

recensioni

Miti goethiani tra letteratura e musica: Ifigenia e Werther, a cura di Biancamaria Brumana, Lia Secci e Leonardo Tofi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, 222 p. (Pubblicazioni dell'Università di Perugia. Collana del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Filologico-Letterarie dell'area Anglo-Germanica, nuova serie, vol. X).

Il volume raccoglie gli atti di due seminari di studio interdisciplinari tenuti presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia. La prima sezione contiene le relazioni sul tema "Il mito di Ifigenia tra letteratura e musica" (9-10 dicembre 1997), la seconda i contributi relativi a "Goethe: fatalità poetica e musicale" (14 dicembre 1999), in cui particolare spazio è dedicato al *Werther* e ai suoi rifacimenti. I contributi, oltre a fornire nuove proposte interpretative dei testi goethiani *Iphigenie auf Tauris* e *Die Leiden des jungen Werthers*, prendono in esame riscritture letterarie e musicali dei due miti in questione, e il ruolo centrale che le due opere dello scrittore weimariano hanno avuto nella cultura europea.

La sezione dedicata a Ifigenia si apre con il contributo di Francesco Benedetti, che si propone di chiarire alcuni aspetti del mito greco, ponendo quindi le basi per una adeguata considerazione di questa controversa figura femminile nell'arte moderna. Lo studioso ci ricorda che la prima menzione di Ifigenia non si rileva nei poemi omerici, bensì in Esiodo (che parla di Ifimeneide) e che poi, attraverso vari autori — tra i quali Stesicoro e Pindaro —, il mito passerà ai tre tragici del V secolo. Come è noto, Euripide dedicò a questa figura due opere dagli esiti diversi (nella tarda *Ifigenia in Aulide* la fanciulla si mostra infatti consenziente al sacrificio). Benedetti inserisce il mitema di Ifigenia nel contesto del mito della "Terra oppressa": Zeus avrebbe cioè provocato la guerra tebana, poi quella troiana, per liberare la Terra madre da popolazioni «troppo numerose e prive di religiosa *pietas*» (p. 17). Il sacrificio imposto alla fanciulla — e sarà poi questa la versione più diffusa della leggenda — è visto da un'ottica storico-mitica: «la legittimazione divina del potere supremo militare e del sovrano conquistatore [...] di Troia passa attraverso lo stesso sangue del sovrano, che non potendo morire egli stesso, deve versare il proprio sangue che scorre nella figlia primogenita» (p. 24). L'esercito greco non potrà esimersi dall'ubbidire «a colui che ha osato sacrificare la propria figlia per l'impresa comune. Un tale ordine gerarchico garantisce il buon esito dell'impresa» (*ibidem*).

Volto non a dirimere questioni relative al mito classico, bensì a sollevare interrogativi in merito alla *Iphigenie auf Tauris* goethiana, è il contributo di Leonardo Tofi, il quale, a partire da precisi rilevamenti linguistici relativi all'incerto referente del sostantivo "Schwester", postula l'ipotesi della identità tra Artemide e Ifigenia, coincidenza non nuova nella tradizione, ma che anzi «poggerebbe [...] su collaudate basi religiose, storiografiche e mitografiche» (p. 112). Sulla scorta del fondamento filologico di una ambiguità concettuale sempre più sensibile man mano che si procede verso l'epilogo, Tofi pone l'ipotesi, suggestiva e convincente dal punto di vista linguistico, che «sotto la trama comune della variante leggendaria più nota — quella

tramandata da Euripide nella sua *Ifigenia in Tauride* — Goethe intenda lasciar affiorare frammenti di quella remota cultura nella quale le due figure erano [...] facce della stessa entità divina, e tracce del successivo processo di fusione fra l'*Ifigenia* connessa al culto di Artemide e l'*Ifigenia* di cui parla Euripide» (pp. 112-113). Il personaggio di Goethe appare al tempo stesso piú mite e piú determinato rispetto alla *Ifigenia* euripidea: mentre quest'ultima si mostra disposta a sacrificare, suo malgrado, i due stranieri giunti nella Tauride, la figura goethiana, pur nella sua celebrata umanità, appare piú che mai decisa a non lasciarsi sopraffare da Toante. Ai ripetuti tentativi del re di imporre la propria volontà *Ifigenia* replica di essere libera «come un uomo», suggerendo cosí, osserva Tofi, un accostamento ad Artemide, tradizionalmente priva di legami e condizionamenti.

