

**studi
germanici**



3-4 20**13**

Georg Büchner e la moderna costellazione del tragico.

Ontologia della storia e nichilismo

Barnaba Maj

Sotto la voce «Aischylos» *Der Neue Pauly* attesta che, a lungo dimenticato, Eschilo fu riscoperto nella modernità, in particolare in Germania nell'epoca romantica, sotto la spinta della nuova scienza storiografica da Wilhelm von Humboldt a Johann Gustav Droysen, e in Francia con Victor Hugo.¹ La storia del teatro tragico in Occidente è largamente euripidea. La riscoperta eschilea s'intreccia con la storia dell'elaborazione della moderna idea del tragico, una vicenda culturale "sotto traccia" quasi per intero tedesca, che ha come riferimento l'universo mitico della tragedia greca e, come tale, attraverso Nietzsche e il suo "avversario" Wilamowitz, si prolunga fino a Franz Rosenzweig e Walter Benjamin.² Qui cerchiamo di mostrare in che senso la concezione drammaturgica di Georg Büchner corrisponde a una linea rivoluzionaria del tutto diversa, iniziata da Jakob Michael Reinhold Lenz, il cui universo di riferimento *non* è il tragico antico, bensì il concetto e la realtà della storia moderna – un mutamento *ontologico*, il cui lato d'ombra è costituito dal nichilismo storico. Seguiremo un percorso piuttosto complesso, non della letteratura nella storia ma della storia *nella* letteratura. Prima, si tratta di chiarire uno strano paradosso.

Non sappiamo qual è l'origine della tragedia. C'è però una risposta semplice: essa nasce dal genio di Eschilo. Con Freud e poi Lacan anche la psicanalisi ha consolidato il nesso fra tragedia e universo del *mythos*. E tuttavia l'evidenza della storia dice che il dramma tragico nasce ad Atene nel 472 a. C. con la messa in scena de *I Persiani*, un

¹ Cfr. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Das klassische Altertum und seine Rezeptionsgeschichte*, a cura di Hubert Cancik e Helmut Schneider, J. B. Metzler, Stuttgart 2003. Victor Hugo, *Eschilo*, a cura di Annalisa Paradiso, con una nota di Luciano Canfora, Sellerio, Palermo 1991.

² Un tentativo di ricostruzione del tema in Barnaba Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Quodlibet, Macerata 2003.



dramma storico che è insieme una potente riflessione sulla guerra di Serse contro la Grecia – l’evento che ha determinato la separazione dell’Occidente dall’Oriente. Nella storia dell’Occidente – il continente che fino a Hegel pensava di essere il luogo stesso della storia umana, rispetto agli altri continenti privi invece di storia –, la Rivoluzione francese è stata un evento non meno epocale. Rispetto a esso, il *Dantons Tod* (1835) di Büchner svolge un ruolo analogo: non è solo un dramma storico ma anche una riflessione sulla storia e il suo significato. Eschilo è stato per lungo tempo dimenticato. Anche Büchner è stato dimenticato, per essere riscoperto nel 1915, secondo anno della Prima guerra mondiale. Non è un caso: la guerra ha rivelato la potenza annientatrice della storia, il nesso intuito da Büchner.

La tragedia come forma del δράμα, quindi, nasce di per sé proprio come dramma storico, che riflette su un grande evento recente: l’invasione della Grecia da parte di Serse e la sua rovinosa disfatta (480-478 a.C.). Fatto stupefacente, la tragedia dell’immenso Eschilo – il livello metaforico e metaforologico della sua lingua poetica è forse rimasto ineguagliato – non è una celebrazione del trionfo greco³ ma una grandiosa rappresentazione del vuoto, della desolazione e del dolore che la spedizione di Serse e poi la notizia della sua disfatta hanno prodotto a Susa, capitale dell’impero persiano: una tragedia dell’assenza, del dolore provocato dal vuoto. La stessa comparsa dell’ombra del padre Dario, più che una scena fantastica, appare come un incubo interiore della coscienza di Serse. Dario lo rimprovera per avere concepito l’idea di soggiogare il mare – vera e propria *hybris*. Ma il suo discorso è alla fine una meditazione metafisica sulla guerra, che allarga l’orizzonte dei lamenti della sua vedova, la regina Atossa. Molti sono i punti di contatto con le riflessioni contenute nella *Guerra del Peloponneso* di Tucidide, in particolare sul dolore provocato dalle devastazioni della guerra. La storiografia delle origini era prossima allo spirito da cui nasce la tragedia. Se questo nesso non esistesse, non si spiegherebbe perché nella *Poetica* Aristotele istituisca un confronto fra poesia tragica e storiografia.

³ In tal senso il dittico del 2006 *Flags of our Fathers* and *Letters from Iwo Jima* di Clint Eastwood è eschileo.



L'abissale differenza fra Eschilo e Büchner dipende dal diverso *tempo storico*. Dopo Montaigne e Vico, l'esistenza di uno *specifico* tempo storico, con una pluralità di strati e dimensioni, è quasi un'evidenza.⁴ Che cosa esso sia *in sé* però non lo sappiamo.⁵ Tutte le più importanti analisi metafisiche o fenomenologiche sul tempo – le teorie rilevanti sono poche: Kant, Hegel, Bergson, Husserl, Heidegger, Ricœur – assumono come imprescindibile punto di partenza la trattazione agostiniana del libro XI delle *Confessioni*, la cui eccezionalità dipende dal fatto che, per la prima volta nella storia del pensiero occidentale, l'*interiorità dell'anima* è posta come *misura del tempo*. Questo è il nesso metafisico imprescindibile.⁶ Il tempo storico dipende però da fattori *oggettivi*, anzi è una realtà oggettiva in sé, tutt'altro che trasparente a livello soggettivo. Anche per questo è più facile conoscere il passato che il presente: il passato subisce una decantazione e viene narrativamente stilizzato, il presente è opaco.⁷ Nell'ampio spettro che va dall'episteme alla *doxa*, una funzione della conoscenza storica consiste nell'orientare una società nel presente rispetto al futuro, fornendole un *framework* narrativo del passato.⁸ La questione è il livello di interazione di questa realtà con la coscienza interna del tempo. L'idea che la storicità dipenda dalla temporalità risale ad Heidegger, partendo da uno dei suoi primi scritti sul concetto di tempo nelle scienze storiografiche.⁹ Dal punto di vista metafisico, essa sembra corretta. Ma non tiene conto del mutamento del concetto di storia che, non è una tautologia, dipende dalla storia stessa.¹⁰ Da Polibio a Ma-

⁴ Cfr. *Tempo e temporalità storica*, a cura di Barnaba Maj, «Discipline filosofiche», XXII (2012), n. 1.

⁵ Lo riconoscono Paul Ricœur nel terzo volume di *Tempo e racconto: Il tempo raccontato*, trad. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano 2007 e Michel de Certeau in *La scrittura della storia*, a cura di Silvano Facioni, Jaca Book, Milano 2006.

⁶ Sant'Agostino, *Il tempo*, a cura di Giovanni Catapano, Città Nuova, Roma 2007.

⁷ Il tema dell'opacità è trattato in Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione*, a cura di Gianfranco Bonola, Marietti, Genova-Milano 2003.

⁸ Sul punto cfr. Jörn Rüsen, *Lineamenti di un'istorica*, 3 voll., a cura di Barnaba Maj, Aletheia, Firenze 2001.

⁹ *Sein und Zeit* (1928) qui si riallaccia a *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* (1916).

¹⁰ Nei *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, a cura di Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, summa della semantica storica di Koselleck, la voce *Geschichte* è suddivisa per



chiavelli una certa concezione della storia si basa su un'idea ciclica del tempo. Polibio riflette sull'inesorabile parabola degli imperi, che sono destinati a finire,¹¹ Machiavelli su una giusta combinazione dei regimi politici, in grado di preservarli dalla rovina.¹² Se i greci, secondo un'immagine di Hannah Arendt, non furono in grado di conciliare la *freccia* individuale del tempo con il *ciclo* del tempo naturale,¹³ a fornire una soluzione del problema è il cristianesimo che, introducendo una *concezione lineare* del tempo, lo rende *storico*, come ha ricordato il poeta Octavio Paz in un memorabile discorso.¹⁴

Agostino lo sapeva bene ed è a lui che si deve l'istituzione di questa fondamentale cornice, in cui il tempo lineare sostituisce quello ciclico, grazie alla quale il cristianesimo ha impresso il suo sigillo sul senso e sulla struttura profonda della temporalità storica occidentale. Molto dipende dalla nozione di *kerygma* o annuncio. La morte di Cristo è un evento che conferisce un *significato* alla storia umana.¹⁵ Essa accade *nella* storia ma la sovradetermina, conferendo qualità *storica* al

epoche storiche. Koselleck scrive *Die Herausbildung des modernen Begriffs (Storia. La formazione del concetto moderno*, a cura di Rossana Lista, Clueb, Bologna 2009), un saggio sbalorditivo per ampiezza di fonti e altezza teorica, che sfida ogni pretesa di fornire un concetto *metafisico* di storia prescindendo dalla storia e dalla stessa storiografia, cioè dal *discorso della storia*. L'intento polemico verso Heidegger è indiretto ma evidente.

