

# Il *Lenz* di Büchner: patografia letteraria del genio stürmeriano di Alessandro Costazza

## I. Una patografia dello *Sturm und Drang*

Il racconto di Georg Büchner *Lenz* è stato letto e interpretato fondamentalmente secondo tre prospettive, vale a dire come espressione autobiografica, frutto di una proiezione estetica e psicologica da parte di Büchner su un autore della seconda metà del Settecento; come approfondimento storico-letterario di un momento della letteratura tedesca quale lo *Sturm und Drang*, per il quale la «Giovane Germania» nutrivava grande interesse; oppure ancora come esempio dell'applicazione a un concreto caso di follia delle nuove conoscenze medico-scientifiche sulla malinconia proprie della psicologia contemporanea a Büchner<sup>1</sup>. Queste tre prospettive, ben lontane dall'escludersi a vicenda, vanno messe in stretta correlazione. Non vi è dubbio, infatti, che Büchner intenda tracciare con il suo racconto una «Krankheitsgeschichte» – una patografia, appunto – sul modello di quelle già pubblicate, a partire dal *Werther* goethiano e dall'*Anton Reiser* di Moritz fino alle storie di pazzia romantiche, ad esempio nell'opera di E.T.A. Hoffmann<sup>2</sup>, utilizzando però gli strumenti di analisi che la psicologia e la psichiatria della sua epoca gli mettevano a disposizione<sup>3</sup>. Che in questa rappresentazione egli non

<sup>1</sup> Non è evidentemente possibile riassumere nemmeno brevemente la storia della ricezione e della critica di questo racconto di Büchner, che è forse uno dei più interpretati della letteratura tedesca dell'Ottocento. Per la storia della ricezione si rimanda ai passi relativi all'opera (facilmente rintracciabile attraverso il «Sachregister») nei tre volumi di D. Goltschnigg, *Georg Büchner und die Moderne*, E. Schmidt, Berlin 2001, 2002, 2004. Le tre prospettive di lettura qui indicate seguono quelle proposte come «Schreibmotive» nella Marburger Ausgabe delle opere di Büchner (cfr. G. Büchner, *Lenz*, Marburger Ausgabe, Band V, hrsg. v. B. Dedner - H. Gersch, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, pp. 127-137). Questa edizione verrà indicata in seguito dalla Sigla MA 5, seguita dal numero di pagina. La sigla MA, seguita dal numero del volume e dal numero di pagina, verrà utilizzata anche per rinvii alle altre opere di Büchner.

<sup>2</sup> Cfr. l'introduzione a G. Büchner, *Lenz*, hrsg. v. B. Dedner, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, pp. 41 s.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, pp. 48-52. Cfr. anche MA 5, pp. 131-137, 208. Cfr. ora soprattutto C. Selting-Dietz, *Büchners 'Lenz' als Rekonstruktion eines Falls «religiöser Melancholie»*, in

sfugga poi a una sorta di *transfer*, vale a dire a un'identificazione del proprio stato, dei propri sentimenti e delle proprie idee con quelli della figura rappresentata, appare altrettanto evidente. E tuttavia prevale a mio avviso nel racconto l'interesse storico-letterario, nel senso che Büchner non intende sviluppare con esso una patografia individuale, bensì piuttosto la patografia letteraria di un'epoca culturale e letteraria definita comunemente come «Geniezeit», evidenziando in particolare le aporie legate a quell'assolutizzazione del soggetto moderno che ha trovato espressione nelle teorie settecentesche del genio. Proprio negli anni immediatamente precedenti alla stesura del manoscritto, la figura di Lenz aveva acquisito infatti una connotazione e un significato ben preciso, assurgendo, tanto dal punto di vista dei critici che da quello degli esaltatori dello *Sturm und Drang*, a esempio paradigmatico di un'epoca e soprattutto dei pericoli in essa contenuti<sup>4</sup>.

Furono in particolare le pagine dedicate da Goethe a Lenz in *Dichtung und Wahrheit* (1814) a sottolineare, affiancando il suo destino esplicitamente a quello del personaggio letterario di Werther, soprattutto quegli aspetti del suo carattere e della sua vicenda che Goethe considerava tipici di un'epoca, dalla quale egli nella sua autobiografia prendeva decisamente le distanze, ma che sosteneva di aver superato già attraverso la stesura del *Werther*<sup>5</sup>. Importantissima per la ricezione di Lenz fu anche l'edizione delle sue opere da parte di Ludwig Tieck nel 1828, il quale, nella sua lunga introduzione, dedicò poca attenzione alle vicende biografiche di Lenz, offrendo invece l'affresco di un'intera epoca, quella dello *Sturm und Drang*, al centro della quale si staglia soprattutto la figura del Goethe stürmeriano, cui Tieck dava decisamente la preferenza rispetto al Goethe classico<sup>6</sup>. Tieck determinò comunque un importante mutamento di prospettiva all'interno della discussione sugli aspetti patologici di Lenz considerandoli come malattia dell'artista moderno, conseguenza della sua tensione verso l'assoluto<sup>7</sup>.

Queste interpretazioni erano ben note a Büchner il quale possedeva anche una buona conoscenza diretta della letteratura tedesca degli anni Settanta e Ottanta del Settecento. Goethe, Lenz e in generale lo *Sturm und Drang* erano inoltre oggetto di grande interesse e di fre-

«Büchner Jahrbuch», 9 (1995-1999), pp. 188-236.

<sup>4</sup> Cfr. MA 5, pp. 80-93.

<sup>5</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in J.W.G., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, C.H. Beck, München 1981, Bd. IX, pp. 494-496, e Bd. X, pp. 7-12. Cfr. su questa rappresentazione goethiana della figura di Lenz, A. Martin, *Die kranke Jugend. J.M.R. Lenz und Goethes 'Werther' in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 56-81.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 82-139.

<sup>7</sup> Cfr. L. Tieck, *Einleitung*, in J.M.R. Lenz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. L. Tieck, 3 Bde., G. Reimer, Berlin 1828, Bd. I, pp. I-CXXXIX, qui p. XV.

quenti discussioni all'interno del gruppo di amici e di esuli tedeschi che egli incontrò a Strasburgo e in particolare nei colloqui con August Stöber<sup>8</sup>, autore di diversi scritti su Lenz, il quale aveva fatto avere a Büchner, tra l'altro, una copia di quel manoscritto di Johann Friedrich Oberlin sul soggiorno di Lenz nello Steintal che costituisce, come è noto, la fonte più immediata del racconto büchneriano. Il riflesso di queste precise conoscenze storico-letterarie da parte di Büchner è evidente nel racconto *Lenz* non solo nel cosiddetto «dialogo sull'arte», con l'opposizione tra *Sturm und Drang* e *Klassik*, ma anche nell'utilizzo di un linguaggio iperbolico tipicamente stürmeriano e soprattutto nella fitta rete di richiami intertestuali agli scritti dello stesso Lenz e in particolare al *Werther* di Goethe<sup>9</sup>. Per questo motivo il racconto è stato considerato a ragione una «patografia letteraria» di Lenz e dello *Sturm und Drang*, vale a dire una forma narrativa di implicita critica letteraria («implizite Literaturgeschichte»). Esso rappresenterebbe cioè una risposta all'immagine di Lenz proposta da Goethe in *Dichtung und Wahrheit* sulla falsariga della rivalutazione dello *Sturm und Drang* portata avanti da Tieck<sup>10</sup>.

