



## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

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

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

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

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**20 | 2021**



# Indice

7 Editoriale

## Saggi

- 13 Hermeneutik des Vieldeutigen  
*Günter Figal*
- 39 Der entnaste Gatte. Das thesesianische Wien im Spiegel der Posse  
*Der Geburtstag* von Franz von Heufeld  
*Hermann Dorowin*
- 57 Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael  
Reinhold Lenz  
*Cristina Fossaluzza*
- 77 Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität  
und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung  
*Wolfgang Braungart*
- 103 Le varietà dell'amore. Dopo *Rilke 1904*: ancora Kierkegaard?  
*Alberto Destro*
- 121 Voler credere. Gioco e magia in *Homo Ludens*  
*Francesco Restuccia*
- 139 «Wörter, die Geschmack (aber auch Geruch) haben». Zur Per-  
zeption von Sprache bei Lese- und Übersetzungsprozessen im  
universitären DaF-Kontext  
*Beate Baumann*

## Ricerche

- 163 Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione  
dell'*Entartung* e motivi anti giudaici  
*Paolo Dal Molin*
- 185 «Die Umkehr ist dem Menschen immer möglich». La *late first letter*  
di Hilde Domin a Konrad Adenauer del 27 gennaio 1960  
*Lorenzo Bonosi*

**205** Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima  
produzione artistica di Ingmar Bergman  
*Giovanni Za*

**225 Osservatorio critico della germanistica**

**341 Abstracts**

**347 Hanno collaborato**

# Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael Reinhold Lenz

Cristina Fossaluzza

## 1. LENZ TRA REALTÀ STORICA E IMMAGINARIO LETTERARIO

Jakob Michael Reinhold Lenz, uno dei principali rappresentanti della letteratura del Settecento tedesco e segnatamente dello *Sturm und Drang*, è un autore dalla ricezione singolare, densa e articolata che corre sostanzialmente su due binari paralleli. Da un lato essa si snoda sul filo della ripresa, in particolare nel Novecento, delle sue opere teatrali in rivisitazioni divenute storiche: basti pensare allo *Hofmeister* di Brecht che, ispirandosi all'omonimo dramma di Lenz, utilizza gli strumenti del teatro epico per denunciare la *Misere* della Germania appena uscita della Seconda Guerra Mondiale, o ancora ai *Soldaten* di Heinar Kipphardt, che riattualizzano il potenziale rivoluzionario dei *Soldati* di Lenz al tempo delle rivolte studentesche del 1968, o infine a *Der neue Menoza* di Christoph Hein che, traendo spunto dalla tragicommedia di Lenz dallo stesso titolo, dà voce al desiderio di cambiamento e di emancipazione delle giovani generazioni intellettuali nell'ultimo decennio della RDT. Su un altro fronte, non è tanto l'opera quanto lo stesso Lenz come poeta geniale e malinconico, rivoluzionario e controcorrente, a essere ripreso nel corso di Otto- e Novecento e fino alla contemporaneità come una figura simbolica e una sorta di 'mito'. Più in particolare, è il connubio di arte e follia, letteratura e *Weltschmerz*, a rappresentare forse la chiave di lettura principale con cui l'autore è stato recepito negli ultimi due secoli. Ciò avviene a partire dalle interpretazioni di Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, che nell'undicesimo libro descrive Lenz come una figura dai tratti stravaganti e più precisamente lo definisce con lo sfaccettato termine inglese di «whimsical»<sup>1</sup>, che gli sembra rias-

1 Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 9: *Autobiographische Schriften I*, textkritisch durchges. v. Liselotte Blumenthal., komm. v. Erich Trunz, Beck, München 1981, p. 495. Sul rapporto fra

sumere ancor meglio la personalità bizzarra dell'amico. L'attenzione per l'eccentricità e la genialità di Lenz verrà ribadita subito dopo dalla generazione romantica, innanzitutto da Ludwig Tieck, che nel 1828 curerà la prima edizione delle sue opere, per poi essere ripresa qualche anno più tardi, seppur sotto altri auspici, nella fondamentale novella omonima di Georg Büchner. Da qui si diparte un discorso letterario autonomo su Lenz che giungerà fino al Novecento, e si rifletterà, solo per citarne alcune, nelle riletture anche molto diverse fra loro di Paul Celan (*Tübingen, Jänner*, 1961), Peter Schneider (*Lenz*, 1973) o Heiner Müller (*Die Wunde Woyzeck*, 1985).

Sia su un fronte che sull'altro, nella rielaborazione dell'opera come nella ripresa dello stesso autore come figura simbolica, rivoluzionaria e geniale, è significativo notare come Lenz spesso sia riemerso nel dibattito intellettuale a seguito di momenti di svolta o rottura della storia tedesca, andando a dar forma ed espressione a 'ferite' individuali e collettive. Un volume del 2003, nel quale si riuniscono alcuni fra i principali studiosi di Lenz, lo sottolinea già nella scelta del titolo *Die Wunde Lenz*<sup>2</sup>; in esso riecheggia (testimoniando come l'immagine di questo autore sia spesso filtrata da una lettura che prende le mosse dalla novella omonima di Büchner) anche la celebre «Wunde Woyzeck» del discorso di Heiner Müller vincitore del premio Büchner nel 1985<sup>3</sup>.

Pur essendo intensa e affascinante, la storia della ricezione di Lenz, di cui abbiamo qui appena abbozzato alcune linee<sup>4</sup>, ha prodotto un discorso letterario che non di rado ha trasfigurato l'autore storico soffermandosi solo in parte sulla specificità del suo contributo intellettuale nel contesto del teatro dello *Sturm und Drang* e del tardo Illuminismo tedesco. Tale contributo merita invece di essere messo maggiormente in rilievo. La peculiarità di Lenz nel panorama del suo tempo sta per esempio nell'aver posto al centro dei suoi drammi temi che possono sembrare controcorrente nel secolo della *Selbstbestimmung*. Le opere teatrali di Lenz sono segnate da un impulso distruttivo e

Goethe e Lenz cfr. il saggio di Micaela Latini, *La stella e la meteora. Goethe e J.M.R. Lenz*, in «Cultura tedesca», 47-48 (2015), pp. 127-144.