¹¹ La questione della successione degli imperi sarà ripresa dalla teologia della storia di san Gerolamo. Sul tema della fine cfr. Santo Mazzarino, *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

¹² Nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (a cura di Giorgio Inglese, introduzione di Gennaro Sasso, Rizzoli, Milano 2000), Niccolò Machiavelli utilizza il termine *ruina*, che si inserisce in una lunga tradizione metaforologica e iconologica che va da Cicerone a Simmel, Benjamin e Celan. Da Volney a Chateaubriand e Proust, essa include anche il problema della forza distruttiva della rivoluzione.

¹³ Il saggio sull'origine della storia è contenuto in *Tra passato e futuro*, a cura di Alessandro Dal Lago, Garzanti, Milano 1999.

¹⁴ Octavio Paz, *Che cos'è la modernità?*, in «Il Sole-24 Ore» del 10 gennaio 1999; cfr. *Alla ricerca del presente: scritti e interviste*, a cura di Manuela Palermi e Annamaria Pontoglio, Danewes, Roma 2006.

¹⁵ Il concetto è centrale nelle teologie di Rudolf Bultmann, Karl Barth e Karl Rahner. Il dibattito sul significato e il senso della storia umana è infinito. Resta in proposito illuminante Karl Löwith, *Significato e fine della storia: i presupposti teologici della filosofia della storia*, trad. di Flora Tedeschi Negri, Il Saggiatore, Milano 2010. Questo saggio del 1949 è fra i principali obiettivi polemici della teoria di Hans Blumenberg sulle origini della modernità e sulla secolarizzazione.



tempo umano – individuale e collettivo –, che acquista così un nuovo senso. Questa trasformazione è tanto più determinante, in quanto il cristianesimo deve fare i conti con l’attesa delusa della nuova parusia. Il differimento carica di un peso ulteriore la dimensione storica del tempo umano.¹⁶ In Agostino, quindi, il tempo storico è *ambivalente*, come ha mostrato Henri-Irénée Marrou nella conferenza del 1950 su *L’ambivalence du temps de l’histoire chez saint Augustin*.¹⁷ Entrambe le temporalità – della città terrena e della città celeste – agiscono qui e ora nella storia umana. Il loro vertice è un’idea teologica della storia, come ha mostrato lo stesso Marrou.¹⁸ Questa idea fornisce uno schema narrativo profondo e un senso teleologico, che non dipende dal tempo ma in cui il tempo viene inserito. Sviluppata da Agostino nel *De Civitate Dei*, questa concezione è stata per oltre tredici secoli un’impalcatura fondamentale dell’Occidente. La sua crisi, quindi, che ha avuto luogo nella seconda metà del XVIII secolo, è un’autentica *Epochenschwelle*.¹⁹ Da essa trae origine la formazione del concetto moderno di storia indagata da Reinhart Koselleck, che si può sintetizzare con una formula hegeliana: da sostanza la storia si trasforma in soggetto. Non è più la cornice di tante storie al plurale ma un soggetto unitario in sé e per sé, cioè cosciente di sé. Si tratta di un mutamento *ontologico*: cambia l’idea perché cambia la realtà.²⁰ Una storia cosciente di sé è inoltre una storia fattibile dall’uomo, non più da Dio. *Die Machbarkeit der Geschichte* è la formula per dire: epoca delle rivoluzioni. E qui sta il punto dell’abissale differenza: radicalizzando la linea che risale al teatro e alle idee drammaturgiche di Lenz,²¹

¹⁶ Nella letteratura critica, le due direttrici della riflessione agostiniana sul tempo restano spesso irrelate.

¹⁷ *L’ambivalenza del tempo della storia in Sant’Agostino*, a cura di Monica Fiorini, Clueb, Bologna 2009.

¹⁸ *Teologia della storia*, a cura di Gianluigi Pasquale, Jaca Book, Milano 2010.

¹⁹ Al riguardo è illuminante il confronto fra Jacques-Bénigne Bossuet, *Discours sur l’histoire universelle* (1681) e *l’Essai sur les mœurs et l’esprit des nations* (1756) di Voltaire.

²⁰ A suo tempo ne trattò anche Herbert Marcuse, *L’ontologia di Hegel e la fondazione della teoria della storicità*, trad. di Eraldo Arnaud, a cura di Mario Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze 1969.

²¹ In particolare nel trattato del 1774: cfr. *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*, a cura di Hans-Gunther Svhwarz, Reclam, Stuttgart 1995.



la drammaturgia di Georg Büchner corrisponde esattamente alla costellazione ideale e storica di questo mutamento ontologico. Centro di tale drammaturgia è l'essere stesso della storia e il suo nuovo tempo, i suoi presupposti teologici, i suoi riflessi sull'esistenza individuale. Questa sbalorditiva capacità di comprendere la nuova natura della storia spiega perché Büchner è un autore postumo, come la radicalità politica del suo senso creaturale – il suo “ateismo teologico” – spiega perché è un autore così vivente.

L'oggettività del tempo storico è mostrata dall'esperienza. La stessa opera agostiniana è nata dal senso di angoscia per la possibile *fine del tempo* – un'apocalisse storica – indotto dalla notizia del sacco di Roma da parte dei Visigoti di Alarico nel 410 d. C. Al terzo tentativo, Roma è invasa e sottoposta a un sacco. Un fatto proprio inaudito? Piuttosto, l'eco di un mai dimenticato incubo. Le pagine di Tito Livio dimostrano che l'invasione dei Galli, con il tentativo di occupare il Campidoglio, era rimasto l'“incubo nascosto” della memoria storica di Roma. Muta totalmente la struttura mediatica ma la matrice dell'“incubo dell'11 settembre” a New York è la stessa: la violazione di un territorio fin lì inviolato, come l'Armata Rossa a Berlino sul tetto del Reichstag. Contribuisce al mistero il fatto che spesso gli eventi che “fanno storia” – oggi anche in senso mediatico, secondo François Dosse²² – colpiscono sempre “alle spalle”, come ha notato Josif A. Brodskij.²³ La guerra moderna ha accentuato l'assenza di un centro epistemologico in grado di controllarne tutti gli sviluppi. Il fenomeno è stato colto dal Tolstoj di *Guerra e pace* (1865-1869) e ancora prima nelle sorprendenti pagine sulla battaglia di Waterloo de *La Certosa di Parma* (1838) di Stendhal. Caso eclatante, la confusione prodotta dall'8 settembre 1943 in Italia. Ecco perché Renzo De Felice considerava storicamente perfetto il film *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini, con il fulminante episodio iniziale del tenente italiano che telefona al suo comandante per riferire una “cosa pazzesca”: i tedeschi si sono alleati con gli americani! Persino all'interno di un

²² *Renaissance de l'événement: un défi entre Sphynx et Phénix*, Presses Universitaires de France, Paris 2011.

²³ *Profilo di Clío*, a cura di Arturo Cattaneo, Adelphi, Milano 2003.



tempo interamente dominato dalla storia come quello della guerra possono accadere mutamenti imprevedibili e in larga misura incomprendibili. Questi esempi possono indurre a pensare che il *tempo storico* agisca come irruzione, quasi come un terremoto improvviso. Ciò porterebbe a discutere della nozione di *evento storico*, cosa qui impossibile. Basti dire che un autentico evento è ciò che divide il tempo in un “prima” e un “dopo”. L'imprevedibilità dipende certo dal fatto che il tempo storico ha più dimensioni. La teoria dei tre tempi di Fernand Braudel non va demolita per la sua polemica contro la storia evenemenziale,²⁴ va piuttosto allargata considerando un'altra dimensione: la *contemporaneità del non contemporaneo* (*das Ungleichzeitige*). L'intuizione di questa dimensione si deve alla riflessione filosofica sulla storia di Herder, che ne fu spaventato.²⁵ A ragione, poiché questa dimensione è la vera matrice dei conflitti e della violenza storica. Sul piano etnografico e antropologico, un'analoga intuizione si può ascrivere a Erodoto, quindi al codice genetico della storiografia occidentale. Collegarla con la realtà della storia sarebbe stato possibile, riflettendo appunto sulle guerre fra Persiani e Greci. Ma a rendere necessario questo collegamento è il tempo del concetto moderno di storia. Basta pensarne la parabola, dall'intuizione originaria di Herder alla sistemazione di Ernst Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* nel 1935, cioè nell'epoca *entre deux guerres*.²⁶

La coscienza di questa trasformazione si riflette in modo trasparente nella storia delle forme drammaturgiche e della formazione di una moderna idea del tragico in Germania. In proposito è interessante un confronto fra il *Trauerspiel* del XVII secolo e il *Dantons Tod* (1835) di Büchner. Già nel *Trauerspiel*, infatti, fanno a loro modo irruzione temi della storia contemporanea. Il principale precedente è forse *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Groß Britanien*.