Nonostante l'implicita simpatia per il personaggio che traspare dal racconto, manifestandosi soprattutto nell'intima partecipazione al suo punto di vista e nell'astensione da qualsiasi giudizio di carattere morale o religioso sulla sua malattia – aspetto che differenzia profondamente il racconto dal diario di Oberlin – il *Lenz* di Büchner non si distingue tuttavia significativamente nel giudizio generale su Lenz dalla prospettiva goethiana<sup>11</sup>: così come Goethe aveva inteso il suo *Werther* quale patografia di un'epoca, mettendo in luce le conseguenze distruttive di quella assolutizzazione del soggettivismo che aveva trovato espressione proprio nell'idea di genio<sup>12</sup>, riconoscendo poi nel destino tragico di Lenz una sorta di conferma della sua diagnosi, allo stesso modo anche Büchner indaga nel destino di Lenz, considerato dai suoi con-

<sup>8</sup> Cfr. su Stöber e anche sulle differenti posizioni e interessi che muovevano lui e Büchner, A. Martin, *Die kranke Jugend*, cit., pp. 196-204; MA 5, pp. 93-100.

<sup>9</sup> Cfr. G. Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells*, in «Büchner Jahrbuch», 10 (2000-2004), pp. 133-171.

<sup>10</sup> Cfr. A. Martin, *Die kranke Jugend*, cit., pp. 204-218. In questa direzione viene letto il *Lenz* di Büchner anche da G. Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden*, cit., pp. 141 ss.

<sup>11</sup> Secondo Gerhard Friedrich, Büchner tenderebbe al contrario nel *Lenz* a invertire la prospettiva goethiana su Lenz e sul fallimento dello *Sturm und Drang* (cfr. *ivi*, p. 140).

<sup>12</sup> Cfr. la precisa analisi condotta da J. Schmidt, *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, pp. 322-336. Cfr. anche A. Costazza, *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien 1999, pp. 268-277.

temporanei e anche in seguito, tanto in senso critico che apologetico, unanimemente come «genio», le aporie dell'idea settecentesca di genio. Visto in questa prospettiva, il racconto di Büchner rientra però allora, con caratteristiche del tutto particolari, nel novero dei molti scritti che hanno come oggetto la critica – spesso satirica – del genio stürmeriano.

Gli elementi patologici della «Genie-Generation» erano già stati chiaramente riconosciuti e criticati dai contemporanei, non solo tuttavia, come si ritiene solitamente, dagli appartenenti agli ambienti illuministici come Campe, Nicolai, Iselin, Zimmermann o Lichtenberg, che furono decisi oppositori dello *Sturm und Drang*<sup>13</sup>, bensì anche da parte degli stessi *Stürmer und Dränger*. Si è già detto come persino l'opera maggiore dello *Sturm und Drang*, vale a dire il *Werther*, contenga in sé gli elementi fondamentali della critica all'*Empfindsamkeit* e all'idea di genio; ma anche il dramma che dà il nome al 'movimento', vale a dire appunto *Sturm und Drang* di Max Klinger, può essere letto come una parodia del «genialer Kraftmensch» stürmeriano. Soprattutto il protagonista, dal nome parlante «Wild» (selvaggio), rappresenta un'evidente caricatura dell'eroe stürmeriano e anticipa per alcuni versi anche nel suo linguaggio iperbolico proprio la figura del Lenz di Büchner. Questo «herumstreifender Vagabond» che «allunga la mano verso il cielo come se volesse tirarlo giù» o vorrebbe «riversare la sua anima nei venti», cerca infatti l'azione fine a se stessa e si arruola nella guerra di secessione americana solo perché ha bisogno di sentimenti e passioni forti per sconfiggere il senso di vuoto e la malinconia che lo assalgono<sup>14</sup>.

Già lo stesso Goethe aveva d'altra parte ironizzato il genio nell'opera teatrale *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (1773), rappresentandolo come un falso profeta caratterizzato da una ferina sessualità, ed è abbastanza verosimile che il modello di questo genio 'naturale' fosse proprio il «Genieapostel» e ideatore dell'endiadi «Sturm und Drang» Christoph Kaufmann (1753-1795), che compare, come è noto, anche nel *Lenz* di Büchner. Nel racconto non vengono forniti altri particolari su di lui, che viene introdotto in un certo senso come l'antagonista

<sup>13</sup> Cfr. A. Martin, *Die kranke Jugend*, cit., pp. 23 ss. La critica più nota è rappresentata dall'opera di F. Nicolai, *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, F. Nicolai, Berlin 1775.

<sup>14</sup> M. Klinger, *Sturm und Drang*, in *Sturm und Drang. Dramatische Schriften II*, hrsg. v. E. Loewenthal - L. Schneider, Lambert Schneider, Heidelberg 1972, pp. 303, 314, 317. Qui e in seguito, quando non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono opera di chi scrive. Cfr. anche pp. 293 s.: «Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte». Anche altre opere di Klinger, come ad esempio *Der Derwisch* o il frammento *Der Göttersohn*, possono essere lette come critiche allo *Sturm und Drang*.

di Lenz, come colui che proviene da un passato che Lenz vorrebbe dimenticare, è fautore di un'estetica idealizzante contrapposta a quella 'realistica' di Lenz e ricorda soprattutto a quest'ultimo le aspettative di suo padre, scatenando in lui una grave crisi. Una simile rappresentazione è perlomeno sorprendente, se confrontata con la realtà biografica di Kaufmann, che non fu certo un classicista e che può soprattutto essere considerato, come Lenz, una vittima dello *Sturm und Drang* e dell'idea di genio<sup>15</sup>. Questo «Kraftkerl» o «uomo tutto d'un pezzo» con i lunghi capelli sciolti, una lunga barba, la camicia aperta sul petto e un nodoso bastone in mano, cui Lavater dedicò pagine entusiaste nei suoi *Physiognomische Fragmente*, mettendolo subito dopo Cristo, fu considerato da molti contemporanei anche illustri come ad esempio Herder o lo stesso Goethe un «inviato da Dio all'umanità» ovvero come un «martire per la verità e il bene degli uomini»<sup>16</sup>. Pur non avendo mai scritto nulla in vita sua, egli attraversò l'Europa come un «don Chisciotte filosofico», facendosi ricevere in diverse corti, dove esponeva i suoi mirabolanti piani di riforme sociali e pedagogiche. La sua fama si oscurò tuttavia velocemente e anche tra i suoi ammiratori si fece largo ben presto la delusione, tanto che egli fu anche fatto oggetto di rappresentazioni satiriche persino da parte dei suoi amici e sostenitori di un tempo, ad esempio in *Faust's Leben* (1778) di Maler Müller, ma soprattutto nell'opera intitolata *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)* (1780)<sup>17</sup>, scritta da quegli stessi Klinger, Lavater e Sarasin che assieme a Kaufmann furono vicini a Lenz nel periodo immediatamente precedente a quello narrato nel racconto büchneriano. Abbandonato e deriso dagli amici, Kaufmann morì in povertà e solitudine nel 1795, alla stessa età di Lenz – 41 anni – e solo tre anni dopo di lui. È altamente probabile che la raffigurazione di Kaufmann data da Büchner sia dovuta alla mancanza di conoscenza della sua vicenda biografica: e tuttavia anche solo la sua presenza nel testo rinforza e raddoppia per così dire la rappresentazione della tragedia del genio stürmeriano.