2 «Die Wunde Lenz». *J.M.R. Lenz – Leben, Werk und Rezeption*, hrsg. v. Inge Stephan – Hans-Gerd Winter, Peter Lang, Bern et al. 2003.

3 Heiner Müller, *Die Wunde Woyzeck*, <<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede>> (ultimo accesso: 21 febbraio 2022).

4 Per un approfondimento si veda la dettagliata analisi della ricezione di Lenz nei contributi di Ariane Martin, Ulrich Kaufmann e Inge Stephan raccolti nel quarto capitolo di *J.M.R. Lenz-Handbuch*, hrsg. v. Julia Freytag – Inge Stephan – Hans-Gerd Winter, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 523-570.



autodistruttivo dei protagonisti e tutte accomunate da una violenza inaudita: basti pensare all'autocastrazione di Läufer nello *Hofmeister*, all'omicidio-suicidio di Stolzius e alla corsa verso la rovina di Marie nei *Soldaten* o alla brutalità assassina di Donna Diana in una commedia apparentemente 'romantica' *ante litteram* qual è *Der neue Menoza*. L'originalità del teatro di Lenz nel contesto del suo tempo sta tuttavia, oltre che nella scelta di temi 'estremi' e contenuti socialmente 'rivoluzionari', anche nella proposta di una nuova forma drammaturgica in un momento storico in cui il teatro tedesco è alla ricerca di nuovi canoni. È proprio di tale drammaturgia che il presente saggio si propone di delineare alcuni aspetti significativi, concentrandosi sugli scritti teorici di Lenz prima, e più in particolare sulle *Anmerkungen übers Theater*, per poi soffermarsi sulla commedia *Der neue Menoza*, un'opera nella quale prendono forma molti temi portanti delle riflessioni di Lenz intorno al teatro.

Se diversi autori novecenteschi riconoscono la grandezza del teatro di Lenz ma ne mettono in luce anche l'incompletezza, la struttura caotica e priva di sistematicità, proponendosi di correggerla<sup>5</sup>, l'ipotesi da cui prende le mosse il contributo è che tale disorganicità costituisca invece un asse portante di un'idea di teatro sviluppata programmaticamente dall'autore. In questa idea non si riflette solo il canone del teatro 'ribelle' dello *Sturm und Drang*, ma una posizione per larghi tratti originale e autonoma dell'autore nel panorama del suo tempo. Provare a differenziare tale posizione rispetto a un'immagine del teatro dello *Sturm und Drang* incentrata sull'impeto rivoluzionario del genio creatore<sup>6</sup>, permette non solo di delineare meglio la figura di Lenz e la sua opera ma di aggiungere un ulteriore tassello a un complesso e variegato dibattito culturale sorto intorno all'arte drammatica nel tardo Illuminismo tedesco.

5 Fra tutti, si cita ad esempio quanto afferma significativamente Kipphardt rispetto ai *Soldati* di Lenz: «Von den Schönheiten des Stückes angezogen und dessen Schwächen vor Augen, unternahm ich den Versuch, das Stück in einer verbesserten Form vorzulegen. Die Absicht ist, die Schönheiten des alten Stückes zur Geltung zu bringen, verdeckte Schönheiten sichtbar zu machen und gleichzeitig die Schwächen und Unschärfen der Vorlage zu beseitigen» (Heinar Kipphardt, *Zur Bearbeitung – Stücke II*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, p. 253).

6 Del resto, già da tempo la poetologia dello *Sturm und Drang* è stata interpretata in modo più articolato che in passato, senza riferirsi solo al primato dell'irrazionale e del geniale. Sulle posizioni della critica recente sullo *Sturm und Drang* si veda, fra gli altri, *Sturm und Drang*, hrsg. v. Christoph Jürgensen – Ingo Irsigler, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010.

## 2. LA POSIZIONE DEL POETA: MIMESIS E *GENIEÄSTHETIK* NELLE *ANMERKUNGEN ÜBERS THEATER*

Nel 1774 Lenz pubblica, insieme a una sua traduzione del *Love's Labour's Lost* di Shakespeare dal titolo *Amor vincit omnia*, le sue *Anmerkungen übers Theater*, che nell'inverno del 1771 aveva già presentato in alcune conferenze di fronte ai membri della *Société de philosophie et de belles lettres* fondata da Johann Daniel Salzmann a Strasburgo. Questo scritto, nato come discorso orale, si presenta con una struttura piuttosto disomogenea e 'frammentaria', al punto che lo stesso autore nella versione pubblicata in seguito non esita a definirlo «das erste ungehemmte Raisonement eines unparteiischen Dilettanten»<sup>7</sup>. Nella letteratura critica la struttura 'libera' del testo è stata collegata alla poetica geniale dello *Sturm und Drang*, di cui le *Anmerkungen*, uscite nello stesso anno del *Werther* e subito dopo opere rappresentative di questo movimento come il *Götz von Berlichingen* di Goethe o *Von deutscher Art und Kunst* di Herder<sup>8</sup>, costituiscono certamente uno dei principali testi teorici. Va detto tuttavia, come ben evidenzia Damm<sup>9</sup>, che le riflessioni di Lenz si presentano anche come una raccolta di considerazioni inattuali rispetto al loro tempo, che pongono le basi teoriche per un nuovo tipo di dramma e che forniranno spunti di ispirazione anche al teatro successivo allo *Sturm und Drang*<sup>10</sup>.

7 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in Id., *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, Bd. 2: *Prosadichtungen, Lustspiele, Schriften, Theoretische Schriften*, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 2005, p. 641. Questa edizione verrà citata da ora in avanti come Damm 1, 2 o 3 e con l'indicazione del numero di pagina.

8 Con i testi di Goethe Lenz si confronta direttamente nei suoi saggi, nei quali prende anche posizione rispetto alle varie questioni estetiche del suo tempo e definisce una sua poetica. Cfr. *Über Götz von Berlichingen*, scritto fra il 1773 e il 1775 come omaggio al dramma di Goethe e pubblicato postumo, e *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (scritto fra il 1774 e il 1775 e uscito solo nel 1918). Lenz esamina inoltre le teorie stürmeriane di Herder, con particolare riferimento alla filosofia della storia, nel suo saggio *Nur ein Wort über Herders Philosophie der Geschichte*, uscito nel 1775 nelle «Frankfurter Gelehrte Anzeigen». Tutti e tre i saggi citati sono pubblicati in Damm 2.