²⁴ Cfr. Fernand Braudel, *Scritti sulla storia*, trad. di Alfredo Salsano, introduzione di Alberto Tenenti, Mondadori, Milano 1987.

²⁵ Johann Gottfried Herder, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità: contributo a molti contributi del secolo*, a cura di Franco Venturi, Einaudi, Torino 1981; *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Laterza, Roma-Bari 1992.

²⁶ Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo*, a cura di Laura Boella, Il Saggiatore, Milano 1992.



Trauer-Spil, il dramma storico che Andreas Gryphius scrisse nel 1657 e rivide completamente nel 1663.²⁷ Questo dramma ha assunto grande rilievo critico e teorico grazie al “trattato” *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, completato da Walter Benjamin nel 1925 e pubblicato nel 1928.²⁸ La scottante materia storica riguardava l’esecuzione capitale del Re d’Inghilterra, Scozia e Irlanda Carlo I Stuart, che ha regnato dal 1625 al 1649 – vicenda poi resa piuttosto popolare da *Vingt ans après* (1845), secondo romanzo del “Ciclo dei Moschettieri” di Alexandre Dumas.²⁹ Riflettendo su questo dramma di Gryphius, Benjamin ha osservato che nella crisi del Seicento la figura del sovrano e quindi il concetto di sovranità appaiono come *chiave* dell’enigma della storia. La decapitazione del re Carlo I, eseguita a Londra il 30 gennaio 1649, costituisce il culmine della Rivoluzione e della Guerra civile inglese, in cui con lo scontro fra potere monarchico e parlamento s’intrecciavano motivi di conflitto religioso. Questo evento storico si colloca in quel vasto processo di transizione che vede la dimensione immanente della politica occupare via via lo spazio un tempo appartenente al discorso religioso.³⁰

Che della portata storica di questo evento si rese lucidamente conto un poeta, teologo e giurista che viveva nella periferica Slesia non deve stupire. La sensibilità storica di Gryphius era acuita dal

²⁷ Andreas Gryphius, *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Groß Britanien. Trauer-Spil*, Johann Erich Hahn, Breslau 1663; cfr. *Carolus Stuardus*, a cura di Hugh Powell, Leicester University Press, Leicester 1963.

²⁸ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 1999.

²⁹ Alexandre Dumas, *Venti anni dopo*, Bietti, Milano 1963.

³⁰ Al dibattito sulle origini della modernità e sulla secolarizzazione, che in Germania ha visto la polemica di Karl Löwith e Hans-Georg Gadamer contro la teoria formulata da Hans Blumenberg in *Die Legitimität der Neuzeit* (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966, nuova ed. 2010), senza mai intervenire in modo diretto ha dato un contributo determinante lo storico della mistica Michel de Certeau, a partire dal capolavoro *La Possession de Loudun*, Julliard, Paris 1970 (Gallimard 2005; cfr. *La possessione di Loudun*, a cura di Rossana Lista, Clueb, Bologna 2012). Questo studio rigoroso è anche un *dramma della parola* che inscena lo scontro per il potere fra discorso politico emergente e discorso religioso tradizionale. La vicenda è il soggetto del film *The Devils* (1971) di Ken Russell, ispirato al romanzo del 1952 *The Devils of Loudun* di Aldous Huxley.



fatto di avere personalmente assistito proprio nella sua regione agli orrori della guerra di religione. Carl Schmitt scrive che le vicende del Terrore ‘spaccarono’ l’Europa in contrapposti fronti ideologici rispetto alla Rivoluzione francese.³¹ Ma la decapitazione del 1649 costituiva *già* un precedente in tal senso. Si può immaginare quale *choc* sia stato nell’Europa lacerata dalle guerre di religione la notizia che le forze ribelli contro le pretese assolutistiche e religiose del sovrano di una delle più antiche monarchie nazionali sorte dal Medioevo era stato catturato, deposto, processato per alto tradimento e decapitato. La stessa fermezza e dignità con cui il re, dopo avere respinto ogni forma di compromesso offerta dal parlamento, affrontò il patibolo – «Passo da un mondo corruttibile a uno incorruttibile, dove c’è pace, tutta la pace possibile» –, hanno contribuito alla costruzione dell’aura del *sacrificio* e del *martirio*, che è il filo conduttore non solo del *Trauerspiel* di Gryphius ma anche del suo corredo iconografico che, riconducendo l’evento all’iconologia cristologica, contribuisce a collocarlo nella soglia fra mortalità e immortalità, giustificazione e redenzione.³² Il presupposto imprescindibile è l’*innocenza* del re. Il corollario è che la sua corona è divenuta *corona del martirio*, poiché essa è stata posta sul suo capo dalla volontà di Dio. La sovranità monarchica è emanazione della volontà di Dio. Questa è teologia politica e storica, di stampo conservatore.³³

Il presupposto dell’innocenza è contrario all’essenza del tragico. Da Goethe a Benjamin l’idea dell’eroe tragico, fino al motivo del suo silenzio – che Benjamin riprende da Franz Rosenzweig ma forse risale

³¹ La tesi fu esposta da Carl Schmitt nel 1919: *Il romanticismo politico*, a cura di Carlo Galli, Giuffrè, Milano 1981. La prima spaccatura è del 1790, anno delle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke.

³² Sul ruolo delle immagini a stampa cfr. Hans Belting, *Il culto delle immagini: storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, trad. di Barnaba Maj, Carocci, Roma 2004. Il frontespizio delle edizioni 1657 e 1663 di Gryphius mostra uno scheletro al lavoro di incisione, sullo sfondo un cielo nero e lacerato. Fra le fonti ispiratrici del *Trauerspiel* c’è l’*Imago Regis Caroli* (1648), che mostra il re in atteggiamento di preghiera, in mano la corona, diretta emanazione della grazia di Dio, perciò beata ed eterna.

³³ Non a caso fra i testi fondamentali con cui si confronta Benjamin c’è Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, Duncker & Humblot, Berlin 1922.



alla raffigurazione di Eschilo nelle *Rane* (405 a. C.) di Aristofane (la commedia sull'arte tragica e il suo ruolo nella città)³⁴ –, resta radicata nella concezione aristotelica della misteriosa linea intermedia fra colpevolezza e non colpevolezza. Tuttavia l'intento di riconfermare il nesso fra innocenza ferita e redenzione (*Erlösung*) nel *Trauerspiel* di Gryphius tradisce l'angoscia del Barocco circa l'idea stessa della redenzione. Nel suo "erroneo" ma geniale appunto del 1827 *Nachlese zu Aristoteles »Poetik«*, Goethe definisce la *catarsi tragica* ricorrendo non solo al termine luterano di *Versöhnung* – cruciale nella traduzione/interpretazione del *Römerbrief* –, ma anche a un'espressione assai più "medicale" come *aussöhnende Abrundung* (*Aussöhnung* equivale a *placatio*). Il paradigma è rappresentato dalla parabola sofoclea di Edipo, che Goethe interpreta nella chiave della trilogia. Vecchio, ormai stanco, condotto per mano dalla figlia Antigone, il cieco Edipo giunge finalmente a Colono. Lì la sua vicenda umana si *placa: noch aussöhnend aussöbnt (wird)*, scrive Goethe. Troverà una sepoltura e questo sepolcro verrà innalzato dagli dei a luogo di culto.³⁵ Un'eco di questa idea del ruolo del tragico si trova nelle pagine di Dostoevskij, quando narra che al passaggio della colonna dei condannati alla deportazione in Siberia i contadini russi si inchinavano.³⁶ Alla radice c'è il problema del male. Nel gesto dei contadini, infatti, c'era l'implicito riconoscimento che *il male esiste* e quei condannati ne avevano preso il peso su di sé, sottraendolo così alle loro anime o rendendolo meno gravoso.

Goethe, per il quale il riferimento alla tragedia greca è imprescindibile, ha ragione nel considerare paradigmatica la *figura* dell'Edipo sofocleo, poiché in essa ricorrono gli elementi costitutivi del tragico antico: ὕβρις e ἀμαρτία (superamento dei limiti e *colpa*), μηχανή e ἄτη (trama/ordito e accecamento/sventura). Il tutto sullo sfondo di un ἔθoς comune (*gemeinschaftlich*), la cui assenza nella modernità era se-

³⁴ Nietzsche ha ripreso da Aristofane la polemica contro la presunta degenerazione euripidea dell'arte tragica, tralasciandone la riflessione a sfondo politico-religioso sulla sua funzione nella vita cittadina.

³⁵ Sull'importanza dei luoghi di culto cfr. la "mappa" fornita dall'ultima opera di Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Der Glaube der Hellenen*, Benno Schwabe, Basel 1984.