<sup>15</sup> Su Kaufmann esistono ancora solo i due lavori piuttosto vecchi e in un certo senso complementari di H. Düntzer, *Christoph Kaufmann, der Apostel der Geniezeit und der Herrenhütische Arzt. Ein Lebensbild mit Benutzung von Kaufmanns Nachlaß entworfen*, Wartig, Leipzig 1892, e W. Milch, *Christoph Kaufmann*, Huber, Frauenfeld-Leipzig 1932. Mentre la rappresentazione di Düntzer è fortemente critica e caratterizza Kaufmann fondamentalmente come un ciarlatano, Milch vede in lui soprattutto una vittima del suo tempo e degli ideali da esso professati.

<sup>16</sup> Cfr. per tutte le citazioni A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 281-288, qui in particolare p. 282.

<sup>17</sup> [F. M. Klinger - J. C. Lavater - J. Sarasin,], *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie). Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Doctor Martin Luthers*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780, Lambert Schneider, Heidelberg 1966 (cfr. su quest'opera A. Costazza *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 285-288).

A parte le numerose opere satiriche e farsesche sul genio, la critica più decisa e serrata a quest'idea dello *Sturm und Drang* proviene da uno dei maggiori ispiratori del movimento, vale a dire da Herder, che già nel 1774 – lo stesso anno della pubblicazione del *Werther* – e poi in maniera sempre più decisa nelle successive redazioni di *Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (1775, 1778), sottolinea soprattutto il carattere patologico e «mostruoso» della limitatezza ed estrema unilateralità dei geni, che riempiono secondo lui i manicomi. È significativo, secondo Herder, che il «primo genio», Prometeo, sia torturato da un'aquila, mentre gli altri titani, «quei geni che volevano addirittura assaltare il cielo, giacciono sotto l'Etna e altre montagne»<sup>18</sup>.

Nel contesto di queste rappresentazioni critiche del genio, considerato come una patologia, va letto anche il *Lenz* di Büchner, il quale sostituisce tuttavia alla distanziamento dall'oggetto tipica della satira quella partecipazione empatica per la tragedia del singolo individuo che nel racconto stesso viene rivendicata da Lenz come proprio credo estetico. Importanti sono ai fini di una tale interpretazione del racconto<sup>19</sup> soprattutto tre tematiche, che mancano naturalmente nel resoconto di Oberlin della visita di Lenz a Waldersbach e che trovano invece significativamente una corrispondenza in altre opere letterarie di Büchner o nelle sue lettere: si tratta in particolare delle descrizioni di paesaggi conformi alla poetica del sublime, delle visioni o paure metafisiche di Lenz e infine della sua poetica della compassione e dell'imitazione della *natura naturans*.

## 2. La reazione contrafobica del sublime

L'avvio incalzante del racconto büchneriano pone fin da subito la matrice delle sue più importanti caratteristiche tanto formali che contenutistiche. Tutti gli elementi del paesaggio rappresentato – le rocce scoscese, il cielo solcato da nubi pesanti, il bosco oscuro, la tempesta e il tuono che nel loro «violento fragore» sembrano «cantare con letizia sfrenata le lodi della terra», le nubi che galoppo «come cavalli selvaggi nitrenti», la «spada scintillante» del sole che attraversa le nuvole e illumina le cime innevate e le valli<sup>20</sup> – si rifanno, evidentemente, ai *topoi* del subli-

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 290-300.

<sup>19</sup> La seguente interpretazione prescinde da un'analisi degli avvenimenti narrati nel racconto e ancor di più da qualsiasi confronto con le circostanze descritte da Oberlin sulla visita di Lenz a Waldersbach o da riflessioni sulle tappe della stesura del manoscritto. Per tutto ciò si rimanda ai commenti, ai materiali e alla bibliografia contenuta nella Marburger Ausgabe del *Lenz*.

<sup>20</sup> Cfr. G. Büchner, *Lenz. Seguito dal diario del pastore Oberlin*, a cura di G. Schiavoni, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2008, p. 37. Tutte le citazioni seguen-

me, come dimostra inequivocabilmente la reazione del soggetto che lo attraversa, il quale non può che provare di fronte a tale spettacolo una «Lust, die ihm wehe that» (36), vale a dire un *delightful horror* o un «angenehmes Grauen»<sup>21</sup>. La descrizione apparentemente oggettiva del paesaggio rivela inoltre fin da subito, ancora prima di formulare esplicitamente le sensazioni del soggetto percipiente – soprattutto attraverso la forma impersonale «es war ihm» oppure «es drängte in ihm», «es riß ihm», ma anche mediante le espressioni attive «er begriff», «er meinte» – o i suoi pensieri spesso iperbolici, la prospettiva narrativa assolutamente soggettiva che sola può giustificare il fatto che un paesaggio possa essere definito «so dicht», «so träg, so plump» (34). Le sensazioni provate da Lenz nell'attraversare il paesaggio montagnoso sembrano bensì contraddire dappprincipio l'idea di sublime, poiché tutto gli sembra «so klein, so nahe, so naß» (34), anche se poi si scopre che queste percezioni e il senso di claustrofobia che anche in seguito assalirà Lenz di fronte al paesaggio non sono altro che l'altra faccia di quel senso di onnipotenza che costituisce l'effetto provocato dal sublime:

Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse Alles mit in Paar Schritten ausmessen können (34-36).

Il senso di onnipotenza di Lenz si esprime in una forma di iperbolico titanismo linguistico che ricorda da vicino le esagerazioni di Wild nella commedia *Sturm und Drang*: così, ad esempio, quando Lenz, non provando stanchezza, rimpiange di non poter camminare a testa in giù, vorrebbe mettere «il mondo intero ad asciugare dietro la stufa» (35) oppure attraversare le valli «facendo soltanto qualche passo» (37).

Di fronte alle immagini 'sublimi' della tempesta, che vengono solo rafforzate da qualche pennellata di belle e graziose nuvolette che su ali argentate attraversano il blu scuro e il leggero rossore della sera (37), il protagonista della novella reagisce comunque come prescritto dai manuali sul sublime:

[es] riß [...] ihm in der Brust, er stand keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen,

ti dal Lenz, tanto in italiano che in tedesco, sono tratte da questa edizione, alla quale si riferiscono i numeri di pagina tra parentesi nel testo.

<sup>21</sup> Cfr. C. Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturästhetische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Meiner, Hamburg 1987. Harald Schmidt ha colto perfettamente i numerosi riferimenti alla poetica del sublime contenuti soprattutto nella descrizione iniziale del paesaggio del Lenz (cfr. H. Schmidt, *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners «Lenz»*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, in particolare le pp. 232 ss.).

Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that [...] (36).

Allo shock iniziale, che quasi spezza il soggetto, lo fa ansimare, col corpo piegato in avanti e gli occhi e la bocca spalancati, segue, secondo il famoso esempio della «canna pensante» di Pascal e in conformità con il doppio passo dell'idea kantiana del sublime, la presa di coscienza della superiorità 'morale' e intellettuale del soggetto, della sua facoltà di abbracciare con la ragione, l'intelletto e la fantasia quanto minacciava di soverchiarlo<sup>22</sup>. Di fronte alla potenza della natura oppure immerso letteralmente in essa come Werther nella famosa lettera del 10 maggio<sup>23</sup>, il soggetto inverte lo shock copernicano che lo aveva relegato ai margini dell'universo, su quella «goccia nel secchio» di cui parlava la poesia *Frühlingsfeier* di Klopstock, per innalzarsi addirittura al posto del creatore che contempla sotto di sé l'infinità dei mondi e lo scorrere del tempo:

oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihn zog (36).