9 Damm 2: 908 s.

10 Tra gli altri, lo sottolinea per esempio Martin Rector in un saggio in cui illustra come il teatro di Lenz segni il passaggio dal teatro illuminista borghese allo *Sturm und Drang*, ma contemporaneamente vada oltre prefigurando aspetti del dramma 'moderno' di Büchner o di Brecht: *Lenz und Lessing. Diskontinuitäten der Dramentheorie*, in *Lessing und die Literaturrevolten nach 1770. 37. Kamenzer Lessing-Tage 1998*, hrsg. v. Dieter Fratzke – Wolfgang Albrecht, Lessing-Museum, Kamenz 1999, pp. 53-81: 53. Sul ruolo di Lenz quale anticipatore della modernità si veda inoltre: *Jakob Michael Reinhold Lenz: vom Sturm und Drang zur Moderne*, hrsg. v. Andreas Meier, Winter, Heidelberg 2001.

Cerchiamo innanzitutto di collocare questo scritto nel contesto intellettuale del suo tempo, per capire meglio anche la sua originalità. In linea con il teatro dello *Sturm und Drang*, Lenz nelle sue *Anmerkungen* si allontana sia dalla *Poetica* di Aristotele<sup>11</sup> che dalle riflessioni coeve di Lessing intorno al nascente teatro borghese e alla sua *Wirkungsästhetik*, incentrata com'è noto sulle categorie aristoteliche del «Mitleid» e della «Furcht», per cercare altri principi e modelli di riferimento. Non a caso Lessing si dichiara molto insoddisfatto dalle riflessioni esposte nelle *Anmerkungen*<sup>12</sup>, che in effetti teorizzano una forma drammatica ben diversa da quella che egli stesso solo pochi anni prima aveva illustrato nella sua *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Quella di Lessing non è un'opinione isolata tra le voci degli intellettuali illuministi più affermati di quegli anni, intellettuali tutti appartenenti alla generazione dei 'padri', nati nei primi decenni del Settecento, dalla quale i giovani *Stürmer* (e certamente anche Lenz con il suo teatro) vogliono prendere le distanze ed emanciparsi. Nel gennaio del 1775 anche Wieland scrive infatti quanto segue nel «Teutscher Merkur», evidenziando piuttosto stizzito la singolarità dello scritto di Lenz nel panorama delle teorie teatrali di quegli anni: «Sein Ton ist nicht der Ton der Welt; es ist auch nicht der Ton der Untersuchung: Schulton ist's auch nicht; Kenner haben sonst auch noch nie so gesprochen. Was ist's denn?»<sup>13</sup>. Per Wieland sarebbe il «Ton eines Sehers, der Gesichte sieht» a caratterizzare le *Anmerkungen*, aspetto che lascerebbe intravedere in Lenz un anticipatore della sensibilità estetica dei futuri romantici, che in effetti con l'edizione delle opere di Lenz a cura di Tieck ne saranno i primi veri interpreti. A parziale revisione della lettura di Wieland<sup>14</sup>, va sottolineato tuttavia che lo scritto di Lenz, al di là di tutte le differenze, intende porsi direttamente in dialogo con i padri del teatro del suo

11 Lenz non utilizza la versione completa di Aristotele tradotta in tedesco da Curtius nel 1753 e usata anche da Lessing nella sua *Hamburgische Dramaturgie*, ma una versione più 'libera', da lui stesso tradotta a partire dall'edizione abbreviata in latino del 1587 a cura di Antonio Riccoboni; cfr. *J.M.R. Lenz-Handbuch*, cit., pp. 211 s.

12 Come emerge da una lettera del 10 aprile 1775 di Heinrich Christian Boie a Johann Heinrich Merck, in Damm 2: 908.

13 Christoph Martin Wieland, *Lenz, J. M. R. Anmerkungen übers Theater, nebst angehängtem überseztten Stück Shakespears. Leipzig, in der Weygandischen Buchhandlung 1774. Rezension*, in «Der Teutsche Merkur», Jänner 1775, pp. 94-96, <[http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-1951387\\_009\\_1290](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-1951387_009_1290)> (ultimo accesso: 21 febbraio 2022).

14 Tanto più che si può considerare ormai completamente superata anche nella critica la vecchia tesi della continuità fra *Sturm und Drang* e *Romantik* nell'ottica dell'irrazionalità. Su tale superamento si esprimeva già nel 1969 Giuliano Baioni nel suo studio *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Guida, Napoli 1991<sup>4</sup>, p. 20.

tempo, e non da ultimo con lo stesso Lessing<sup>15</sup>. Esso risponde perciò a criteri poetologici che per molti aspetti sono ancora interni all'estetica dell'Illuminismo tedesco, primo fra tutti certamente quello della 'mimesis'<sup>16</sup>. La «Nachahmung» è un concetto che Lenz sviluppa nelle sue *Anmerkungen* partendo dalla categoria aristotelica di «imitazione», alla quale diversamente da Lessing dà la priorità rispetto alla 'catarsi'. Nella sua definizione di «imitazione», Lenz si distanzia però quasi subito da Aristotele, nel momento in cui combina questo concetto con quello, centrale per l'estetica settecentesca, di *Anschauung* («intuizione»)<sup>17</sup>. È qui che Lenz lascia definitivamente dietro di sé Aristotele per ricorrere ad altri modelli temporalmente più vicini, che cerca al di fuori del mondo intellettuale di lingua tedesca. Allontanandosi infatti sia dalle premesse aristoteliche del teatro borghese di Lessing che da quelle del teatro classicista francese, egli affonda radici in un'ispirazione di matrice anglosassone, introducendo come seconda «autorità» dopo Aristotele il

15 Pur non essendo mai espressamente citato negli scritti teorici, Lessing rimane un punto di riferimento costante per Lenz; cfr. Martin Rector, *Lenz und Lessing. Diskontinuitäten der Dramentheorie*, cit., *passim*.