³⁶ Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *Memorie di una casa di morti*, a cura di Fausto Malcovati, trad. di Maria Rosaria Fasanelli, Giunti, Firenze 1994.



condo Kierkegaard una delle ragioni della differenza fra tragico antico e moderno.³⁷ La tradizionale idea cristiana del sacrificio e la conseguente prospettiva della redenzione sono estranee di per sé al tragico, come lo sarà la prospettiva marxista della redenzione politico-sociale dell'umanità.³⁸ Sotto tutt'altra costellazione, anche l'interpretazione antropologica del sacrificio cristiano proposta da René Girard va nella stessa direzione.³⁹ La differenza fra *Trauerspiel* e tragedia antica è forse ancora più profonda di quanto dica lo stesso Benjamin. Resta tuttavia la novità introdotta dal *Trauerspiel* di Gryphius, anche rispetto al dramma storico shakespeariano: quasi in presa diretta, infatti, cioè a distanza di pochi anni, esso elabora un evento della *storia contemporanea*. Questo permette di capire quanto la via tracciata dall'*Ursprung* di Benjamin, con il suo sotterraneo parallelo storico fra *Trauerspiel* e dramma espressionista – parallelo che coinvolge le due epoche storiche – si differenzia dalla via tracciata da Nietzsche.

Nei primi anni Settanta Nietzsche ha scritto *Die Geburt der Tragödie*, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* e la seconda inattuale *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. I tre scritti tracciano tre prospettive di ricerca che dovrebbero convergere. Così non è, perché Nietzsche non vede la relazione fra storia (e storiografia), tragedia e idea del tragico. Il primo testo resta incompiuto. Attraverso una brillante invenzione di dialettica mitologica, il secondo mira a una totale *estetizzazione* della tragedia, sottraendole così la funzione etico-politica, considerata cruciale sia da Hegel che da Kierkegaard. Il terzo delinea tre attitudini dello spirito umano nello studio della storia – significativo che usi il termine desueto *Historie*, non *Ge-*

³⁷ *Il riflesso del tragico antico nel moderno*, in *Aut Aut*: Søren Kierkegaard, *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Sansoni, Firenze 1972, pp. 22-37.

³⁸ Su questo punto ha insistito George Steiner, *Morte della tragedia*, trad. di Giuliana Scudder, Garzanti, Milano 2005, anche a proposito della concezione drammaturgica di Bertolt Brecht. Semplice e chiaro il diagramma proposto da Northrop Frye: la curva dell'azione sale fino all'acme, il punto di svolta o *catastrofe*, per poi precipitare. Se risale di nuovo, non c'è il tragico.

³⁹ René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Adelphi, Milano 2008; *Il capro espiatorio*, trad. di Christine Leverd e F. Bovoli, Adelphi, Milano 2008; *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, trad. di Rolando Damiani, Adelphi, Milano 2001.



schichte –, per sfociare in una forma piuttosto arbitraria di costruttivismo storico. In certo senso, va più a fondo l'osservazione di Michel de Certeau, secondo cui in origine la filosofia ha tracciato una linea di demarcazione del territorio suo proprio, lasciando fuori i problemi del male e del dolore, che restano consegnati alla storiografia e alla letteratura.⁴⁰ Sul nesso originario fra esistenza del male, idea del tragico e tragedia ha invece insistito Luigi Pareyson.⁴¹

Tutto ciò può essere sintetizzato in una domanda che, allo stato attuale delle scienze umane, è “scandalosa”: è possibile una *concezione tragica* della storia? La visione tragica in Hegel è connessa con la dimensione etica dei conflitti nella vita e nella storia umana. L'oscillazione è evidente nel caso dell'analisi dell'*Antigone*. Ma la sua concezione della storia espelle il tragico. Schopenhauer colloca il tragico nella stessa radice metafisica della vita umana ma ne espelle la storia.⁴² La teoria attuale della storiografia neppure pone il problema. Nei casi rari in cui lo pone, la risposta è negativa: l'idea tragica della storia non appartiene alla storiografia. Dimentica così quanto dice Certeau: non c'è storiografia senza una filosofia della storia. Ma non si può pensare la storia senza porsi i problemi del male, del dolore, della sofferenza: al centro della storia c'è *der handelnde und leidende Mensch*, diceva Jakob Burckhardt.⁴³ L'*impasse* è rivelata per esempio dall'incapacità di *dare un nome* alla *Shoab* – fatto storico fra i più indagati e insieme caso assoluto di *hybris* o dis-misura. Così una tragedia assoluta sul piano storico non sarebbe suscettibile di forma tragica.⁴⁴

⁴⁰ Certeau ne deduce la determinante conseguenza che la letteratura esiste proprio per rilevare i difetti o i mali di una società, per sua natura ha una *funzione negativa e critica*.

⁴¹ Cfr. Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà: il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 2000.

⁴² La ragione per cui Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972 rifiuta di accostare Büchner a Schopenhauer è la stessa che a suo tempo indusse Francesco De Sanctis ad accostare Leopardi a Schopenhauer.

⁴³ Jakob Burckhardt, *Considerazioni sulla storia universale*, a cura di Maria Teresa Mandalari, con uno scritto di Joachim Fest, SE, Milano 2002.

⁴⁴ Ricœur indica fra le sue opere di riferimento *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, a cura di Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts-London 1992, serie di contributi di teoria della storiografia sulla (ir)rappresentabilità della *Shoab*. Che si può evocare senza mai nominarla, come fa Paul Celan, a differenza di Nelly Sachs. Resta un atroce paradosso: forse la *Bérénice*



Nell'indagare la questione della colpa (*Schuldfrage*) tedesca, nel 1946 Jaspers si è fermato al terzo livello – metafisico –, tralasciando il quarto livello –: teologico.⁴⁵ C'è da chiedersi se non ci si sia dimenticati già del tragico antico e della sua *grammar of motifs*.⁴⁶ La *Shoab* è stata un *crimine teologico*, una violazione dell'alleanza fra gli uomini e Dio. E questo è il tema di fondo dell'*Antigone* di Sofocle. La *Shoab* ha prodotto una ferita che non si potrà più richiudere. E questo è il tema di fondo del *Filottete* di Sofocle. La *Shoab* ha prodotto un dolore incommensurabile. E questo è il tema di fondo di tutta l'opera di Eschilo. La *Shoab* ha prodotto male, rovina e morte. E questo è il tema di fondo delle tragedie di Euripide legate alla rovina di Troia.

La cultura europea nell'epoca romantica ha posto l'alternativa *mythos* o *storia* ovvero Racine o Shakespeare, dilemma che in Germania coinvolge anche la dominante figura di Schiller. E tuttavia il precedente del dramma barocco di Gryphius resta importante perché ri-

di Jean Racine è un caso di *tragedia assoluta*. Racine stesso nella *Préface* dice che in essa non ci sono lutti né morte né sangue. Solo una pura rinuncia. Il che conferma la tesi di Goethe, secondo cui il motivo fondamentale di ogni tragedia è il prendere congedo (*Abschied nehmen*). Inversamente la *Shoab* è una tragedia assoluta nella realtà, un buco nero nella storia umana, ma la *storiografia* non trova le categorie e la drammaturgia una forma per rappresentarla. Al fondo c'è un meccanismo di rimozione, perché la *Shoab* chiama in causa la *coscienza cristiana* – è un *Murder in the Cathedral* rovesciato e all'ennesima potenza. Chiariamo con un esempio. In *Uomini comuni: polizia tedesca e soluzione finale in Polonia*, trad. di Laura Salvai, Einaudi, Torino 2004, Christopher R. Browning documenta tutto circa gli uomini che componevano il battaglione spedito da Amburgo in Polonia per completare l'operazione *judenrein*. Tutto, *tranne* la loro coscienza religiosa. Questa lacuna ricorre persino nella grande *Storia della Shoab*, a cura di Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam e Enzo Traverso, 6 voll., Utet, Torino 2005-2006. Il saggio introduttivo di Dan Diner parla di *Zivilisationsbruch* ovvero “frattura di civiltà” ma la considera una catastrofe della ragione, mentre la *Shoab* è in primo luogo una *catastrofe della coscienza religiosa*. Come vedremo, la genialità del *Dantons Tod* di Büchner consiste anche nel fatto di ricondurre le scelte di Robespierre e Danton alle diverse forme di coscienza religiosa, così come la forza poetica del personaggio di Lucile deriva dalla sua semplice e spontanea religione creaturale del vivente, certamente condivisa dall'autore.

⁴⁵ Karl Jaspers, *La questione della colpa: sulla responsabilità politica della Germania*, trad. di Andrea Pinotti, R. Cortina, Milano 1996.