Nell'impostazione generale del volume il contributo di Uta Treder su *Die Leiden des jungen Werthers* ha una funzione analoga al saggio di Tofi su *Iphigenie auf Tauris* di Goethe, ossia quella di fornire *pigmenta cogitationis* in merito alle interpretazioni 'canoniche' che la critica ha dato delle due opere goethiane. La Treder, consapevole «di proporre una lettura un po' controcorrente della piú celebre opera goethiana» (p. 159), è portata a ritenere Werther, sulla base di molteplici indizi — o meglio: prove — testuali, «il primo eroe ozioso della letteratura non solo tedesca, ma mondiale, antenato di quella folta schiera di *dandies* e di donne isteriche che popolano la letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento, in cui ozio ed esaltazione, ozio e follia entrano in un pericoloso connubio» (pp. 159-160). Di Werther vengono sottolineati l'edonismo, il narcisismo (evidente, osserva Treder, già nel nome: *werth*, vecchia grafia per *wert*, piú -er, ossia, nel linguaggio del Settecento, colui che «vuole essere amato di piú e piú è amato piú ama se stesso», p. 164), l'indole libertina e gaudente che non realizza l'ideale della *Uneigennützigkeit* di fondamentale importanza per il giovane Goethe. L'intero romanzo è da intendere dunque alla luce della «eredità simbolica della madre» (p. 161), eredità — rappresentata dalla stessa Lotte cosí come dalla natura «maternalizzata e mitizzata» (*ibidem*) — che viene a Werther negata, inducendolo cosí a cercare rifugio, con il suicidio, nel Padre.

Piú d'un lettore constaterà con una certa sorpresa che nella silloge in questione non compare alcun contributo specifico su quella che è forse la piú conosciuta trasposizione musicale del romanzo giovanile di Goethe, ossia il *Werther* (1892) di Jules Massenet; di riscontro c'è però da aggiungere che tra i meriti del volume è da annoverare quello di portare all'attenzione del lettore riscritture letterarie e musicali non troppo note delle due opere goethiane. È quanto si può senza dubbio dire per il contributo di Fabrizio Scrivano, che si occupa dell'opera teatrale di Vico Faggi *Ifigenia non deve morire* (1962), di cui viene commentato l'alternarsi di due narrazioni e angolazioni inconciliabili, rappresentate sul palcoscenico da un testimone bianco (che sta forse per l'autore) e uno nero (presumibilmente la tradizione letteraria). Faggi non opta per l'una o l'altra versione del mito di *Ifigenia*, bensí ne propone piú di una — per la precisione tre, in quanto il bianco si fa portatore di due interpretazioni — «costringendo il lettore/spettatore a una sorta di mobilità interpretativa tra le differenti opzioni di svolgimento» (p. 122). In tal modo Faggi rende nota artisticamente «l'idea che per ogni ricostruzione coerente della storia esiste almeno un'altra possibilità altrettanto coerente» (*ibidem*), posizione questa — rileva Scrivano — vicina alla drammaturgia dürrenmattiana del caso («*der Zufall*»)

quale si esprime in particolare in *Das Sterben der Pythia* (1976). Entrambi gli autori con la loro tecnica innovativa mirano a svelare «la sostanza mortifera del simbolo letterario» (p. 124) che cercano di risvegliare a nuova vita intervenendo sui meccanismi dell'intreccio.

Del *grand-opéra* di Ernst Krenek *Leben des Orest* (1930) si occupa Johannes Streicher, il quale, contestualizzando la produzione dell'autore all'interno della cultura e dell'ideologia della Repubblica weimariana, individua i molteplici influssi di cui la *pièce* in questione reca traccia: dalla *Winterreise* di Schubert a Verdi, al *Wozzeck* di Alban Berg, al «folle del *Boris Godunov* musorgskiano» (p. 104), alla *Histoire du soldat* di Charles-Ferdinand Ramuz e Igor Stravinskij, per citarne solo alcuni. Ne risulta con chiarezza l'eterogeneità nonché il carattere ibrido dell'ambizioso *Leben des Orest*, in cui Krenek cerca di «coniugare due *Weltanschauungen*: a quella greca si aggiunge quella cristiana [...] non senza cogliere ogni occasione buona per la difesa della causa pacifista» (p. 103). Proprio gli intenti pacifisti finiranno per precludere a Krenek l'iterarsi del successo avuto con precedenti produzioni, essendo l'intenzione pedagogica in contrasto con quanto il pubblico dell'epoca si aspettava da un *grand-opéra*. Lo «iato tra messaggio umanitario e spettacolo disimpegnato» (p. 106) è per Streicher l'elemento caratterizzante di quest'opera di cui Krenek fu non solo compositore, ma anche librettista.