16 La critica ha ribadito con diversi studi la centralità della componente 'realista' dell'Illuminismo tedesco. Sul realismo di singoli autori si pensi per es. al volume di Birgit Sandkaulen, *Ich bin Realist, wie es noch kein Mensch vor mir gewesen ist. Friedrich Heinrich Jacobi über Idealismus und Realismus*, Schöningh, Paderborn 2017 oppure al volume collettaneo *Schiller – die Realität des Idealisten*, hrsg. v. Hans Detlef Feger, Winter, Heidelberg 2006. Per quanto riguarda più nello specifico Lenz si vedano invece gli studi di Hans-Günther Schwarz, *Dasein und Realität: Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz*, Bouvier, Bonn 1985 e Chang-hwa Gim, *Dramaturgie des Realismus: eine Untersuchung zur dramaturgischen Grundlage des empirischen Realismus bei J.M.R. Lenz unter dem Einfluss Shakespeares*, Peter Lang, Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris 1991. È significativo, tra l'altro, che sia Brecht che Hein nella loro ricezione punteranno, seppur in modi diversi, proprio sul realismo di Lenz; cfr. Bertolt Brecht, *Notizen über realistische Schreibweise* (1940), in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 19: *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, pp. 349-373 e Christoph Hein, *Waldruder Lenz*, in Jakob Michael Reinhold Lenz, *Briefe zu Werthers Leiden*, Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1992, pp. 79-114.

17 Sul concetto lenziano di 'imitazione' cfr. anche Jörg Schlieske, *Lenz und die Mimesis: eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792)*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2000. Questo concetto è centrale nelle riflessioni estetiche del tardo Settecento, si pensi solo al fondamentale scritto di Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1789) o a quello di Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1788). Per un approfondimento sull'accezione di «Anschauung» nelle *Anmerkungen* di Lenz si veda invece Martin Rector, *Anschauendes Denken. Zur Form von Lenz' «Anmerkungen übers Theater»*, in «Lenz-Jahrbuch», 1 (1991), pp. 93-105.

«famoso, famosissimo»<sup>18</sup> scrittore britannico Laurence Sterne<sup>19</sup>. Proprio Sterne, il cui *Tristram Shandy* era da poco stato tradotto in tedesco<sup>20</sup>, diventa così uno dei principali ispiratori delle osservazioni lenziane sul teatro, nelle quali ‘imitazione’ e ‘intuizione’, nelle loro interrelazioni, diventano principi poetologici fondanti. Può apparire paradossale che Lenz scelga proprio un romanzo sperimentale e narrativamente ‘disordinato’ come quello di Sterne a modello della sua idea di ‘mimesis’<sup>21</sup>. Ciò dimostra tuttavia che questo concetto per l’autore ha poco a che vedere con una ‘meccanica’ imitazione del reale. «Nachahmung» per Lenz è invece la dimensione *gnoseologica* privilegiata, è la capacità del poeta di entrare in una relazione conoscitiva con le cose del mondo, cogliendole immediatamente come configurazioni da ogni punto di vista commisurate al reale e, proprio perché incomplete e caotiche, pienamente aderenti ad esso. Non è perciò tanto la fantasia geniale, che unisce elementi a piacere, la linfa del comporre poetico, quanto la facoltà dell’artista di comprendere intuitivamente le immagini del mondo e di riprodurle con precisione e ‘realismo’: «Den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacritica* des *poetischen Genies*»<sup>22</sup>. Tale considerazione impone quindi una revisione della tesi a favore di una mera esaltazione dell’irrazionalità nelle *Anmerkungen* di Lenz come manifesto dello *Sturm und Drang*: non è infatti la fantasia sfrenata del poeta a costituire il cardine della *Genieästhetik* del teatro di Lenz in questo scritto, bensì proprio la sua matrice ‘realista’ nel senso che abbiamo illustrato.

18 Damm 2: 646.

19 Per quanto riguarda tale ispirazione anglosassone, compaiono nelle *Anmerkungen* anche altri riferimenti: oltre a Shakespeare, modello indiscusso del teatro stürmeriano e pure di quello lessinghiano, anche John Bunyan, Samuel Richardson e Henry Fielding. La conoscenza di Lenz del mondo di lingua inglese è documentata dalle sue traduzioni di due opere di Shakespeare (*Love’s Labour’s Lost* e *Coriolanus* pubblicate in Damm 1: 605-698), la prima delle quali è appunto allegata alle *Anmerkungen*, oltre che dalle attività di insegnante di lingua inglese nel periodo trascorso a Weimar, durante il quale impartisce lezioni private a Charlotte von Stein; cfr. Sigrid Damm, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz*, Insel, Frankfurt a.M. 2015, p. 245.

20 Laurence Sterne, *Das Leben und die Meynungen des Herrn Tristram Shandy, 1-9: aus dem Englischen übersetzt*, übers. v. Johann Friedrich Zückert, nach einer neuen Übersetzung auf Anrathen des Herrn [...] Wieland hrsg., Langen, Berlin 1765-1774.

21 Per un approfondimento sui presupposti estetici del romanzo di Sterne cfr. Erika Sophie Hopmann, *Die Organisation der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Ästhetik in Laurence Sternes «Tristram Shandy»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008. L’autrice delinea come la struttura narrativa del romanzo recepisca le teorie estetiche coeve, incentrate sul nuovo *Sinnesdiskurs* dell’Illuminismo, e si sofferma anche sulle relazioni fra Lenz e Sterne, in particolare a pp. 164-166.

22 Damm 2: 648.

Oltre che attraverso l'intuizione, nell'ispirazione tratta da Sterne, il superamento dell'imitazione aristotelica verso una nuova idea di 'mimesis' avviene così anche grazie all'allontanamento dalle tre unità, e in particolare dall'unità di luogo, alla quale Lenz sostituisce il concetto dello «Standpunkt», che diventa il vero e proprio fulcro delle sue riflessioni estetiche e drammaturgiche in questo scritto: «Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*»<sup>23</sup>. Il punto di vista diventa così un luogo ben determinato 'fuori' dalla vita dal quale però per il poeta è possibile, con un atto creativo, riprodurre tanti piccoli mondi nei quali si ricompongano immagini, realisticamente imperfette, della vita. Per definire meglio il concetto di «Standpunkt» nelle pagine successive l'autore fa esplicito riferimento al principio archimedeo della leva:

Kommt es Ihnen so sehr auf den Ort an, von dem Sie sich nicht bewegen möchten, um dem Dichter zu folgen: wie denn, daß Sie sich nicht den Ruhepunkt Archimeds wählen: *da mihi figere pedem et terram movebo?* Welch ein größer und göttlicher Vergnügen, die Bewegung einer Welt, als eines Hauses? und welche Wohlthat des Genies, Sie auf die Höhe zu führen, wo Sie einer Schlacht mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grauen zusehen können, ohne Ihr eigen Leben, Gemüthsruhe, und Behagen hineinzuflechten, ohne auf dieser grausamen Scene Akteur zu sein. Liebe Herren! was sollen wir mehr tun, daß ihr selig werdet? wie kann man's euch bequemer machen? Nur zuschauen, ruhen und zuschauen, mehr fodern wir nicht, warum wollt ihr denn nicht auf diesem Stern stehen bleiben, und in die Welt 'nabgucken, aus kindischer Furcht den Hals zu brechen<sup>24</sup>?