⁴⁶ Cfr. Silvio Vietta, *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, Wilhelm Fink, München 2005, pp. 117-160.



flette su un evento della storia contemporanea e lo fa coinvolgendo i *presupposti teologici* della storia. La sua stessa impostazione conservatrice è il sintomo della consapevolezza di una crisi storica. In termini più generali, esso mostra che interrogare a fondo la storia significa in definitiva affrontare nodi teologici. La moderna riscoperta di Eschilo risale alla stessa crisi spirituale e non è quindi un caso che la spinta provenga proprio dalla nuova *Geschichtswissenschaft*. Il testo-chiave in proposito è probabilmente *Über die Aufgabe des Geschichtschreibers* di Wilhelm von Humboldt, ove la storiografia è ricondotta alla poesia almeno al livello della *Geschichtsschreibung*.⁴⁷ E fra i tragici greci, l'“arcaico” Eschilo è senz'altro il più teologico. È a questo livello sotterraneo della formazione di una nuova coscienza storica che si apre lo snodo fra le due vie: fra il riflesso del tragico antico nel moderno – per usare la formula di Kierkegaard – e la linea che, direttamente attraverso Shakespeare, punta decisamente al mondo della nuova realtà storica. La seconda linea è quella dello *Sturm und Drang* e di Lenz in particolare. Georg Büchner la porta a compimento. La radicalità con cui la sua drammaturgia si oppone all'idealizzazione della storia del dramma schilleriano, così come alla concezione idealistica della realtà e della storia, va di pari passo con l'assenza di qualsiasi riferimento – letterario, drammaturgico, poetologico, ideale, anche solo tecnico – all'universo del mito e della tragedia greca. Questa assenza resta impressionante, se si pensa appunto alla riscoperta di Eschilo, al ruolo della tragedia greca nel pensiero di Hegel, al significato della pur controversa versione di Sofocle (1804) di Hölderlin, la cui concezione del tragico è totalmente immersa nel mondo della tragedia greca, così come il suo tentativo drammaturgico in più redazioni è consacrato a una figura del pensiero greco.⁴⁸ Del resto è fin troppo ovvio ricordare che, al fondo della posteriore disputa sull'arte tragica che si accese intorno al dramma del contemporaneo Richard Wagner (nato come

⁴⁷ Wilhelm von Humboldt, *Il compito dello storico*, a cura di Fulvio Tessitore, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1980.

⁴⁸ Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, trad. di Gigliola Pasquinelli e Remo Bodei, Feltrinelli, Milano 1994; *La morte di Empedocle*, trad. di Ervino Pocar, prefazione di Beda Allemann, introduzione di Giuseppe Bevilacqua, Garzanti, Milano 2005.



Büchner nel 1813), c'è appunto la rinascita dell'antica tragedia e il suo rapporto (a noi sconosciuto) con la musica.

Già a livello biografico sappiamo con certezza che, durante gli anni liceali a Darmstadt, Büchner si è interessato a Omero, *non* ai tragici greci. La scelta filosofica a favore di Spinoza e il rifiuto dell'idealismo in campo sia filosofico (Kant, Hegel e Schelling, con una parziale eccezione per gli aspetti politici del pensiero di Fichte) che drammaturgico (il "modello" schilleriano) si saldano presto con il suo precoce radicalismo politico,⁴⁹ di cui è un sintomo che ad attrarlo di più in tutta l'estensione della storia romana è la figura di Catone Uticense.⁵⁰ A soli diciassette anni Büchner si indignò profondamente per la sanguinosa repressione, seguita da arresti, processi e condanne carcerarie, di un corteo di contadini affamati che protestava per l'insostenibile peso delle tasse. L'esercito del piccolo Arciducato dell'Assia intervenne brutalmente, provocando ciò che nella cronaca dell'epoca e nella storia è noto come il *bagno di sangue di Södel* (*Blutbad von Södel*). Questo è *the crossing point*, il momento decisivo nella formazione del suo mondo poetico e drammaturgico. La scelta originaria o *Keimentschluß* di Büchner è *rein politisch* ma è dettata da un profondo senso creaturale (*Kreaturgefühl*). Grazie a Lenz, è in certo senso post-shakespeareano. A parte alcuni spunti contenuti nelle lettere e luoghi importanti delle opere in cui si discute di arte e poesia – come nel *Dantons Tod* e nel *Lenz* –, a differenza dello stesso Lenz, Büchner non ha lasciato alcun testo poetologico o programmatico confrontabile con quelli del citato Humboldt o Stendhal, Goethe e Manzoni.⁵¹

⁴⁹ Cfr. Henri Poschmann, *Georg Büchner: Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Aufbau, Berlin-Weimar 1988.

⁵⁰ Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, a cura di Henri Poschmann con la collaborazione di Rosemarie Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992; edizione tascabile 2006: vol. 1, *Dichtungen*; vol. 2, *Schriften, Briefe, Dokumente*. Il componimento *Kato von Utika* è nella sezione *Schulreden und Aufsätze*: vol.1, pp. 30-38.

⁵¹ Johann Wolfgang Goethe, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Stefano Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992; Stendhal, *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione, con il Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo di Ermes Visconti*, a cura di Luca Mori, ETS, Pisa 2012; Alessandro Manzoni, *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, a cura di Barnaba Maj, trad. di Sabrina Fattori, Clueb, Bologna 2011.



Siamo proprio in un'altra costellazione, anche se è possibile individuare qualche affinità con Manzoni. L'ideale "triangolazione" che ne nasce non è priva di interesse. Il carteggio con Schiller, gli scritti sulla differenza fra epos e tragedia, i saggi shakespeariani e sparsi frammenti mostrano che Goethe ha un acutissimo senso del tragico. Che ne abbia fatto suo il sentimento resta dubbio (sintomo vistoso il sottotitolo del *Faust*). Non ha mai scritto un dramma di tipo "shakespeariano", mentre spicca una nuova versione del mito relativo al sacrificio di Ifigenia. Lui stesso riconosce l'influenza dei drammi e delle idee drammaturgiche di Manzoni – cosa che Peter Szondi registra senza approfondirla⁵² – ma non ne segue l'esempio. È anzi sintomatico che, nelle conversazioni con Eckermann, pur discutendo con ammirazione del romanzo di Manzoni, critica come *non* poetici i capitoli (31-32) sulla peste a Milano. Dice: qui Manzoni si dimentica di essere poeta e diventa uno storico.⁵³ Grande storico, potremmo oggi aggiungere, se circa un secolo dopo, additando proprio nel silenzio sul tema della peste in Europa il più vistoso esempio delle lacune della storiografia tradizionale, la rivoluzione epistemologica della scuola delle *Annales* ha indirettamente rivelato la portata della scelta manzoniana.⁵⁴ Questa critica piuttosto ingiusta rivela comunque una certa ritrosia di Goethe di fronte all'intreccio fra storia e poesia. I drammi, la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, la *Storia della colonna infame*, il romanzo attestano che Manzoni procede in modo univoco in questa direzione. Il presupposto è che *interpretare* la realtà storica è in certo senso più difficile che lavorare con la fantasia – Benjamin dirà che interpretare testi richiede senso filologico, interpretare la realtà senso teologico. Fatta

⁵² Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura di Federico Vercellone, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 1999.

⁵³ Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, trad. di Ada Vigliani, prefazione di Hans-Ulrich Treicher, Einaudi, Torino 2008. In una recensione di *The Betrothed Lovers. A Milanese Story of the Seventeenth Century* apparsa sul «Southern Literary Messenger» del maggio 1835 Edgar Allan Poe rilevò la potenza espressiva e poetica delle pagine manzoniane sulla peste.

⁵⁴ Cfr. Peter Burke, *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales, 1929-1989*, trad. di Giovanni Ferrari degli Uberti, Laterza, Roma-Bari 2007.



tanto di azione quanto di sofferenza e dolore, come si è ricordato, la materia storica è elaborata dalla storiografia e dalla forma drammatica su piani differenti. Partendo da qui, nella *Lettre* Manzoni ha elaborato la teoria dei tre livelli di verità – fattuale, poetica e ideale – circa la storia. Più precisa di quella di Humboldt, questa teoria fa un passo avanti rispetto al confronto aristotelico fra poesia drammatica e storiografia. Purtroppo è rimasta ignota al dibattito critico sul rapporto fra storia e letteratura, storiografia e narrazione, storiografia e finzione letteraria. Il che non stupisce, se *Temps et récit* di Ricœur, summa di questo dibattito, riassume la teoria aristotelica sulla forma tragica nella formula della *mise en intrigue*, come se essa trattasse la diegesi pura, anziché la funzione diegetica nel dramma tragico.⁵⁵ Poiché tale forma nasce in funzione di un'idea, la conseguenza è che l'idea stessa del tragico viene rimossa dalla teoria. Manzoni ha abbandonato la forma del dramma e scelto quella del romanzo proprio perché riteneva quest'ultima più idonea all'elaborazione poetica della materia storica. Il nesso resta fermo e qui c'è il più importante motivo di affinità con Büchner. Vedremo fra breve perché la drammaturgia büchneriana va oltre.