Pressoché dimenticato per circa un secolo, recentemente rivalutato anche grazie all'iniziativa perugina del dicembre 1999, nel corso della quale sono stati eseguiti alcuni brani dell'opera, è il dramma musicale *Carlotta e Verter* (1814) di Carlo Coccia, al centro del documentatissimo contributo di Biancamaria Brumana. La vicenda del romanzo goethiano passa a Gaetano Gasbarri, autore del libretto dell'opera in questione, attraverso il filtro della commedia di Simeone Sografi *Verter* (1794), caratterizzata dalla borghesizzazione dei personaggi così come da un generale abbassamento di tono rispetto all'originale; non mancano infatti elementi comici e Verter «risulta privo di quella aspirazione all'assoluto e di quegli estremismi tipici della cultura romantica oltremontana» (p. 200). Il suo amore per Carlotta — vera protagonista, mentre il giovane rimane alquanto sbiadito — non è che «una nuvola passeggera, che turba solo momentaneamente la serenità di un matrimonio sin troppo saldo» (*ibidem*). La vicenda si conclude non con il suicidio, bensì, pacatamente e piuttosto serenamente, con la partenza di Verter, il quale diventa — stravolgendo così il senso dell'opera goethiana — «esempio di qualità virtuose e [...] portavoce di comportamenti istruttivi per i cittadini» (*ibidem*). Di particolare interesse per il musicologo le osservazioni tecniche sulla partitura di Firenze e quella di Perugia — le due città che ospitarono l'opera — nonché la riproduzione, in appendice, di materiale bibliografico e musicale relativo alla rappresentazione perugina del 1819.

Se in Coccia il romanzo goethiano è mediato dalla tradizione teatrale italiana, nel *Lied* di Franz Schubert *Iphigenie* (1817), di cui si occupa Francesco Scarpellini Pancrazi, è invece proprio il dramma *Iphigenie auf Tauris* a fungere da filtro letterario tra la fonte classica e il testo di Johann Baptist Mayrhofer, autore appunto delle parole del *Lied* schubertiano. Dal punto di vista musicale, la fonte più significativa è la notissima *Iphigénie en Tauride* (1779) di Christoph Willibald Gluck che Schubert utilizza, afferma Pancrazi, in duplice forma: sia per conoscenza diretta, sia per il tramite del *Monolog aus Göthe's Iphigenie* del compositore tedesco Johann

Friedrich Reichardt, il quale a sua volta si era basato sul modello gluckiano. Rispetto alla vicenda come esposta nel mito classico e come fedelmente ripresa da Nicolas François Guillard, autore del libretto di Gluck, Schubert si discosta dalla tradizione per la sensibile psicologizzazione dei personaggi. Mentre le citate fonti musicali settecentesche «nonostante una innegabile e inevitabile maggior espressività della figura di Ifigenia [...] ancora riuscivano a mettere al centro la vicenda nel suo complesso più che i sentimenti dell'eroina» (p. 91), in Schubert — che ben conosceva il dramma goethiano — ci si trova «di fronte ad Ifigenia con il suo stato d'animo» (p. 93). Ne deriva un testo «decisamente romantico — più romantico del suo stesso modello goethiano — con una musica che da un lato ne sposa felicemente lo spirito [...] ma dall'altro, utilizzando [...] elementi musicali neoclassici di ascendenza gluckiana, fa anche un tentativo di reinserire, allusivamente, Ifigenia nella sua tragedia antica» (p. 94). Grazie ai continui *to-and-fro-movements* tra letteratura e musica nonché ai commenti relativi alle 'quasi' citazioni goethiane rilevabili nel testo del *Lied* di Schubert, il contributo di Pancrazi risulta di particolare interesse sia per il musicologo che per il germanista.