La posizione del poeta – e per il Lenz delle *Anmerkungen* il poeta *par excellence* è il drammaturgo – coincide perciò con un punto di Archimede nel quale l'autore individua l'origine di ogni processo di produzione artistica<sup>25</sup>. Il principio dello «Standpunkt» riassume e condensa così nel modo più pregnante, anche al di là della categoria della *Genieästhetik* che pone invece principalmente l'accento sull'irrazionalità dell'atto creativo, i presupposti estetici delle teorie di Lenz,

23 *Ibidem*.

24 Damm 2: 655.

25 Mathias Mayer ha analizzato la fortuna poetologica del principio di Archimede in un fondamentale studio, in cui non tratta Lenz ma propone un percorso nella cultura dell'Occidente nel corso dei tempi e a cavallo dei generi letterari, *Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung*, Wallstein, Göttingen 2014.

e spiega anche il potenziale rivoluzionario insito nel suo teatro. Nella logica del principio di Archimede evocato nelle *Anmerkungen*, è infatti solo dal ‘punto cieco’, che è contemporaneamente dentro e fuori dal campo della vita e in cui secondo Lenz deve collocarsi il poeta, che può innescarsi un processo creativo in grado di riprodurre precisamente l'imperfezione del mondo e, così facendo, di scardinarla. Se è vero perciò, come ha fatto notare la critica<sup>26</sup>, che il teatro di Lenz non risponde a un unificante e uniforme *more geometrico*, esso costruisce però delle specifiche ‘geometrie’ proprio a partire dal concetto di «Standpunkt». Ponendo continui punti esterni e ciechi quale luogo distaccato e ‘altro’ da cui il poeta guarda al mondo, Lenz sviluppa infatti una prospettiva estetica e drammaturgica che, essendo contemporaneamente esterna e interna alla vita, si pone di fatto come alternativa alla dimensione tutta soggettiva che caratterizza la genialità del *second maker* stürmeriano, teso per sua stessa natura a un gesto principalmente autoaffermativo. Per comprendere meglio non solo tale particolare aspetto delle teorie estetiche di Lenz ma anche la peculiarità del suo teatro nel panorama del suo tempo sarà utile concentrarsi ora sul genere che egli, ridefinendolo, ha privilegiato per realizzare tali geometrie, ossia la commedia.

### 3. RIPENSARE LA COMMEDIA. DALLE *ANMERKUNGEN* A *DER NEUE MENOZA*

Per descrivere le caratteristiche del genere della commedia, Lenz prende a modello non solo i drammi di Shakespeare e Klopstock, indiscusse autorità della letteratura e del teatro di lingua inglese e tedesca del tempo, ma anche la *Divina commedia* dantesca, nella quale riconosce un'impostazione genuinamente teatrale: «Kein Naserümpfen, daß Dantens Epopee hier vorkommt, ich sehe überall Theater drin, bewegliches, Himmel und Hölle, den Mönchszeiten analog»<sup>27</sup>. Se ne deduce che l'idea lenziana della commedia non corrisponde, come nella tradizione che prende spunto da Aristotele<sup>28</sup>, a un genere basso, nettamente contrapposto alla tragedia, che ispiri il riso per la

<sup>26</sup> Cfr. *J.M.R.-Lenz-Handbuch*, cit., p. 210.

<sup>27</sup> Damm 2: 658 s.

<sup>28</sup> Le posizioni di Aristotele sulla commedia sono notoriamente deduzioni degli interpreti successivi, in quanto Aristotele stesso si esprime solo sulla tragedia. Il presunto secondo libro della *Poetica*, dedicato appunto alla commedia, non è mai stato ritrovato. Per un confronto puntuale fra la *Poetica* e le teorie di Lenz cfr. Martin Rector, *Lenz und Lessing. Diskontinuitäten der Dramentheorie*, cit., in particolare pp. 57 s.

classe sociale dei personaggi che porta in scena come per i temi che affronta. Lenz teorizza piuttosto la commedia come un luogo letterario che possa rappresentare un affresco vivace della vita, e nel quale vadano a mescolarsi, come avviene nel mondo reale, elementi comici ed elementi tragici. Non è dunque il riso, ma di nuovo l'aderenza alla realtà, la 'mimesis', la caratteristica principale di questo genere. Nel gran teatro del mondo la commedia, intesa come «quadro della natura» («Gemälde der Natur»<sup>29</sup>), diventa così per Lenz il genere per eccellenza. Ed è *in primis* il teatro shakespeariano, per la varietà dei suoi personaggi, della loro psicologia, e non da ultimo per l'arguzia che mette in campo, a rappresentare una fonte ricchissima a cui attingere per ripensare la commedia:

Der Witz eines Shakespears erschöpft sich nie und hätt' er noch so viel Schauspiele geschrieben. Sie kommt – erlauben Sie mir's zu sagen ihr Herren Aristoteliker! – sie kommt aus der Ähnlichkeit der handelnden Personen, *partium agentium*, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt<sup>30</sup>.