L'intera epoca romantica si è dibattuta alla ricerca di una *propria forma drammaturgica*. Senza riuscirci, come mostra il caso dello stesso Victor Hugo, di cui Büchner tradusse le tragedie del 1833 *Lucrèce Borgia* e *Marie Tudor*. In *Death of Tragedy* (1961), Steiner sostiene che il Romanticismo ha fallito perché ha trasferito il conflitto tragico dal piano della realtà a quello delle idee. Se questa ipotesi critica è corretta, c'è da chiedersi se ciò non dipende dal fatto che, insistendo sulla *continuità storica*, il Romanticismo si è preclusa la via di una mediazione dialettica con la nuova realtà della storia, prodotto della frattura rivoluzionaria della seconda metà del XVIII secolo. In tal senso, il Romanticismo è il *sintomo spirituale* della lacerazione della coscienza europea fra continuità e discontinuità storica. In un'epoca in cui la storia diventa autocosciente e spinge verso la dimensione del futuro, dell'ascensione e dell'attesa, la mitologia romantica ruota intorno al-

⁵⁵ Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, trad. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano 2008, vol. 1, pp. 57-89.



l'immagine della *caduta*.⁵⁶ La parabola di Friedrich Schlegel, che alla fine approda alla corte di Vienna per scrivere una filosofia della storia cristiano-romantica è suo modo paradigmatica.⁵⁷ Questa irrisolta tensione dialettica ha certo contribuito all'elaborazione letteraria, filosofica e storiografica dell'idea del tragico, che ha luogo nella cultura tedesca a cavallo fra XVIII e XIX secolo. La tragedia greca tratta la materia mitica come materia storica. In Aristotele l'*epos* e il *drama* sono diramazioni del *mythos*. Partendo dalla definizione fornita da Wilamowitz, che collega la tragedia alla saga, Benjamin precisa il punto, facendo notare che la tragedia è un'elaborazione *tendenziosa* del materiale offerto dalla narrazione epica.⁵⁸ In altre parole, la tragedia è (anche) l'irruzione della coscienza etica, uno stadio della riflessione sul significato degli eventi. Ma ciò presupponeva uno stabile *ethos*, esattamente come l'assioma della storiografia tucididea è l'immutabilità della natura umana. L'idea romantica del tragico è solo un *riflesso ideale* della nuova realtà dell'uomo come essere storico – l'*homo historicus* in grado di progettare e fare la storia stessa.⁵⁹ Come tale, non è in grado di prescindere dall'universo del mito, cornice del tragico antico, e quindi di fornire un dramma adeguato alla *realtà* della nuova epoca storica. Mettendo al centro il nuovo tempo della storia,

⁵⁶ Cfr. Northrop Frye-Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths: the Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2004. Northrop Frye, *Myth and Metaphor: Selected Essays*, a cura di Robert D. Denham, University Press of Virginia, Charlottesville-London 1991; *Mito, metafora, simbolo*, trad. di Carla Pezzini Pievano e Francesca Valente Gorjup, Editori Riuniti, Roma 1989; *A Study of English Romanticism*, The Harvester Press, Brighton 1983; *Favole d'identità: studi di mitologia poetica*, trad. di Ciro Monti, Einaudi, Torino 1980; *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, Columbia University Press, New York 1963.

⁵⁷ Friedrich von Schlegel, *Philosophie der Geschichte in achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828*, C. Schaumburg, Wien 1829. L'opera fa parte della trilogia degli ultimi anni, dedicata a storia, vita e linguaggio, soprattutto alla parola umana che, per via del peccato, ha perso il contatto con la Parola eterna. Compito della storia umana è ripristinare questo contatto, per ritrovare pienezza e armonia della vita.

⁵⁸ Il testo di riferimento è Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Weidmann, Berlin 1907.

⁵⁹ Cfr. Pierre Nora – François Dosse, *Homo historicus*, Perrin, Paris 2011. L'espressione è stata usata anche da Leszek Kolakowski e François Furet per designare l'epoca storica dominata dall'idea ontologica della storia, quindi dall'integrale storicità dell'uomo.



la tragicità del nesso fra la necessaria discontinuità e le continuità della storia, la nuova condizione dell'uomo in un universo lacerato dalla violenza – in altre parole rinnovando in toto l'universo del tragico moderno e consumando così una radicale rottura con il Romanticismo, Georg Büchner ha fornito il dramma all'altezza della nuova epoca e delle sue tendenze più profonde.⁶⁰ In sintesi, ha colto il nesso fra la trasformazione ontologica della storia e il suo lato d'ombra: il nichilismo storico, la potenza annientatrice della storia che appare con il Terrore e giunge alla *Shoah*.

La drammaturgia di Büchner nasce dalla frattura prodotta della Rivoluzione francese e sa di collocarsi precisamente nell'epoca della restaurazione post-napoleonica. È grazie a questa lucida consapevolezza del proprio tempo storico (*Zeitbestimmung*) che essa rompe decisamente con la concezione romantica della dialettica storica e supera il dualismo mito/storia, tragedia antica/idea del tragico. La frattura è irreversibile e ha dato origine a una nuova dimensione della storicità – la storia è la nuova potenza che ha preso il posto della *necessità* e del *destino*. La Rivoluzione è stata un lungo processo storico, con fasi differenti. Scegliere il momento del processo e della condanna a morte di Danton significa affrontarne un punto di svolta e un nodo cruciale, perché ciò che è in discussione in quel momento è proprio la questione del nuovo tempo della storia – chi ne è titolare, perché esso genera necessariamente violenza, la legittimità di una sistematica condanna a morte in nome di questo tempo nuovo. Qui sono visibili anche le grandi differenze rispetto a Manzoni. In larghissimo anticipo, Büchner opera una radicale *politizzazione dell'estetica*. Benjamin, cui risale questa formula, purtroppo non ha saputo vederla. La drammaturgia büchneriana rifiuta sia l'idealizzazione drammatica della storia di ispirazione romantica, che la sua anti-romantica razionalizzazione idealistica (Hegel). Al centro c'è la questione della rivoluzione, e con essa il cambiamento dell'orizzonte da cui considerare il male e il dolore umani.

Nella letteratura critica su Büchner, che dagli incerti esordi di circa un secolo fa si è allargata a dismisura, non è casuale che sia ampia-

⁶⁰ Cfr. John Guthrie, *Lenz and Büchner: Studies in Dramatic Form*, Peter Lang, Bern-New York 1984.



mente prevalse una linea che tende a mettere in luce una possibile contraddizione fra il manifesto rivoluzionario del luglio 1834 *Der Hessische Landbote* – di cui non possediamo il testo originale ma quello ritoccato ed edulcorato dal pastore Friedrich Ludwig Weidig⁶¹ – e il *Dantons Tod* (1835). L'ipotesi è che il dramma rappresenti se non una ritrattazione certo una messa in discussione dell'idea di rivoluzione. La spiegazione prevalente è biografica. L'accorato appello ai contadini contenuto nel manifesto era caduto nel vuoto. Nella piccola organizzazione rivoluzionaria qualcuno aveva tradito, rivelando via via i nomi dei “cospiratori”. La polizia si era messa sulle tracce di Büchner, fino a emettere un ordine di cattura. Di qui la fuga, prima a Strasburgo e poi a Zurigo. Il dramma sarebbe perciò frutto di una delusione e di un ripensamento. Questo modello di spiegazione biografico-psicologico è più che sospetto. In ogni caso, si basa su un errore di interpretazione. La chiave sta nel testo di *Der Hessische Landbote*. Riassumiamo la sua struttura argomentativa. La premessa è che la situazione sociale e politica dell'Assia è uno *scandalo*, per cui la stessa Bibbia è rovesciata: la corte, gli apparati dello stato e i proprietari hanno posizione di tale privilegio che rispetto a loro i contadini giacciono come letame nei campi. La dimostrazione è condotta con una sistematica analisi della situazione delle spese e della pressione fiscale: una poesia delle cifre! L'analisi tocca il suo acme quando tratta delle spese militari, con le quali i contadini pagano per uomini che si trasformano nei loro stessi parricidi e fratricidi.

Für jene 900,000 Gulden müssen eure Söhne den Tyrannen schwören und Wache halten an ihren Palästen. Mit ihren Trommeln über-täuben sie eure Seufzer, mit ihren Kolben zerschmettern sie euch den Schädel, wenn ihr zu denken wagt, daß ihr freie Menschen seid. Sie sind die gesetzlichen Mörder, welche die gesetzlichen Räuber schützen, denkt an Södel! Eure Brüder, eure Kinder waren dort Brüder- und Vatermörder.⁶²

⁶¹ Cfr. Gerhard Schaub, *Georg Büchner – Friedrich Ludwig Weidig: Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar*, Carl Hanser, München-Wien 1976.

⁶² Georg Büchner, *Schriften, Briefe, Dokumente*, cit., p. 57.



La tesi è che è giunto il *tempo* di fare una rivoluzione che rovesci questa situazione. Si può e si deve fare: la meravigliosa, efficacissima sintesi storica della Rivoluzione francese è inserita a questo scopo. Questa rivoluzione corrisponde al piano di Dio, poiché è contro la volontà di Dio un potere che reca in sé il marchio della bestia (*Apocalisse*) – nota chiaramente anti-luterana. Accettare questa situazione significa rendersi colpevoli del peccato di *idolatria*. Come dice la letteratura profetica, in particolare il passo di Ezechiele ove si tratta del soffio di Dio che ricompone e risuscita le ossa nel campo dei cadaveri, la Rivoluzione potrà ridare vita al *corpo* afflitto e scorticato dei contadini brutalmente sfruttati, al corpo della Germania intera. Fin dall'esordio Büchner parla in nome della corporeità.