Dopo un attimo di smarrimento di fronte alla superiorità della natura, il sublime sembra adempiere qui perfettamente alla sua funzione contrafobica, salvando il soggetto dallo shock copernicano e garantendogli anzi una nuova superiorità<sup>24</sup>. Ma questo processo non funziona sempre e comunque. In *Frühlingsfeier* di Klopstock, ad esempio, l'io lirico trova una risposta fortemente volontaristica ai propri dubbi e alle proprie paure solo scorgendo nei venti di tempesta che attraversano il bosco, nelle nubi nere e nel tuono l'epifania di un Dio benevolo, che invierà in seguito la pioggia ristoratrice e quindi, con l'arcobaleno, il simbolo di una nuova alleanza tra l'uomo e il divino<sup>25</sup>. Già nel *Wanderers Sturmlied* di Goethe, invece, solo chi non è abbandonato dal Genio può non tremare di fronte alla tempesta o alla pioggia e affrontare quindi cantando «la nube tempestosa e la bufera della grandine», perché il

<sup>22</sup> Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 23-29, in I. K., *Werkausgabe*, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. X, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 164-207.

<sup>23</sup> Cfr. G. Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden*, cit., pp. 147 ss.

<sup>24</sup> Cfr. H. Böhme - G. Böhme, *Das andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, pp. 169-228, qui in particolare pp. 215-224.

<sup>25</sup> Cfr. F.G. Klopstock, *Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, de Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 172-181. Cfr. C. Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, pp. 81 s.



genio lo innalza con le sue ali di fuoco «oltre il sentiero di melma», avvolgendolo con sue ali «nella mezzanotte della selva» e riscaldandolo «in mezzo al turbinar della neve»<sup>26</sup>. L'entusiasmo creativo del genio subisce tuttavia già in questo inno una sconfitta, che lo obbliga a fuggire la natura sublime e a cercare rifugio nella sua «capanna»<sup>27</sup>. Non diversamente, anche l'elevazione iniziale di Lenz al posto del creatore durerà solamente per un brevissimo attimo, lasciando subito il posto a un senso d'irrealità che disvela con insostenibile crudeltà la 'morte di Dio' e la solitudine esistenziale e metafisica del soggetto moderno. Ancora una volta vengono ripetuti i *topoi* del sublime, ma la reazione questa volta è diversa:

Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. [...] er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen [...]; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter (36-38).

Viene smascherato in questo modo il meccanismo dell'operazione contrafobica del sublime, che innalza bensì il soggetto pensante a un ruolo superiore alla natura, ma che in realtà ha bisogno, per funzionare, del ricorso alla divinità: in mancanza di questa fede in Dio o nel Genio, il soggetto assurge sì a massimo e unico garante della realtà, ma sconta poi questa *hybris* trasformando la realtà intera in puro sogno o in una proiezione del proprio io<sup>28</sup>. È infatti chiaramente proprio questo esito a costituire quella follia che insegue Lenz «con i suoi destrieri», quel «qualcosa di orribile» «che gli umani non riescono a reggere» (39). Ancora qualche giorno più tardi, dopo che Lenz ha trovato nella casa di Oberlín la sua «capanna», lo assale nuovamente la paura che tutto sia solo un sogno:

jetzt wuchs sie [die Angst], der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sei Alles nur sein Traum, öffneten sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr (44).

<sup>26</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1967, pp. 62 s. Il *Wanderers Sturmlied* di Goethe viene ricordato in questo contesto anche da H. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, cit., pp. 272 s.

<sup>27</sup> Cfr. la precisa interpretazione di questo inno in J. Schmidt, *Die Geschichte des Geniegedankes*, cit., pp. 199-254.

<sup>28</sup> Già H. Schmidt ha evidenziato l'elemento di critica alla *hybris* del genio contenuto nella descrizione del paesaggio sublime che apre il racconto *Lenz* (cfr. H. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, cit., pp. 232-242, 272-280).

Non è sufficiente, a mio avviso, cercare tra i sintomi di una patologia individuale la spiegazione per tali incubi o angosce di Lenz: i riferimenti ai *topoi* del sublime e al titanismo anche linguistico mostrano chiaramente come la problematica affrontata nel racconto non sia prevalentemente di natura psicologica e come in queste righe venga diagnosticata soprattutto la patologia di un'epoca<sup>29</sup>.

### 3. Lo spettro dell'egoismo filosofico

In tutto il racconto si ripetono con cadenza costante i momenti in cui tutte le cose appaiono a Lenz irreali come ombre o come un sogno, tanto che egli finisce per ritenere anche se stesso un sogno (40) e, in un momento di crisi, dirà a Oberlin che sarebbe per lui molto importante poter distinguere «se sogno o sono sveglio» (81). Strettamente legata a questo senso di irrealtà del reale è inoltre, come già visto, anche la sensazione spesso provata da Lenz di solitudine, che è, a ben guardare, tanto una solitudine esistenziale che una solitudine metafisica:

Wenn er allein war, war es ihm so entsetzlich einsam, daß er beständig laut mit sich redete, rief, und dann erschrak er wieder, und es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen (84).

Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts, als sey er das ewig Verdammte, der Satan; allein mit seinen folternden Vorstellungen (88).

Questa solitudine metafisica è una conseguenza immediata del titanismo di Lenz e con lui del soggetto moderno. Secondo il meccanismo del sublime, questo soggetto che sta per essere sopraffatto dalla realtà si

<sup>29</sup> Una tale interpretazione non esclude naturalmente la possibilità di leggere il racconto büchneriano anche come patografia individuale. Nella Marburger Ausgabe del *Lenz* si pone l'accento soprattutto su quest'ultimo aspetto riscontrando negli atteggiamenti, nelle visioni e nelle fobie del Lenz descritto da Büchner una corrispondenza precisa con molti scritti dell'inizio dell'Ottocento in particolare sulla malinconia (cfr. MA 5, pp. 132-137, 209). Già Harald Schmidt aveva considerato la diagnosi di «malinconia» del disturbo psichico di Lenz sullo sfondo delle concezioni medico-psicologiche della fine del Settecento e del primo Ottocento, indagando però parallelamente anche i riferimenti all'estetica del sublime presenti nel racconto büchneriano e cercando di individuare relazioni e analogie tra il piano psicopatologico e quello estetico (cfr. H. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, cit. pp. 31 ss.). Proprio la malinconia rappresenta d'altra parte per molti aspetti la malattia per eccellenza della «Geniezeit» ed è tra l'altro strettamente legata fin dall'antichità all'idea di genio. Per questo motivo la diagnosi di «malinconia» è stata usata spesso anche dai nemici della «Genie-Bewegung» come arma di accusa o addirittura di diffamazione nei confronti degli avversari (cfr. a questo proposito H.-J. Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1977).

eleva a unico vero creatore del reale: proprio perché esso diventa pura proiezione del suo io, egli può identificarsi con le persone o con la natura al di fuori di sé oppure giocare arbitrariamente con la realtà, rovesciando le case sul tetto o vestendo e spogliando gli uomini (86). Egli paga però questa sua apparente onnipotenza con un ripetuto senso di claustrofobia e con il nichilismo più assoluto, che gli fa apparire un nulla tutta la realtà. È proprio un ritorno nel paesaggio sublime, dopo aver cercato di mettere alla prova la propria onnipotenza tendendo di resuscitare una bambina morta, a scatenare in Lenz la crisi più violenta:

Da stürzte er halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg. Wolken zogen rasch über den Mond; bald Alles im Finstern, bald zeigten sie die nebelhaft verschwindende Landschaft im Mondschein. Er rannte auf und ab. In seiner Brust war ein Triumphgesang der Hölle. Der Wind klang wie ein Titanenlied. Es war ihm, als könnte er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbeireißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer ins Gesicht speien; er schwur, er lästerte. So kam er auf die Höhe des Gebirges, und das ungewisse Licht dehnte sich hinunter, wo die weißen Steinmassen lagen, und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest (74).