In questo senso, il teatro inesauribilmente 'realista' di Shakespeare viene contrapposto nettamente al teatro francese. Non è però tanto il classicismo dei francesi il punto critico per Lenz, o la loro aderenza alle teorie aristoteliche, che pure vengono nominate, quanto il fatto che nei loro drammi si esprima troppo direttamente la personalità soggettiva dell'autore con tutte le sue convinzioni: «So sind Voltaires Helden fast lauter tolerante Freigeister, Corneillens lauter Senecas. Die ganze Welt nimmt den Ton ihrer Wünsche an [...]»<sup>31</sup>. Lenz riconosce perciò nei drammi francesi un teatro che diventa espressione di idee e principi individuali dell'autore e non ritratto variegato del mondo; per quanto il poeta cerchi di scomparire, afferma Lenz, si intravede sempre «qualcosa della sua parrucca»<sup>32</sup>, mentre il mondo evocato dall'opera drammatica non dovrebbe lasciare traccia della mano che lo ha creato. Ancora una volta, per Lenz, non è una posizione eminentemente soggettiva, bensì uno «Standpunkt» esterno il luogo in cui si deve collocare l'autore geniale per riprodurre le «cose» del

29 Damm 2: 661.

30 Damm 2: 660 s.

31 Damm 2: 662.

32 *Ibidem*.



mondo. Sono infatti gli episodi («Begebenheiten»<sup>33</sup>) e i loro intrecci, e non i personaggi e gli eroi, a dover animare la commedia, e in questa caratteristica Lenz nelle sue *Anmerkungen* pone anche la base per una distinzione dirimente fra commedia e tragedia: «Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*»<sup>34</sup>. Cosa questo significhi viene illustrato più diffusamente nella recensione che Lenz stesso scrive in difesa della sua commedia *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi*, uscita poco dopo le *Anmerkungen* nel 1774<sup>35</sup>. Comparato ad altri testi teatrali dello stesso periodo nei quali emerge più direttamente l'impegno sociale dell'autore, come *Der Hofmeister* o *Die Soldaten*, *Der neue Menoza* è il dramma di Lenz più «curioso»<sup>36</sup>, quello che assume toni a tratti fiabeschi e farseschi<sup>37</sup> e che potrebbe apparire meno teso alla rappresentazione delle dinamiche della realtà. Nella critica ne è stata giustamente messa in evidenza la struttura «frammentaria», riconducibile alla complessità e caoticità creata dai due filoni drammatici differenti i cui sviluppi non risultano sempre immediatamente comprensibili<sup>38</sup>. Ad aumentare l'effetto di disomogeneità formale, *Der neue Menoza*, come avviene del resto anche in altre opere di Lenz, è caratterizzato da continui cambi di ambientazione, da tagli nelle scene, da atti dalla lunghezza molto diversa, che tendono a ridursi notevolmente in chiusura della commedia. O ancora da scene brevissime, costituite quasi esclusivamente da indicazioni di regia, come la quarta scena del primo atto, che si cita per intero qui di seguito a titolo di esempio:

*WILHELMINE* sitzt auf einem Sofa in tiefen Gedanken. *Der PRINZ* tritt herein, sie wird ihn erst spät gewahr und steht etwas erschrocken auf.

*PRINZ* nachdem er sie ehrerbietig begrüßt: Verzeihen Sie – Ich glaubt Ihre Eltern bei Ihnen. Entfernt sich. *Wilhelmine*, nachdem sie ihm einen tiefen Knicks gemacht, fällt wieder in ihre vorige Stellung<sup>39</sup>.

33 Damm 2: 668.

34 Damm 2: 669.

35 *Rezension des neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt* (Damm 2: 699-704).

36 Così si legge per esempio di recente in *La letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni*, a cura di Chiara Buglioni – Marco Castellari – Alessandra Goggio – Moira Paleari, Mondadori, Milano 2019, vol. 1, p. 154.

37 Cfr. *J.M.R. Lenz-Handbuch*, cit., p. 62.

38 *Ivi*, p. 63.

39 Damm 1: 131.

In questa scena viene rappresentato, non a caso in modo pantomimico e attraverso un linguaggio scenico tutto incentrato sulla gestualità dei personaggi su cui ritorneremo, il tema dell'amore di Wilhelmine per Tandì. La storia del principe e di Wilhelmine diventerà poi uno dei motori drammaturgici del testo quando, con un colpo di scena e solo dopo il loro matrimonio, si scoprirà che Tandì in realtà è il figliolo perduto dei Biederling e dunque il fratello di Wilhelmine (sebbene poi anche questo si rivelerà un equivoco, perché emergerà che è Wilhelmine a non essere la vera figlia dei Biederling). Al di là dei molti equivoci su cui è costruito il testo, è a partire anche da scene come queste, concise e tutte gestuali ma per nulla irrilevanti nell'economia del dramma, che in riferimento a questa commedia si potrebbe dunque parlare di uno stile «rapsodico», riprendendo un termine che lo stesso Lenz usa in apertura delle sue *Anmerkungen*<sup>40</sup>. In una prospettiva critica appare chiaro tuttavia che anche nel caso di *Menoza* la mancanza di linearità e di omogeneità formale è una scelta programmatica, tant'è che, per esempio, nelle indicazioni all'inizio della sua commedia i continui cambi di ambientazione (da Naumburg, a Dresda, a Immenhof, a Rosenheim, solo per nominare i principali) vengono puntualmente annunciati: «Der Schauplatz ist hie und da»<sup>41</sup>. Anche nella citata autorecensione l'autore ribadisce ulteriormente il suo intento, negando che *Der neue Menoza* sia un coacervo casuale e improvvisato, come invece avevano sostenuto alcuni critici, ed esprimendosi come segue: «Vorzüglich aber seh ich mich gedrungen neuauftretende Dramenschreiber in den Standpunkt zu stellen, aus dem sie meine bisherigen Arbeiten fürs Theater anzusehn haben, damit sie nicht etwa glauben, ich habe mich von den Einflüssen eines glücklichen oder unglücklichen Ohngefährs blindlings regieren lassen, nieder zu schreiben was mir in die Feder kam»<sup>42</sup>. La recensione da cui sono tratte queste parole viene pubblicata nel luglio del 1775 nelle «Frankfurter Gelehrte Anzeigen» e risponde alle molte critiche negative ricevute dai contemporanei, e in particolare a quelle di Wieland, che, dopo essere stato citato in modo tutt'altro che lusinghiero in *Der neue Menoza*<sup>43</sup>, anche in questo caso, come già in riferimento alle

40 Lo scrittore afferma infatti di voler comunicare le sue considerazioni «rhapsodienweis» ai lettori, cfr. Damm 2: 641.

41 Damm 1: 125.

42 Damm 2: 699 s.

43 Si veda ad es. la scena settima del primo atto, in cui il principe discute con il *baccalaureus* Zierau, il quale magnifica il mondo intellettuale contemporaneo con in realtà ben poco riscontro da parte del principe. In questa scena, in cui non si può non riconoscere uno spiccato intento parodistico di Lenz rispetto alla cultura del suo

*Anmerkungen*, aveva preso di mira la bizzarria e l'innaturalità della commedia di Lenz, definendola con sufficienza un «Mischspiel»<sup>44</sup>. L'autorecensione offre a Lenz l'occasione di illustrare più in dettaglio le linee principali della sua teoria della commedia, sciogliendo alcuni nodi lasciati irrisolti nelle *Anmerkungen*. Come emerge dal passo citato si tratta dunque, anche in questo caso, di trovare lo «Standpunkt» da cui guardare al dramma. Ma per capire quale sia questo punto di vista e come si colleghi alle teorie espresse nelle *Anmerkungen* è necessario tracciare le linee intorno alle quali si sviluppa *Der neue Menoza*.