Questo è il linguaggio di una teologia politica rivoluzionaria, che si riallaccia alla tradizione di Thomas Müntzer e della Guerra dei contadini. L'idea politica da cui muove è semplice: il peggior peccato dell'uomo verso Dio e verso gli uomini stessi è l'*Aristokratismus*. Sei nato ricco, hai avuto accesso alla cultura, hai una posizione importante nella società, ubbidisci alle regole che la classe cui appartieni ha stabilito, le definisci *regole morali*, ebbene in base a tutto ciò, cioè ai privilegi che derivano dalla tua nascita, ritieni di essere superiore a chi è nato povero, non ha avuto accesso alla cultura, non ha una posizione sociale importante, non agisce secondo la morale della classe "superiore"? Falso. La vena del sentimento scorre uguale in tutti gli uomini, si dice al centro del dialogo sulla letteratura e sull'arte nel *Lenz*.

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hatte dergleichen versucht im »Hofmeister« und den »Soldaten«. Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß.⁶³

⁶³ Georg Büchner, *Dichtungen*, cit., p. 234.



Il passo, non a caso messo in bocca a Lenz, mostra che il senso creaturale/corporeo è alla base del sentimento politico e viceversa. Questa fusione è anche il nucleo dell'estetica di Büchner. Nessuno ha saputo dirlo meglio di Celan, quando in *Der Meridian*, il discorso tenuto per il *Büchner-Preis* del 1960, definisce Büchner poeta del creaturale, iscrivendo il compito della poesia sotto «l'angolo d'inclinazione del creaturale».⁶⁴

La centralità dell'*Hessische Landbote* è confermata dal *Lustspiel Leonce und Lena*. Nato da una occasione – un premio bandito dalla casa editrice Cotta –, questo *Lustspiel* rovescia in chiave giocosa e grottesca i temi del manifesto politico. Basta considerare la struttura dell'azione e il gioco dei personaggi. Il Re del regno di Popo è un perfetto deficiente, che ha combinato il matrimonio del figlio Leonce con la principessa Lena del regno di Pipi, senza che i due si conoscano. Il matrimonio è la condizione per il passaggio del potere al principe ereditario. Leonce conosce un solo sentimento: la noia. Dal nulla piove Valerio, personaggio che eredita le caratteristiche del *fool*. I due si mettono in cammino. Incontrano Lena e la governante, anch'esse in fuga dal matrimonio combinato e dal regno di Pipi. Reciprocamente ignari dell'identità dell'altro, Leonce e Lena s'incontrano e s'innamorano. I quattro arrivano nel regno di Popo nel giorno fissato per le solenni nozze, quando il Re è talmente disperato che vorrebbe celebrare le nozze *in effigie*, come accade in certi casi per l'impiccagione. I quattro sono in maschera e Valerio confonde tutti con i suoi discorsi. Con la rivelazione della vera identità, tutto si ricompone. Leonce è il nuovo re e il primo ministro Valerio annuncia un regno in cui sarà severamente punito chi si procura i calli o suda con il lavoro. Mettere in rilievo la continuità fra questi due testi in apparenza così diversi è importante, poiché il *Dantons Tod* si colloca esattamente fra essi.

La messa in scena di Max Reinhardt a Berlino nel Natale 1915 ha consacrato il dramma sulla scena mondiale. Essa coinvolse diretta-

⁶⁴ Paul Celan, *Der Meridian: Endfassung, Entwürfe, Materialien*, a cura di Bernhard Böschstein e Heino Schmull con la collaborazione di Michael Schwarzkopf e Christiane Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.



mente il pubblico, puntando sul contrasto fra Robespierre e Danton. Scelta registica di cui deve avere tenuto conto Andrzej Wajda nel film del 1983 *Danton*, intenzionale stravolgimento della pièce *Sprawa Dantona* (*L'Affare Danton*), scritta nel 1929 dalla scrittrice polacca Stanisława Przybyszewska, accanita robespierrista.⁶⁵ La scena *clou*, infatti, è l'incontro a cena fra Robespierre (che non mangia) e Danton – il magro/asciutto/austero/freddo vs. il florido/umido/smodato/caldo, la virtù vs. il vizio.⁶⁶ Il vizio prende letteralmente per il collo la virtù, eseguendo nella realtà ciò che essa pretende di fare con gli uomini: innalzarli talmente in alto che alla fine non sono più in grado di respirare e muoiono per asfissia. Già Peter Weiss nel *Marat-Sade* era ricorso a un'altra forma di dualismo: sesso vs. rivoluzione.⁶⁷ Il cattolico Wajda è tuttavia assai meno teologico dell'ateo Büchner. Certamente l'incontro e il dialogo fra Robespierre e Danton ha un peso nella struttura drammaturgica del *Dantons Tod*. Ma non è affatto una scena *clou*, per la semplice ragione che non ci sono scene *clou*. Facile la dimostrazione: per esempio al tremendo discorso pubblico di Robespierre sul nesso necessario fra virtù e terrore – la virtù senza terrore è impotente, il terrore senza virtù è infondato – corrisponde il racconto intimo con cui la *grisette* Marion narra a Danton il destino della sua vita, così dipendente dalla corporeità. Ancora: l'amore fra Desmoulins e Lucile domina trasversalmente la parte finale del dramma. L'ultima scena si chiude con la disperata desolazione di Lucile e il grido assurdo sotto il patibolo ormai vuoto – *es lebe der König!* –, che provoca il suo arresto. E poi, perché deve morire Danton?. La risposta torna

⁶⁵ Stanisława Przybyszewska, *L'affare Danton*, a cura di Pietro Marchesani, Costa & Nolan, Genova 1983.

⁶⁶ Il contrasto è accentuato dalla scelta degli attori: il corpulento e sanguigno Gérard Depardieu (Danton) contro l'asciutto e quasi esangue Wojciech Pszoniak (Robespierre). Il tema non è privo di sviluppi: cfr. Jonathan Littell, *Le sec et l'humide: une brève incursion en territoire fasciste*, postfazione di Klaus Theweleit, Gallimard, Paris 2008.

⁶⁷ Peter Weiss, *Marat-Sade: la persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del marchese di Sade*, La Nazionale, Parma 2004. Da Weiss a Pasolini il senso di sfida teologica delle crudeli messinscene di Sade – fermo oppositore della pena di morte – non è stato molto capito. Büchner insiste sullo “scandalo” del peccato, Sade sperimenta la sua abolizione. Il tema porterebbe a una linea Sade-Büchner-Dostoevskij.



più volte: la temperatura della ghigliottina deve essere sempre alta. Si è in un momento di ristagno. Il potere giacobino non è in grado di assicurare il pane (*Brot*) di cui il popolo ha bisogno e allora deve offrirgli un equivalente simbolico: il sangue (*Blut*) di una testa pesante (Danton), che è in grado di far salire la temperatura. L'esplicita, apertamente confessata viziosità di Danton si presta bene a questo scambio simbolico. In chiave metaforologica, il motivo della bilancia e dello scambio risale a Eschilo, *Agamennone* 437-438: «E Ares, il cambiavolute, che converte in cenere i corpi, / Ares, che tiene in bilico l'esito della battaglia». ⁶⁸ La variante di Büchner è illuminante.

Lo sfondo è teologico. Robespierre è un messia sanguinario, che si confronta con Cristo. Danton cita invece il passo evangelico in cui si dice guai a colui che introduce lo scandalo, parole assai simili a quelle usate da Büchner nel celebre *Fatalismusbrief* alla fidanzata. Il dramma non è costruito per schierarsi, meno che mai dalla parte di Saint-Just, le cui apparizioni sono sempre *nerve*. Appare nella notte a Robespierre e lo spinge a compilare la sua lista di morte. Appare soggiogato dalla personalità di Danton – sintomo di oscura attrazione – e perciò disposto a ricorrere a un inganno meschino per chiudere il processo che Danton sta vincendo. Tiene uno spaventoso discorso, secondo cui la rivoluzione può agire con la stessa indifferenza per le vite umane delle catastrofi naturali. Un discorso-chiave, che identifica il Terrore giacobino – il nuovo *tempo della storia* – con l'indifferente corso della natura. ⁶⁹

Ich frage nun: soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereignis, was die ganze Gestaltung der moralischen Natur d. h. der Menschheit umändert, nicht durch Blut gehen dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulkane oder Was-

⁶⁸ Eschilo, *Le tragedie*, a cura di Monica Centanni, Mondadori, Milano 2003, p. 423.