Di carattere squisitamente musicologico è invece il saggio di Galliano Ciliberti sulla già menzionata *Iphigénie en Tauride* gluckiana, di cui viene approfondito il tema del sogno e dei mezzi musicali utilizzati per la sua resa. Il lavoro è corredato da riproduzioni della partitura di alcuni brani dell'opera, figure indispensabili per la esatta comprensione delle osservazioni tecnico-musicali. Analizzando il sogno di Ifigenia con cui l'opera si apre, Ciliberti rileva la natura sfumata e più simbolica della visione onirica gluckiana rispetto alla fonte euripidea, caratterizzata da rimandi univoci che spingono a una lucida e «immediata interpretazione del sogno» (p. 68) in funzione della trama. In Euripide si legge infatti: «*Ifigenia*: [...] Il sogno io lo spiego così: che Oreste è morto, e a consacrarlo alla morte ero io. Che le colonne d'una casa sono i figli maschi [...]» (*ibidem*). L'Ifigenia di Gluck si limita a riferire sinteticamente quanto sognato, senza alcun tentativo di interpretazione. Piuttosto, Gluck è volto a evidenziare il lato notturno della vicenda inserendo a questo punto la «dolente perorazione omoritmica» (*ibidem*) delle sacerdotesse che implorano la calma degli dèi. Ciliberti commenta quindi la funzione di esperienze oniriche rintracciabili in altre opere di Gluck, per esempio in *Orfeo ed Euridice*, concludendo che nella produzione del compositore «[u]n breve cerchio d'acqua o un semplice specchio infranto rappresentano [...] lo speculare riverbero del grande racconto della vita sulle cui inconsistenti superfici il sogno assurge a dimensione altra, a regno dell'immaginario» (p. 77).

Al libretto di Apostolo Zeno per la *Ifigenia in Aulide* (1718) musicata da Antonio Caldara è dedicato il saggio di Bianca Maria Antolini, che si sofferma sul suo carattere paradigmatico nella cultura musicale del Settecento. Vari elementi del melodramma in questione anticipano infatti sia le opere successive di Zeno, sia caratteristiche che saranno proprie dell'opera del Metastasio: *liaison des scènes*, arie collocate sempre in fine di scena, diminuzione del numero delle arie rispetto alla tradizione precedente. Fonte della *Ifigenia in Aulide* di Zeno è, per ammissione dell'autore, l'*Iphigénie en Aulide* (1674) di Jean Racine, dalla quale il libretto italiano si discosta per «l'attenzione all'elemento spettacolare, l'accentuazione del lato sentimentale, la tendenza a presentare in scena gli eventi più che a narrarli» (p. 61). Poiché tali tratti, ai quali è da aggiungere il venir meno della unità di luogo,

appaiono dettati in ultima analisi dal genere stesso del melodramma e non dalla soggettività di Zeno, Antolini ritiene opportuno parlare di « sostanziale adesione alla fonte francese » (*ibidem*).

All'interno del volume, l'unico contributo a carattere iconografico è quello di Gianna Dareggi, che ripercorre gli esiti figurativi del mito di Ifigenia dall'antichità classica fino al XIX secolo, evidenziando gli aspetti della leggenda di volta in volta privilegiati. Così, mentre la tradizione più antica predilige « Ifigenia portata o con l'inganno o con la forza al sacrificio » (p. 32), la messa in scena della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, caratterizzata dalla disponibilità della fanciulla alla morte, ispira capolavori — oggi persi — che aderiscono a questa versione del mito. La tradizione successiva solo raramente rappresenta Ifigenia presso i Tauri, preferendo piuttosto concentrarsi, in particolare in contesti funerari, sulla scena dell'uccisione. La capillare diffusione di tale mitema nell'arte classica atesta, afferma l'autrice, « la grande fortuna del tema nell'antichità, la sua vitalità incardinata inizialmente nel rito oltre che nel mito » (p. 49). Testimonianze significative della leggenda greca si trovano anche nell'arte etrusca nonché nella pittura pompeiana e più in generale nell'arte vesuviana. La Dareggi passa quindi in rassegna nella parte finale — sottolineando con eleganza i molteplici scambi tra letteratura, musica e arti figurative — i più significativi pittori del Settecento italiano che hanno rappresentato Ifigenia, tra i quali Giambattista Tiepolo — notissima la sua « Sala di Ifigenia » a Villa Valmarana — e Giambattista Crosato, concludendo poi con un cenno al pittore americano Benjamin West (1738-1820) e al tedesco Anselm Feuerbach.