Simile al Prometeo goethiano, che si è ribellato a Giove, rifiutandogli l'obbedienza e reclamando l'autonomia delle proprie creazioni, anche il Lenz büchneriano, sostenuto o ispirato forse dal «canto di un titano» del vento, vorrebbe addirittura trascinare Dio sulla terra, «stritolare il mondo con i denti e sputarlo in faccia al Creatore» (75). Proprio come Prometeo nel frammento del dramma goethiano<sup>30</sup>, anche Lenz paga però questa ribellione con la solitudine: la realtà, il cielo e la luna, perdono qualsiasi significato e la conseguenza immediata di questo gesto è quello stesso abisso dell'ateismo che Jean Paul ha rappresentato in maniera così sconvolgente nella *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*<sup>31</sup>.

Anche nella descrizione dell'evoluzione di questa crisi nichilistica di Lenz, Büchner non si limita, come già nelle rappresentazioni del paesaggio sublime, a diagnosticare una patologia individuale e raccoglie

<sup>30</sup> Nel dramma goethiano Epimeteo rinfaccia al fratello Prometeo: «Du stehst allein!» (cfr. J.W. Goethe, *Prometheus*, in J.W. G., *Werke*, cit., Bd. IV, p. 178, verso 82). Al frammento goethiano *Prometheus* rimanda in riferimento al «Titanenlied» anche MA 5, p. 456.

<sup>31</sup> Questo parallelismo con Jean Paul, *Rede des toten Christus* è stato ripetutamente riconosciuto (cfr., ad esempio, H. Schmidt, *Melancholie und Landschaft*, cit., p. 271, oppure MA 5, p. 457).

piuttosto quelli che furono i sintomi di un'epoca. Già nel *Werther* si ritrovano infatti gli indizi di questa 'patologia', visto che la realtà vi appare – e appare anche allo stesso Werther – sempre come proiezione dei sentimenti del protagonista, come immagini colorate proiettate sulle pareti del suo carcere, mentre anche i suoi simili gli sembrano solo marionette<sup>32</sup>. Fu però soprattutto Karl Philipp Moritz a tematizzare con assoluta precisione tanto nell'*Anton Reiser* che nell'*Andreas Hartknopf* questo aporetico rapporto tra affermazione del soggetto e nichilismo. Anche Anton Reiser, che in una continua alternanza di necessità di autoaffermazione e di desiderio di autoannientamento soffre della necessità di dover essere sempre se stesso e si sforza perciò di identificarsi non solo con i suoi simili ma anche con gli animali portati al macello<sup>33</sup>, fa l'esperienza sconvolgente e insostenibile di quello che egli chiama esplicitamente «egoismo», secondo cui tutta la realtà non sarebbe nient'altro che una proiezione del soggetto<sup>34</sup>. Pochi anni più tardi sarà quindi Jean Paul a confrontarsi nella *Auswahl aus des Teufels Papiere* (1789, 1798) e poi soprattutto nel *Titan* (1800-1803) e nella *Clavis Fichtiana* (1800) attraverso lo strumento della satira con lo spettro dell'«egoismo filosofico» e con il «nichilismo», a cui condurrebbero, secondo la sua prospettiva che prende le mosse dalla filosofia di Heinrich Jacobi, tanto la filosofia kantiana che quella di Fichte<sup>35</sup>.

Benché si possa dubitare che sia mai realmente esistita una dottrina filosofica degli «egoisti», pure il tema dell'«egoismo filosofico» fu un argomento forse non di primissimo piano ma tuttavia importantissimo nella discussione filosofica del Settecento europeo<sup>36</sup>. Come aveva

<sup>32</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Werther*, in J.W. G., *Werke*, cit., Bd. VI, pp. 39, 65. Cfr. A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 268-274, p. 301 s.

<sup>33</sup> Cfr. K.Ph. Moritz, *Anton Reiser*, in K.Ph. M., *Werke*, hrsg. v. H. Günther, Insel, Frankfurt a.M. 1981, Bd. I, pp. 221 ss.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, pp. 59 s. Cfr. anche Moritz, *Andreas Hartknopf*, in *ivi*, p. 461. Cfr. A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 300-311. Già Schmidt parla di «egoismo» e rinvia in questo contesto brevemente anche a Moritz, per concentrarsi poi però sulle opere giovanili di Tieck, senza cogliere tuttavia la dimensione storico-filosofica del fenomeno (cfr. H. Schmidt, *Melancolie und Landschaft*, cit., pp. 266-272). Non diversamente, anche nella Marburger Ausgabe vi sono numerosi riferimenti all'*Anton Reiser* relativi al senso di claustrofobia provato da Lenz (MA 5, p. 372), al senso di irrealità e di sogno della realtà (MA 5, pp. 385, 469) e quindi all'idea della realtà come proiezione del soggetto (MA 5, pp. 393, 479), senza tuttavia che venga evidenziato lo strettissimo rapporto che esiste tra questi fenomeni.

<sup>35</sup> Cfr. su Jean Paul, W. Harich, *Jean Pauls Kritik des philosophischen Idealismus*, belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Angang, Frankfurt a.M., o.J. Cfr. anche A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 323 s.

<sup>36</sup> Cfr. sull'«egoismo filosofico» l'articolo *Egoismus* in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, 13 Bde., qui Bd. II, Schwabe Verlag, Basel 1972, pp. 310 ss., in particolare la seconda parte, ad opera di W. Halbfuß, pp. 313 s. Cfr. anche gli allegati 1 e 2 in W. Halbfuß, *Descartes' Frage nach der Existenz der Welt. Unter-*

intuito anche lo stesso Büchner nei suoi appunti sulla filosofia di Descartes, era stato proprio questo sistema filosofico a rendere attuale la questione della reale esistenza del mondo esterno indipendentemente dal soggetto pensante e percipiente: dopo aver posto la divisione tra *res cogitans* e *res extensa*, Decartes aveva dovuto infatti ricorrere all'idea di un Dio perfetto e veritiero quale ultima garanzia dell'esistenza del mondo esteriore<sup>37</sup>. Mentre sia Malebranche che Berkeley e Hume avevano finito per riconoscere l'impossibilità di una tale dimostrazione, rassegnandosi all'idea di uno «scetticismo moderato» e accontentandosi della «fede» nell'esistenza della realtà<sup>38</sup>, in Germania non ci si limitò a tale «scetticismo moderato» e molti furono i filosofi che cercarono nell'arco del secolo di sconfiggere l'«egoismo filosofico», chiamato significativamente anche «idealismo», a partire da Eschenbach e Tetens fino a Mendelssohn e Kant, che definì tale idea uno «scandalo della filosofia»<sup>39</sup>. Fu tuttavia proprio in una critica serrata al sistema filosofico kantiano che Daniel Jenisch introdusse per la prima volta il concetto di «Nihilismus», sostenendo che anche l'«idealismo trascendentale» kantiano portasse in ultima istanza all'impossibilità di dimostrare l'esistenza delle cose reali e quindi a una conclusione talmente spaventosa, insostenibile e paralizzante per l'uomo, da far sprofondata l'intero universo nel nulla eterno<sup>40</sup>.