Il testo, ispirato a un romanzo dello scrittore danese Erik Pontoppidan, tradotto in tedesco nel 1742, dal titolo *Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umher gezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden*, riprende certamente uno schema già noto nella letteratura dell'Illuminismo, ossia quello della critica ai costumi europei da parte di personaggi originari di Paesi lontani (si pensi per esempio alle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721). Nel caso di Lenz, la critica è esercitata da un 'nobile selvaggio', il principe Tandì appunto, proveniente dal regno di Cumba, che arriva in Europa per intraprendere una *Bildungsreise*. Tandì capisce velocemente di non avere nulla da imparare dalla 'grande' cultura europea, una cultura che lo «ripugna» e nella quale ha l'impressione di «soffocare»: «PRINZ: In eurem Morast ersticke ich – treib's nicht länger – mein Seel nicht! Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinreicht Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung – Das der berühmte Weltteil! o pfui doch!»<sup>45</sup>.

Come è stato osservato, il personaggio si fa così portavoce del grande tema della *Gesellschafts-* e *Kulturkritik*, delineatosi nella letteratura europea del Settecento (basti pensare agli scritti di Rousseau o

tempo, Wieland viene citato da Zierau in merito al suo romanzo *Der Goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian*, uscito da poco nel 1772: «Wir haben itzt schon seit einem Jahrhunderte fast Namen aufzuweisen, die wir kühnlich den größten Genies unserer Nachbarn an die Seite setzen können, die alle zur Verbesserung und Verfeinerung unsrer Nation geschrieben haben, einen Besser, Gellert, Rabner, Dusch, Schlegel, Uz, Weiße, Jacobi, worunter aber vorzüglich der unsterbliche Wieland über sie alle gleichsam hervorrangt, *ut inter ignes luna minores*, besonders durch den letzten Traktat, den er geschrieben und wodurch er allen seinen Werken die Krone scheint aufgesetzt zu haben, den Goldenen Spiegel, ich weiß nicht, ob Sie schon davon gehört haben, meiner Einsicht nach sollte er's den Diamantenen Spiegel heißen» (Damm 1: 134).

44 Christoph Martin Wieland, *Der neue Menoza* [...], in «Der Teutsche Merkur» 8 (3. Stück, Dezember 1774), p. 241, <[http://ds.lib.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1951387\\_008/243/LOG\\_0036/](http://ds.lib.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1951387_008/243/LOG_0036/)> (ultimo accesso: 21 febbraio 2022).

45 Damm 1: 140.

Schiller), e non da ultimo nel teatro dello *Sturm und Drang*<sup>46</sup>, un tema che poi avrà grande fortuna fino al Novecento e oltre, in particolare nei Paesi di lingua tedesca<sup>47</sup>. Nell'esercitare la sua critica, Tandì assume dunque il ruolo dell'osservatore esterno, e non è un caso che egli riprenda puntualmente il concetto dello 'Standpunktnehmen'<sup>48</sup> che abbiamo visto essere una categoria poetologica così fondamentale per Lenz nelle *Anmerkungen*: «PRINZ: So will ich, des Vaters zu schonen, fünf Jahr in Europa bleiben. Ihre Tochter darf mich begleiten, wohin sie Lust hat, weit herum werd ich nicht mehr reisen, nur einige Standpunkte noch nehmen, aus denen ich durchs Fernglas der Vernunft die Nationen beschaue»<sup>49</sup>. Non è marginale perciò se, facendo riferimento in particolare allo sguardo «attraverso il cannocchiale» citato da Tandì nel passo riportato, anche nella critica questo personaggio sia stato interpretato come il rappresentante delle posizioni poetologiche dello stesso autore Lenz e come cifra letteraria della sua riflessione estetica, una riflessione sperimentale e autoriflessiva che scardinerebbe dall'interno non solo la linearità del testo, ma anche le premesse stesse della logica progressiva dell'Illuminismo<sup>50</sup>. Se, partendo da queste tesi, si pone l'accento sulle geometrie costruite da Lenz intorno ai punti archimедici del suo teatro<sup>51</sup>, emerge la necessità di specificare che quella che il personaggio di Tandì esprime nella commedia *Der neue Menoza* è una *Wahrnehmungsästhetik* che, pur minando linearità e perfettivismo, in realtà non si pone mai al di fuori dell'Illuminismo. Più che essere

46 Il Karl Moor di Schiller, per esempio, di lì a una decina d'anni si esprimerà nei *Räuber* in modo non del tutto dissimile dal principe Tandì di Lenz.

47 Cfr. Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, C.H. Beck, München 2007.

48 Come del resto ha messo in evidenza anche Martin Rector nel suo saggio *Götterblick und menschlicher Standpunkt. Lenz' Komödie «Der Neue Menoza» als Inszenierung eines Wahrnehmungsproblems*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 33 (1989), pp. 185-209. In questo saggio Rector, tuttavia, non prende in esame le implicazioni drammaturgiche dello 'Standpunktnehmen' in Lenz, analizzandolo invece come un concetto che si sviluppa in un passaggio fra teologia ed estetica, fra la visione cristiana che caratterizza la formazione di Lenz e le posizioni della filosofia empirica dell'Illuminismo.

49 Damm 1: 142.

50 Matthias Luserke interpreta per esempio i salti repentini nella trama e i continui cambi di identità dei personaggi come critica a un pensiero illuminista non più in grado di fornire certezze conoscitive; cfr. *J.M.R. Lenz: Der Hofmeister – Der neue Menoza – Die Soldaten*, Fink, München 1993, p. 61.