È ben noto che il *Werther* di Goethe ebbe un grandissimo successo internazionale, paragonabile alla risonanza che fino ad allora solo i romanzi inglesi erano riusciti a ottenere; basti pensare alla *Pamela* (1741) di Samuel Richardson — che aveva ispirato lo stesso *Werther* —, vero *best seller* europeo attorno alla metà del Settecento, « a work that gratified the reading public with the combined attractions of a sermon and a striptease »¹. Analogamente a quanto accadde con la *Pamela*, anche il *Werther* di Goethe diede il via a una lunga serie di imitazioni e plagii, inducendo vari autori a porre il giovane ipocondriaco al centro delle proprie opere. La più celebre riscrittura tedesca è senza dubbio *Die Freuden des jungen Werthers* (1775) di Friedrich Nicolai, il quale « si riprometteva di smontare attraverso l'ironia quella 'ragione del cuore' che era stata alla base della moda-Werther »². Nel presente volume non vengono riproposte le note riscritture tedesche del *Werther*, bensì ne vengono contestualizzate e commentate alcune riletture sorte oltre il confine renano. Sulle 'vittime francesi' del wertherismo è incentrato infatti il saggio di Hermann Dorowin, che ripercorre alcune tappe fondamentali della ricezione dell'opera goethiana a partire da Mme de Staël, cui va « [il] merito di aver collocato il romanzo al centro dell'elaborazione filosofica, morale ed estetica del preromanticismo francese » (p. 177). Nelle opere dei tre autori selezionati Dorowin individua acriticamente scarti, variazioni e stravolgimenti rispetto al modello di partenza. Così, se il racconto esotico *René* (1802) di Chateaubriand vorrebbe 'correggere' il *Werther*, additando nel decadente protagonista un esempio deterrente (sebbene poi l'autore finisca per « discolpare il suo eroe più di quanto non abbia fatto Goethe »: p. 183),

¹ I. WATT, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth 1972, p. 196.

² M. PONZI, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, Roma 1997, p. 16.

Etienne Pivert de Senancour propone con il suo romanzo epistolare *Obermann* (1804) «un Werther fattosi filosofo che combatte il male che lo affligge con una sua dignitosa disciplina interiore» (p. 186). Un «Werther che ha raggiunto il suo scopo» (p. 187), ossia l'amata e una buona posizione sociale, è invece il protagonista dell'*Adolphe* di Benjamin Constant, eroe portato ad aprire la propria psiche al lettore in misura tale, che la vittimistica «autoanalisi del personaggio si trasforma in un sottile discorso giustificatorio dell'autore stesso» (p. 188).

Sui *Singspiele* goethiani, dalla critica «[r]elegati nell'ambito delle opere d'occasione e di carattere secondario»³, verte il contributo di Lia Secci, in cui si illustra, in maniera rigorosa e godibile al tempo stesso, le difficoltà che l'autore weimariano dovette affrontare quando, al ritorno dall'Italia, tentò di far mettere in scena in Germania le nuove versioni di *Erwin und Elmire* e *Claudine von Villa Bella*, rielaborati formalmente tenendo conto degli spunti forniti dall'opera buffa cui il poeta si era avvicinato durante il soggiorno romano. Come aveva illustrato l'autrice in un precedente contributo, a Roma Goethe aveva assistito a rappresentazioni teatrali e liriche, balletti, musica sacra e popolare, e «[t]utto questo gli aveva fatto desiderare di introdurre più musica, più canto, nei suoi *Singspiele* destinati prevalentemente alla recitazione, di 'italianizzarli'»⁴. Sostanzialmente, dopo il viaggio italiano Goethe trasforma la prosa in pentametri giambici al fine di rendere possibile «un'esecuzione delle parti non cantate come recitativi, o almeno come declamati» (p. 131). Tuttavia, il compositore Johann Friedrich Reichardt, cui Goethe affidò la musica di *Claudine von Villa Bella*, finì per venire meno alle indicazioni dello scrittore in quanto riconvertì i giambi in prosa «per venire incontro all'impreparazione degli attori» (p. 135). Lo stesso Goethe condivideva in certo qual modo i dubbi tecnici di Reichardt in merito al recitativo in lingua tedesca quando rimpiangeva di non poter scrivere le proprie opere in italiano; tuttavia, afferma la Secci, mentre il compositore pare connotare negativamente la lingua romanza, «per Goethe al contrario l'italiano è una lingua poetica e musicale, mentre il tedesco è prosaico e barbarico» (p. 137). Sarà poi — ci ricorda l'autrice — Gaetano Donizetti, riprendendo nella sua *Betty*, per tramite francese, il *Singspiel* *Jery und Bätely* del poeta weimariano, a riuscire nell'intento goethiano di fondere *Singspiel* tedesco e opera buffa italiana.