Esattamente con questa idea, già paventata in diversi scritti letterari e vivacemente discussa dai filosofi, si confronta dunque anche Büchner, quando attribuisce a Lenz gli incubi sull'irrealtà del reale e sulla sua solitudine metafisica<sup>41</sup>; il seguente confronto blasfemo con Dio lo conduce definitivamente all'ateismo e al nichilismo, facendolo diventare «l'ebreo errante» (77), «l'eterno dannato, Satana» (89). Soprattutto questa *hybris* e questo confronto diretto con Dio mostrano che la crisi diagnosticata da Büchner attraverso la figura di Lenz è sì quella

*suchungen über die cartesianische Denkpraxis und Metaphysik*, A. Hain, Meisenheim a.G. 1968, pp. 200 ss.

<sup>37</sup> Cfr. gli appunti di Büchner su Spinoza in G. Büchner, *Philosophische Schriften*, MA 9.2, pp. 44, 59-61, 101 s.

<sup>38</sup> Cfr. A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 311-316.

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 316-322. Cfr. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in I. K., *Werkausgabe*, cit., Bd. III, p. 38. Per la confutazione dell'«idealismo» da parte di Kant, cfr. *ivi*, pp. 39 s., nota, e pp. 255-257. Su questa risposta di Kant all'«idealismo» cfr. H. Böhme - G. Böhme, *Das Andere der Vernunft*, cit., pp. 314-319.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, pp. 322 s.

<sup>41</sup> Riferimenti puntuali all'«idealismo soggettivo» di Fichte, a Tieck o a Schopenhauer si trovano in A. Pilger, *Die «idealistische Periode» in ihren Konsequenzen. Büchners Darstellung des Idealismus in der Erzählung 'Lenz'*, in «Büchner Jahrbuch», 8 (1990-1994), pp. 104-125, qui in particolare pp. 120 ss., senza però che venga colta la dimensione storico-filosofica del fenomeno.

del soggetto moderno<sup>42</sup> che, spodestato dalla sua posizione al centro dell'universo, reagisce da una parte attraverso le misure contrafobiche del sublime e attribuendo parallelamente al soggetto conoscente, attraverso l'«io penso» cartesiano fino al soggetto trascendentale kantiano o all'«Io fichtiano», una nuova centralità; ma questa crisi è in particolare quella del genio creatore, che rappresenta in un certo senso l'espressione massima della soggettività moderna. Proprio nel corso del Settecento si assiste infatti in Germania e nelle riflessioni estetiche degli altri Paesi europei a un processo di divinizzazione del genio che a partire dal «second maker», con cui Shaftesbury caratterizza Prometeo, giunge in Moritz e Schelling fino all'identificazione delle forze inconse nell'artista geniale con il divenire di una natura intesa panteisticamente come *natura naturans*<sup>43</sup>. Questo processo di divinizzazione del genio aveva trovato naturalmente proprio nello *Sturm und Drang*, negli scritti di Herder, di Goethe e dello stesso Lenz, una delle sue espressioni più forti. Nelle sue *Anmerkungen übers Theater* (1774) egli aveva infatti caratterizzato la poesia dapprima come «imitazione della natura», specificando poi tuttavia che essa era il prodotto del bisogno dell'uomo di imitare o «scimmiettare» in piccolo il creatore. Il desiderio innato nell'uomo di abbracciare non solo con la ragione, ma con tutti i sensi, in maniera intuitiva, «con uno sguardo» – attraverso l'«Anschauung» – l'essenza delle cose e la totalità dell'essere, poteva avverarsi solo nei geni, che proprio per questo vengono chiamati «piccoli dei», perché con la scintilla divina nel petto «siedono sui troni della terra e seguendo il suo [di Dio] esempio sostengono un piccolo mondo»<sup>44</sup>.

Proprio il destino del Lenz storico e le molte diagnosi letterarie dell'esito tragico di questa apoteosi del genio a partire dal *Werther* e dall'*Anton Reiser* fino alla figura di Berglingen nelle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* di Wackenroder o alle diverse figure di artisti nei racconti e nei romanzi di E.T.A Hoffmann<sup>45</sup>, permettono

<sup>42</sup> Cfr. H.O. Rößer, *Die kritische Perspektive aufs Subjekt in Büchners »Lenz«*, in «Büchner Jahrbuch», 10 (2000-2004), pp. 173-205.

<sup>43</sup> Cfr. su questo processo di divinizzazione del genio all'interno della discussione estetica in Germania A. Costazza, *Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis*, in A. Meier - A. Costazza - G. Laudin (hrsg. v.), *Kunstreligion*, Bd. I: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, de Gruyter, Berlin, New York 2011, pp. 73-88.

<sup>44</sup> J.M.R. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in J.M.R. L., *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. S. Damm, Insel, Leipzig 1987, Bd. II, pp. 645 e 648. Cfr. A. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, cit., pp. 83-86.

<sup>45</sup> Cfr. su queste «fallite apoteosi» in particolare in alcuni romanzi tedeschi moderni A. Costazza, *Brüchige Apotheosen: neue Genies im deutschen postmodernen Roman*, in A. Costazza - G. Laudin - A. Meier (hrsg. v.), *Kunstreligion*, Bd. III (in corso di pubblicazione).

a Büchner di riconoscere e quindi di rappresentare i pericoli insiti in tale divinizzazione del genio.

#### 4. La poetica della «compassione» e dell'imitazione della *natura naturans*

Verso la fine del Settecento il termine «Idealismus» indicava dunque, come si è visto, una concezione filosofica che negava tendenzialmente la realtà del mondo esteriore. Nel racconto di Büchner l'«idealismo» significa invece piuttosto una posizione estetica mirante a idealizzare la realtà, che corrisponde storicamente alle concezioni estetiche di Winkelmann e alla loro ripresa nel classicismo tedesco. E proprio contro queste due forme d'idealismo si rivolge la decisa critica di Büchner, quando fa dire a Lenz che «dieser Idealismus ist die schmähhichste Verachtung der menschlichen Natur» (54). Almeno implicitamente, questa critica è diretta tuttavia anche contro la concezione del progresso e della storia propria dell'idealismo tedesco, da Kant fino a Hegel. Questi tre differenti «idealismi» hanno infatti un elemento che li accomuna, vale a dire il disprezzo dell'individuo nella sua concreta realtà antropologica. Mentre l'idealismo gnoseologico riduce tutta la realtà a una proiezione del soggetto e trasforma quindi anche gli altri uomini in entità astratte, l'idealismo estetico, che sceglie e combina solo gli aspetti più belli della realtà, crea a sua volta delle finzioni simili a «marionette di legno» (55) o a pupazzi dal naso azzurro<sup>46</sup>. Come Büchner ha mostrato però soprattutto nel dramma *Dantons Tod*, è proprio questo disprezzo dell'individuo singolo a caratterizzare anche la concezione della storia dell'idealismo, che riprendendo molti elementi e soprattutto la funzione ideologica della teodicea settecentesca sacrifica l'individuo per il raggiungimento di una finalità che richiedendogli l'accettazione di sacrifici e dolori va ben al di là del suo orizzonte<sup>47</sup>. Al rifiuto di questa concezione teleologica della storia e dell'esistente, che Büchner ha espresso più chiaramente e con più forza tanto nel *Dantons Tod* che nei suoi scritti scientifici<sup>48</sup>, allude nel racconto quel desiderio

<sup>46</sup> Cfr. la lettera ai genitori del 28 luglio 1835, nella quale Büchner parla delle «marionette» create dai «poeti idealisti» (G. Büchner, *Briefwechsel*, MA 10.1, p. 67). Cfr. sul significato di questa metafora R. Drux, «Holzpuppen». *Bemerkungen zu einer poetologischen «Kampfmeterapher» bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung*, in «Büchner Jahrbuch», 9 (1995-1999), pp. 237-253.

