Sappiamo che la malattia fu una scusa, come rivelò il drammaturgo a Johann Arnold Ebert. A questi Lessing scriveva di non «potere» e di non «volere» partecipare alla messinscena, desiderando contemplare la tragedia con una *freddezza* che in quel contesto non gli sembrava possibile, essendovi ancora troppo coinvolto¹¹¹. Ed è significativo che soltanto a Vienna, ‘capitale’ del Sacro Romano Impero, Lessing ritrovò quella calma e quella lucidità necessarie a rimirare *spassionatamente* la sua opera – e forse a considerare la realtà tedesca da una salutare distanza, la stessa concessa dallo spazio scenico e letterario dell’*Emilia Galotti*, come pure dall’ambientazione italiana.

¹¹¹ Cfr. la lettera di Gotthold Ephraim Lessing a Johann Arnold Ebert del 16 marzo 1772, in Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, cit., p. 381.