⁶⁹ Il che fa venire in mente la tesi di Proust, secondo cui la radice della crudeltà è l'indifferenza.



serfluten gebraucht. Was liegt daran ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben?⁷⁰

Sangue, scandalo del male e dolore: ecco la triade del dramma. Guai a colui che introduce lo scandalo del male, dice Danton, che è dolorosamente consapevole di essere stato forse proprio lui – l'eroe del 1792 – a innescare il processo del Terrore, che ora lo vuole come vittima sacrificale. Celan ha scritto che Danton è un personaggio che si comprende a partire dalla sua stessa morte. In effetti, nel dramma appare *già* consegnato alla morte. A differenza di Robespierre, convinto dell'equazione fra terrore e virtù, Danton mira a interrompere la catena del sangue. La Rivoluzione finisce quasi con l'identificarsi per metonimia con la corsa del carro che trasporta i condannati a morte nella Piazza della Rivoluzione, luogo della Ghigliottina – personaggio silenzioso del dramma.⁷¹ Nel dialogo fra i due, Robespierre respinge in modo sprezzante il dubbio di Danton che a cadere siano indiscriminatamente colpevoli e innocenti. Egli assimila la Rivoluzione alla corsa del carro, guai a chi non corre insieme ad esso o anche solo sta fermo a lato. Verrà travolto e spazzato via. Nel *Fatalismusbrief* Büchner scrive di avere studiato a fondo la Rivoluzione e di sentirsi annichilito dall'orrendo fatalismo della storia, che ha assunto tale potenza impersonale da rendere l'individuo come schiuma sull'onda. Malgrado questo noto testo, Büchner è stato ignorato dalla sempre più ampia letteratura sul nichilismo, che appare futile se tralascia il tema dell'annientamento – il *vernichten* evocato da Saint-Just. Il suo nome non ricorre neppure in una trattazione così ricca come la voce *Nihilismus* degli *Historische Grundbegriffe*.⁷²

Per comprendere il punto occorre riflettere su Dostoevskij, la cui *Leggenda del Grande Inquisitore* è il testo più nichilista che mai sia stato scritto, dice Pareyson.⁷³ A ragione, poiché in esso l'accadimento cen-

⁷⁰ Georg Büchner, *Dichtungen*, cit., p. 54 (*Dantons Tod* II, 7).

⁷¹ Nell'allestimento dell'*Agamemnone* di Peter Stein (1980), il personaggio silenzioso è l'alto muro della reggia degli Atridi. Un muro, la piazza con la ghigliottina: la differenza di sfondi illumina quella fra una tragedia antica e un dramma moderno.

⁷² Manfred Riedel, *Nihilismus*, in *Historische Grundbegriffe*, cit., vol. 4 (1978), pp. 379-410.

⁷³ Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *La leggenda del Grande Inquisitore*, Edizioni Messaggero, Padova 1986. Luigi Pareyson, *Dostoevskij: filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993.



trale è il *ritorno di Cristo* – ovvero la seconda parusia: l’evento mancato che ha reso necessario il differimento del messaggio cristiano nel tempo della storia e la creazione di una struttura che ha permeato di sé la storia ma proprio per questo è stata costretta a venire a compromessi con la sua realtà. E infatti la riapparizione è un disturbo e Cristo viene respinto. Dostoevskij, il radicale cercatore di Dio,⁷⁴ mette così in discussione il fondamento stesso della storia umana – fatto non sorprendente alla luce delle notazioni storiche del *Diario di uno scrittore*.⁷⁵ La *Leggenda* è un testo di puro nichilismo, ma scritto da un *non* nichilista. Se ne accorse il nichilista Nietzsche, che passò dall’iniziale attrazione per Dostoevskij alla repulsione. Nel dibattito sul nichilismo il confronto Dostoevskij-Nietzsche è uno spartiacque. La linea che da Nietzsche porta ad Heidegger ha largamente prevalso. La questione è di importanza cruciale, perché è strettamente intrecciata con l’evidente spostamento sul *terreno della storia* che la *Sinnfrage* dell’esistenza umana ha conosciuto da Wilhelm Dilthey fino a Ernst Troeltsch e oltre. Nella linea Nietzsche-Heidegger, il tema è sovra-determinato dalla riconduzione della storia alla metafisica, per cui il nichilismo deriverebbe da un oblio originario. La storia in quanto tale è dissolta e la sua potenza annientante degradata a epifenomeno secondario. Ciò è visibile anche nella discussione di *Über die Linie*, che trascina in questa direzione anche una figura-chiave del nichilismo storico (e militante) come Jünger.⁷⁶

La riduzione del nichilismo all’originario oblio dell’essere rimuove la differenza ontologica prodotta dalla formazione del moderno concetto di storia e il suo nesso con il *nichilismo*. Büchner è stato il primo a comprendere tale nesso e a ciò si deve l’eccezionalità della sua po-

⁷⁴ George Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. di Cristina Moroni, Garzanti, Milano 2005.

⁷⁵ Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, trad. di Ettore Lo Gatto, introduzione di Armando Torno, Bompiani, Milano 2010.

⁷⁶ Cfr. Ernst Jünger-Martin Heidegger, *Oltre la linea*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1989. La “parabola” del nichilismo storico in Jünger, dal romanzo della Prima guerra mondiale *In Stablgewittern* (1920) a *Strahlungen* (1949), il diario della Seconda guerra mondiale (1941-1945), è di eccezionale interesse anche perché alla fine irrompe qualcosa di molto umano, che incrina l’epos della guerra moderna: il dolore per la morte del figlio, caduto in guerra in Italia.



sizione nella costellazione del tragico moderno, resa ancor più singolare dal fatto che, a differenza di Dostoevskij, Büchner è un rivoluzionario, per il quale la rivoluzione è un dovere in primo luogo teologico, per abolire lo scandalo del male come *ingiustizia sociale* – lo scandalo che rovescia la Bibbia, cioè il regno di Dio *sulla terra*. Ma rivoluzione non significa far scorrere il sangue, tanto meno trasformare il sangue in un obiettivo in sé, come è un’illusione credere che l’abolizione del male in quanto ingiustizia significhi la sua sparizione. Ci si può forse provare, dice Thomas Payne (*Dantons Tod* III, 1). Non si può abolire il *dolore*. Ci prova la ragione, il sentimento si rifiuta. E questo spiega la scelta degli altri soggetti di Büchner, dominati da un senso abissale di solitudine e dolore che chiama in causa indirettamente (*Lenz*) o direttamente la società (*Woyzeck*). A collegare il dramma storico, il racconto e la tragedia di *Woyzeck* c’è quindi il filo conduttore di un acuto senso creaturale, di una percezione della crudeltà che, attraverso il male e il dolore, lega la dimensione esistenziale della vita alla realtà della storia e viceversa. Una linea poetica che ritroviamo in Kafka e Celan.⁷⁷ Alla luce di tutto ciò, appare più chiaro perché Büchner è stato un autore del secolo ventesimo – un autore del tutto postumo. Sia Ernst Bloch che soprattutto Walter Benjamin hanno colto le ragioni del sotterraneo legame fra il dramma luttuoso del Barocco tedesco e il dramma dell’avanguardia espressionista. Sotto diverse costellazioni storiche, le due forme sono espressione di una lacerazione del cielo («einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten»: *Dantons Tod*, III, 1). Büchner torna esattamente in questo momento storico. Già Gerhard Hauptmann aveva parlato delle potenze ctonie nella sua drammaturgia. Un’avanguardia è tale se ha la capacità di captare i segnali sotterranei della storia, questa struttura subatomica dell’esperienza, secondo la definizione di Isaiah Berlin. La Prima guerra mondiale stava modificando nel profondo la geografia spirituale dell’Europa. L’Espressionismo riscopre Büchner.

⁷⁷ Partendo dal surrealismo, di una linea poetica della crudeltà parla Edoardo Sanguineti nel saggio *Per una letteratura della crudeltà*, poi inserito in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965 (nuova edizione a cura di Erminio Risso 2001). A dare cittadinanza letteraria al termine “crudeltà” è stata notoriamente la teoria teatrale di Antonin Artaud.



L'astro di Bertolt Brecht sorge otto anni dopo e per molto tempo ha oscurato la drammaturgia di Büchner. Le differenze fra i due sono molte. Büchner sembra comunque avere un'idea più complessa della realtà storica e quindi della stessa rivoluzione, che non considera come una palingenesi in grado di abolire con l'ingiustizia il male e il dolore. Non fa un uso allegorico della storia ma elabora autentici materiali storici e storiografici,⁷⁸ dalla storia della Rivoluzione francese al resoconto del pastore Oberlin sulla visita di Lenz nel villaggio di Waldbach e a un caso di storia della psichiatria criminale, con corredo di perizie mediche. Riassumendo, Büchner ha compreso che nel mondo moderno la storia era la nuova dimensione dell'essere, una forza emancipatrice ma anche in grado di determinare e distruggere il destino dell'esistenza umana. Essa aveva preso il posto del *mythos*, ma producendo un *epos* a sua volta generatore di miti dal volto crudele e nichilista. Così il tema antico del dolore è la via per demitologizzare l'epica della storia, mostrando la fragile linea di confine – l'abisso umano –, senza perdere di vista la ricerca del suo *nomos* nel nuovo *tempo storico*. Il che è tragico puro, in una nuova costellazione.

⁷⁸ Procedimento seguito anche da Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità: tragedia in cinque atti con prelude ed epilogo*, trad. di Ernesto Braun e Mario Carpitella, con un saggio di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 2007.