<sup>47</sup> Cfr. più dettagliatamente su questo tema A. Costazza, *Der «gräßliche Fatalismus der Geschichte» und die Funktion des Theodizee-Diskurses in Georg Büchners «Dantons Tod»*, in D. Fulda - T. Valk (hrsg. v.), *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochen diagnose*, de Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 107-126.

<sup>48</sup> Cfr., ad esempio, la lezione cattedratica, tenuta da Büchner a Zurigo nel 1836, *Über Schädelnerven*, in G. Büchner, *Naturwissenschaftliche Schriften*, MA 8, pp. 153 s.

di «Ruhe», di pace e di tranquillità, ripetuto più volte da Lenz, che trova la sua espressione più compatta significativamente subito dopo il «dialogo sull'arte»:

Laßt mich doch in Ruhe! Nur ein bißchen Ruhe, jetzt wo es mir ein wenig wohl wird! [...] Jeder hat was nötig; wenn er ruhen kann, was könnte er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen (60).

Non si tratta, come potrebbe sembrare, semplicemente di una questione biografica, della risposta di Lenz alle richieste del padre ricordategli nel racconto da Kaufmann. Poiché infatti anche il Lenz storico si era chiesto nel saggio *Versuch über das erste Prinzip der Moral* se la «destinazione dell'uomo» consistesse nella «pace» (Ruhe) o nel «movimento» (Bewegung), e aveva concluso, da buon leibniziano, che «unser Bestimmung scheint gleichfalls ein immerwährendes Wachsen, Zunehmen, Forschen und Bemühen zu sein»<sup>49</sup>, la richiesta di «Ruhe» messa in bocca a Lenz da parte di Büchner esprime una critica esplicita all'alienazione del singolo individuo contenuta nella concezione idealistica della storia e del progresso.

Parallelo a questo rifiuto è anche il rigetto di un'estetica idealistica e si può dire anzi che la concezione estetica proposta dal Lenz büchneriano costituisca proprio una risposta a questo tipo di filosofia. Riplicando all'idea estetica appena accennata paradossalmente proprio dall'«apostolo del genio» Kaufmann (56 ss.), Lenz propone un'idea 'realistica' dell'arte che si rifà ad esempi della scuola olandese (58 ss.) e corrisponde in effetti con le idee estetiche proposte dal Lenz storico<sup>50</sup>. Büchner proietta tuttavia in questa concezione estetica anche le proprie idee, come mostra la spiegazione metafisica data da Lenz di questa sua posizione, che trova riscontro in una lettera di Büchner ai genitori<sup>51</sup>:

Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen (54).

<sup>49</sup> J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, cit., vol. 2, p. 504.

<sup>50</sup> Cfr. J.M.R. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, cit., pp. 653 ss.

<sup>51</sup> Cfr. la lettera ai genitori del 28 luglio 1835, in G. Büchner, *Briefwechsel*, MA 10.1, p. 67.



Il genio diventa bensì anche qui un *alter deus* che imita il massimo creatore, ma a differenza di quanto avveniva ad esempio in Lessing, secondo cui l'artista, conscio della limitatezza della propria visione, doveva modificare la realtà per renderla simile al punto di vista divino, trasformando così l'opera d'arte in una conferma della teodicea<sup>52</sup>, il Lenz büchneriano rifiuta la distinzione tra bello e brutto e quindi anche tra bene e male, accettando invece anche la presenza del dolore nell'universo, che secondo la celebre affermazione del *Dantons Tod* costituisce il fondamento dell'ateismo e «provoca uno squarcio nel creato dall'alto in basso»<sup>53</sup>. Si capisce allora che il rifiuto dell'idealismo estetico significa per Büchner soprattutto il rifiuto della teodicea e quindi anche della concezione della storia dell'idealismo filosofico che ne rappresentava la continuazione e della quale egli aveva smascherato nel *Dantons Tod* il carattere profondamente antiumanistico<sup>54</sup>.

La teoria estetica formulata dal Lenz büchneriano rappresenta anzi proprio la risposta non solo all'idealismo estetico ma anche a quello gnoseologico e a quello storico-filosofico. Per essere compresa a fondo, essa va considerata tuttavia nel contesto delle due scene immediatamente precedenti, in cui trovano espressione l'idea della «compassione» («Mitleid») intesa come condivisione del dolore che c'è nel mondo, e una teoria della «simpatia naturale»<sup>55</sup>. Per spiegare a sé e a Oberlin lo strettissimo rapporto che nel racconto molti abitanti dello Steintal e lo stesso Oberlin hanno con le forze più profonde della natura, con l'acqua e con i metalli sotto la terra o con gli spiriti nelle montagne (44-46, 50, 66), Lenz formula una versione della «catena dell'essere»<sup>56</sup>, secondo cui gli esseri meno sviluppati che si trovano sui gradini più bassi della scala sarebbero in un rapporto simpatetico più stretto tra di loro, fonte tra l'altro di grande piacere, mentre gli esseri più elevati come l'uomo avrebbero perso questa capacità:

<sup>52</sup> Cfr. G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 79. St., in G.E. L., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. W. Barner, Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1989ff., qui Bd. VI, pp. 577 s.

<sup>53</sup> G. Büchner, *Dantons Tod*, MA 3,1, p. 202.

<sup>54</sup> Cfr. A. Costazza, «*Der gräßliche Fatalismus der Geschichte*», cit.

<sup>55</sup> Già Hans-Jürgen Schings ha riconosciuto la necessità di interpretare il «Kunstgespräch» del Lenz büchneriano in diretta relazione con la concezione della «simpatia naturale» formulata nella scena immediatamente precedente (cfr. H.-J. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, C.H. Beck, München 1980, pp. 68-79). Per un'interpretazione della teoria estetica di Büchner in questo duplice contesto cfr. A. Costazza, «*Der gräßliche Fatalismus der Geschichte*», cit., pp. 124-126.

<sup>56</sup> Sulla «catena dell'essere» cfr. A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (1936), tr. it. di L. Formigari, *La grande catena dell'essere*, Feltrinelli, Milano 1981. Sulla presenza di questa idea nel *Dantons Tod* cfr. A. Costazza, «*Der gräßliche Fatalismus der Geschichte*», cit., pp. 112 ss.

Er fuhr weiter fort: Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen; je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand, er sei nicht selbständig genug, aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben, so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft. Er sprach sich selbst weiter aus: wie in allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönste, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer affiziert würde, wie in den niedrigen Formen alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sei. Er verfolgte das noch weiter (52).