Leggibilissimo e informativo il contributo di Giacomo Fornari sul *Viaggio in Italia*, redatto in lingua italiana, di Johann Caspar Goethe, figura di viaggiatore settecentesco pressoché negletta rispetto a un Karl Philipp Moritz e ovviamente allo stesso Goethe, il quale forse si servì della fonte paterna per redigere la sua *Italienische Reise*. Fornari estrapola dalla relazione di viaggio in forma epistolare di Johann Caspar le osservazioni sulla musica italiana, in particolare sui teatri d'opera veneziani, che appaiono al visitatore un peculiare crogiolo di sontuosità — quella degli spettacoli — e singolare malcostume — quello del pubblico di ceti più bassi, avvezzo a gettar giù dalle logge 'immondizie' di vario genere. Caspar si sofferma a caratterizzare gli 'ospedali' veneziani, istituti che, pur non avendo il lustro dei conservatori napoletani, permettevano ai giovani di imparare la musica professionalmente. Degna di nota l'osservazione riferentesi all'ospedale della Pietà, che ospi-

³ S. BARBERA, *Goethe e le forme del Singspiel*, in *Goethe e l'Italia*, a cura di M. Frezzi, Roma 2000, pp. 37-53, qui p. 37.

⁴ L. SECCI, *I Singspiele di Goethe a Roma*, ivi, pp. 151-177, qui p. 155.

tava le ragazze piú povere della città lagunare; rileva Caspar che qui le "putte", consapevoli del fatto che una buona cultura musicale può essere di aiuto nell'attirare l'attenzione di giovani altolocati e dunque nel concludere un buon matrimonio, si dedicano con particolare zelo allo studio della musica, che diventa dunque «un importante elemento di affermazione sociale delle diseredate della Serenissima» (p. 150).

ANNA FATTORI

GEORG BÜCHNER, *Lenz*, a cura di Burghard Dedner e Hubert Gersch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, 526 p. [= Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften*. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar ("Marburger Ausgabe"). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, a cura di Burghard Dedner e Thomas Michael Mayer, vol. 5].

Dopo la pubblicazione in quattro tomi del *Dantons Tod* curato nel 2000 da Burghard Dedner e Thomas Michael Meyer, è apparso nella "Marburger Ausgabe" — il monumentale e ammirevole progetto editoriale della "Forschungsstelle Georg Büchner der Philipps-Universität Marburg" che si propone la ricostituzione storico-critica, con documentazione delle fonti e commento, di *tutta* l'opera büchneriana — il quinto volume dedicato al *Lenz*¹.

Composto nell'autunno del 1835 per la «Deutsche Revue» e pubblicato postumo quattro anni dopo da Gutzkow, il testo ha per tema, com'è noto, un momento cruciale e doloroso della vita di Jakob Michael Reinhold Lenz: il breve soggiorno, all'inizio del 1778, dello scrittore tedesco, ormai ridotto in solitudine e in miseria e per di piú gravemente ammalato, presso l'ospitale casa del pastore Johann Friedrich Oberlin (1740-1826) a Waldbach e il manifestarsi irregolare, ma irreversibile, della sua psicosi maniaco-depressiva. Lenz rimase in quello sperduto villaggio dei Vosgi finché gli attacchi della follia, in un primo tempo innocui, non degenerarono in veri e propri tentativi di suicidio e in atti di violenta agitazione motoria, tanto da indurre lo stesso Oberlin, preoccupato perché le continue stranezze del giovane cui aveva offerto aiuto costituivano ormai effettivamente un pericolo anche per la propria famiglia e potevano trasformarsi da un momento all'altro

¹ Sono previsti *Leonce und Lena* (Band 6) nel 2002, *Woyzeck* (Band 7, 2 Teilbände) nel 2003, *Frühe Wirkungszeugnisse bis 1850* (Ergänzungsband 2) nel 2004, *Übersetzungen* (Band 4) nel 2005, *Lebenszeugnisse* (Ergänzungsband 1, 2 Teilbände) nel 2006, *Der Hessische Landbote* (Band 2) nel 2007, *Naturwissenschaftliche Schriften* (Band 8) nel 2008, *Philosophische Vorlesungen und Exzerpte* (Band 9) e *Briefwechsel* (Band 10) nel 2009, *Frühe Texte und Schülerskripten* (Band 1) nel 2010, *Bibliographie* (Ergänzungsband 3) nel 2011, infine *Chronik, Register* (Ergänzungsband 4) nel 2012. Complessivamente, dunque, ben 14 volumi, ineccepibili — a giudicare dai primi — dal punto di vista filologico e di cui si avvertiva l'assoluto bisogno dopo le precedenti, incomplete e non sempre affidabili edizioni di Bergemann (1922) e Lehmann (1967-1971, a tutt'oggi comunque la migliore).