Al contrario del Lenz storico, che da buon leibniziano non poteva non approvare la versione dinamica della «catena dell'essere» e quindi il progresso infinito da un gradino all'altro della stessa<sup>57</sup>, il personaggio di Büchner sembra rimpiangere e desiderare in un moto regressivo proprio quello stato primordiale in cui domina un'universale 'simpatia' tra tutti gli esseri. E proprio a questo stato di primordiale 'simpatia naturale' sembra riferirsi anche la sua idea dell'imitazione del Dio creatore formulata quasi immediatamente dopo. Così come nel saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* di Moritz, anche il Lenz büchneriano non pensa infatti all'imitazione di un oggetto, sia esso anche il più bel quadretto dell'«antica scuola tedesca» (57), bensì all'imitazione della *natura naturans*, vale a dire del processo creativo stesso, della creazione di vita e di «possibilità di esistenza» (55), del continuo e inarrestabile divenire delle forme che Moritz chiama «das ewige Schöne»<sup>58</sup> e che ritorna quasi alla lettera nelle parole di Lenz:

Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen, und dann Alt und Jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen (76).

Il passaggio all'affermazione successiva, secondo cui è necessario quindi amare l'umanità e cercare di penetrare la particolarità di ogni essere, anche del più misero e insignificante, per poi copiarlo facendolo uscire da se stesso, senza aggiungere nulla di esterno, può sembrare a prima vista arbitrario:

<sup>57</sup> Cfr. sopra, nota 48.

<sup>58</sup> K.Ph. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in K.Ph. M., *Werke*, cit., pp. 577 s.

Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht (56).

Ciò che unisce queste due affermazioni e concezioni estetiche è tuttavia il momento della «simpatia» ovvero del «Mit-Leid», della «con-passione». Proprio perché l'artista s'identifica con le forze più profonde e più oscure della natura, egli non può non estendere questo stato di simpatia universale anche ai suoi simili. Non è quindi un caso che prima del «dialogo sull'arte» e immediatamente prima del discorso sulla «simpatia universale» Büchner abbia tematizzato proprio la compassione. Lenz deve tenere una predica in chiesa e improvvisamente «sein ganzer Schmerz wachte jetzt auf, und legte sich in sein Herz» (48). Questo dolore è però significativamente fonte di una gioia infinita, perché egli riesce a comunicarlo, a dividerlo – «sie litten alle mit ihm» (48) – e proprio questa condivisione gli permette di accettare il dolore, di considerarlo addirittura un vantaggio, una sorta di «Gottesdienst», perché egli si identifica con il dolore di tutto il mondo: «Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon» (50).

Questa «con-passione», intesa come condivisione del dolore, che si trasformerà poi in simpatia universale nei discorsi con Oberlin del giorno seguente e subito dopo, nel dialogo con Kaufmann, in una poetica 'realistica' che predica l'amore per l'umanità e per il più misero e insignificante dei suoi rappresentanti, costituisce dunque la risposta ai tre tipi d'«idealismo» tematizzati in questo racconto: essa è innanzitutto una risposta all'idealismo estetico, ma è anche una risposta all'idea di progresso storico dell'idealismo tedesco, in quanto richiama la centralità dell'individuo singolo, che in quella concezione veniva sacrificato all'idea del progresso. Ed è infine una risposta all'idealismo gnoseologico, inteso come «egoismo filosofico», perché la condivisione del dolore significa evidentemente anche il superamento dell'idea che tutto il reale, compresi tutti gli esseri umani, siano solo proiezioni del soggetto conoscente.

Il racconto stesso, realizzazione concreta e paradigmatica – assieme al *Woyzeck* – di quell'amore per l'umanità e del rispetto empatico anche per il più misero e insignificante degli uomini teorizzato nel «dialogo estetico» dal personaggio Lenz, diventa in questo modo la risposta ai pericoli insiti nell'assolutizzazione del soggetto, quale si era espressa soprattutto nella concezione stürmeriana del genio, che Büchner ha voluto esemplificare narrando le vicende di uno dei massimi rappresentanti di quell'epoca storico-culturale.

# CULTURA TEDESCA

gennaio-dicembre 2012

42/43

1813

Büchner Hebbel Wagner

# CULTURA TEDESCA

Rivista semestrale

Direttore: Marino Freschi

Comitato scientifico: Giorgio Agamben, Remo Bodei, Paolo D'Angelo, Massimo Ferrari Zumbini, Werner Frick, Sergio Givone, Claudio Magris, Christine Maillard, Giacomo Marramao, Terence James Reed

Comitato di redazione: Roberta Ascarelli, Matilde de Pasquale, Isolde Schiffermüller, Giovanni Scimonello

Segreteria di redazione: Luisa Giannandrea, Micaela Latini, Gianluca Paolucci, Ute Weidenhiller

«Cultura Tedesca» è *peer reviewed*

La rivista ha sede presso la cattedra di Letteratura Tedesca della Università degli Studi Roma Tre

Redazione: Marino Freschi, Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre, via del Valco di S. Paolo 19, 00146 Roma, tel. 06/57338681; fax 06/57338661; e-mail: freschi@uniroma3.it

Ufficio riviste e servizio abbonati: Bibliotheca Aretina

E-mail: info@bibliothecaaretina.it

Abbonamento annuale: Italia 60 €; estero 80 €

Prezzo fascicolo singolo 32 €, doppio 62 €

I versamenti devono essere effettuati sul conto corrente postale 70470273 intestato a Associazione culturale Bibliotheca

ISBN-978-88-905738-3-5

ISSN 1720-514X

Questa rivista si avvale dei contributi del Dipartimento di Germanistica e Slavistica dell'Università degli Studi di Verona, del Dipartimento di Letterature Comparete dell'Università degli Studi Roma Tre, del Dipartimento di Letterature Moderne e Scienze dei Linguaggi dell'Università degli Studi di Siena - Arezzo, dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli e del MIUR.

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso, o per qualunque mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della casa editrice. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge. I contributi destinati alla rivista, che verranno sottoposti all'attenzione dei referee, vanno inviati via e-mail all'indirizzo di posta elettronica della redazione.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012 dai Servizi Tipografici Carlo Colombo - Roma

# Indice

1813! di Marino Freschi	11
Il <i>Lenz</i> di Büchner: patografia letteraria del genio stürmeriano di Alessandro Costazza	13
Und Büchner wandert von Butzbach nach Offenbach di Friedrich Christian Delius	33
«... was von der doppelten Natur». Zur Ambivalenz des Büchnerschen Naturbegriffs zwischen Daseinsethos und Zivilisationsbruch di Gerhard Friedrich	41
Un <i>Totentanz</i> senza tempo. Archetipi e pathos fra <i>Woyzeck</i> e <i>Wozzeck</i> di Grazia Pulvirenti, Federica Abramo, Salvatore Arcidiacono	59
Note sull'attualità di Hebbel (1813-1863) di Lorenza Rega	73
Sulla <i>Julia</i> di Christian Friedrich Hebbel di Matilde de Pasquale	87
Psicologia e mito, psicologia <i>del</i> mito: l'alter ego di Wagner di Elena Alessiato	101
Lo sguardo e l'udito. Osservazioni a proposito del libretto di <i>Tristan und Isolde</i> di Stéphane Pesnel	111
Richard Wagner, cifra dell'Occidente di Quirino Principe	125
«R. ha dormito bene, ma ha sognato Meyerbeer»: Wagner e gli ebrei, storia di un'ossessione di Massimiliano De Villa	133

## Saggi

Il duomo di Colonia e l'unità nazionale: ricostruire il duomo  
per costruire la nazione 159  
di Massimo Ferrari Zumbini

Brecht, *Fatzer* e la 'grande pedagogia' 181  
di Luigi Forte

DDR-Literatur nach der DDR? Zur Restitution literarischer  
Bedeutsamkeit 193  
di Klaus R. Scherpe

Recensioni 221

Abstracts 227