51 Che il punto di vista di Tandì sia ancora una volta un 'punto cieco' è evidenziato anche dal fatto che, come si legge nel testo, egli proviene da un regno così lontano da non essere «nemmeno segnato sulla nostra carta geografica», come fa subito notare il signor von Biederling; cfr. Damm 1: 126.

foriera della metaletterarietà del Romanticismo, essa restituisce perciò (ancor prima della pubblicazione delle critiche kantiane<sup>52</sup>) il momento autoriflessivo e genuinamente illuminista della ‘critica’.

Se questo è vero, emerge pure quanto il teatro di Lenz sia radicato nell’estetica dell’Illuminismo. Non è però tanto la *Kulturkritik* espressa da Tandl la chiave di lettura di *Der neue Menoza*, quanto piuttosto il momento autoriflessivo (implicito nel concetto di critica così come lo formulerà Kant) che si manifesta in tutta la struttura della commedia. La critica espressa da Tandl (come già ha fatto notare diversi anni fa Walter Hinck in un bel lavoro sulla commedia tedesca del Barocco e dell’Illuminismo<sup>53</sup>) costituisce infatti solo un tassello di un dramma dalla struttura composita, costruita su continui ribaltamenti, effetti a sorpresa e cambi repentini di punti di vista. Già Hinck illustra giustamente come i tentativi di interpretare la commedia a partire solo dalle posizioni del principe di Cumba non possano che fallire, perché a ben vedere il tema della *Kulturkritik*, che pure può apparire dominante, compare solo in pochissime scene del dramma e svanisce quasi completamente dopo il secondo atto, nel momento in cui gli avvenimenti assumono un ritmo sempre più concitato e veloce che travolge e fa precipitare l’azione. Tale struttura può essere invece ricondotta alla tradizione della commedia dell’arte, della *Typenkomödie*, e segnatamente, nel riferimento all’ambientazione sassone di *Der neue Menoza*, della *Sächsische Komödie*, una tradizione che si rivela per Lenz come quella più adatta a restituire una forma drammaturgica necessariamente autoriflessiva e sperimentale. Non è perciò accidentale lo sviluppo caotico del dramma, così come esso non costituisce una serie di eventi senza relazione fra loro messi insieme arbitrariamente dall’autore. Gli intrecci veloci o addirittura precipitosi, gli effetti inaspettati e improvvisi, l’apparente mancanza di linearità narrativa e di *consecutio* logica, derivano al contrario anche dal legame di *Der neue Menoza* con una ben determinata tradizione, che trova la sua origine nella commedia all’improvviso della Prima età moderna<sup>54</sup> e ancor più

52 Da sottolineare a tal proposito è anche che Lenz aveva frequentato assiduamente le lezioni di Kant presso l’università di Königsberg proprio nel momento della svolta criticista, traendone molti spunti per gli sviluppi delle sue teorie estetiche successive. Per un approfondimento cfr. Bert Kasties, *J.M.R. Lenz unter dem Einfluß des frühkritischen Kant. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Sturm und Drang*, De Gruyter, Berlin et al. 2003.

53 Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell’arte und Théâtre italien*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1965, in particolare pp. 324-348.

54 In generale, il legame dello *Sturm und Drang* con la letteratura della Prima età moderna è già stato evidenziato nella critica e meriterebbe di essere approfondito.

in là nella tradizione della commedia greca e latina, che Lenz del resto conosceva bene essendo stato anche traduttore di Plauto<sup>55</sup>. Di qui si capisce meglio il valore fondante della gestualità nell'economia del dramma e la costruzione volutamente pantomimica dei personaggi, cui si accennava sopra. E anche l'impiego di emozioni forti e atti estremi come motore dell'azione appare essere così non solo e non tanto l'espressione del gusto del teatro stürmeriano, quanto un elemento strutturale di un'idea ben consolidata di commedia, programmaticamente fondata su improvvisazione, salti drammaturgici e colpi di scena<sup>56</sup>. A partire da una revisione della categoria aristotelica della 'mimesis', Lenz fonda la sua commedia attingendo dalla tradizione della commedia all'improvviso, nella quale sono già costitutivamente presenti la mescolanza dei generi e i momenti metateatrali<sup>57</sup>, proponendo così una riflessione drammaturgica che è molto più mirata e circostanziata di quanto si potrebbe pensare a un primo sguardo. Ciò spiega anche perché, fra le fonti del *Menoza* di Lenz, si ritrovi, oltre a Pontoppidan e Montesquieu, anche un documento riconducibile direttamente a tale tradizione e di grande successo nel Settecento come l'*Arlequin sauvage* (1721) di Louis-François Delisle de La Drevetière, uno dei principali rappresentanti della *comédie italienne*<sup>58</sup>. Anche in questo testo compare il diffuso motivo del 'nobile selvaggio': questa volta, tuttavia, nella figura di Arlecchino, a cui si accompagnano anche altre maschere tipiche del repertorio della commedia dell'arte, come Pantalone, Lelio e Flaminia. Tutto ciò considerato, non stupisce dunque che il motivo della maschera assuma anche in questa commedia una fondamentale e molteplice funzione. Da un lato, rimanendo sul piano della *Kulturkritik*, la maschera sta a indicare l'inautenticità e la corruzione dei costumi europei, come afferma con toni accesi il principe di Cumba, nuovamente esasperato di fronte alla decadenza morale della società che lo circonda: «[...] was ihr Empfindung

Cfr. ad es. *Handbuch Sturm und Drang*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, p. 2.

55 Nel periodo trascorso a Strasburgo Lenz, come lui stesso afferma su consiglio proprio di Lessing, aveva tradotto con qualche licenza poetica cinque commedie di Plauto, delle quali aveva discusso ampiamente anche con Goethe e che furono pubblicate anonime nel 1774. I testi si trovano in Damm 2: 7-286.

56 Per un'analisi dettagliata dei colpi di scena e dei salti drammaturgici nelle singole scene si rimanda al citato lavoro di Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, cit., in particolare pp. 334 ss.

57 Su questi aspetti programmatici della commedia dell'arte cfr. ad es. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa XVI-XVIII secolo*, Einaudi, Torino 2014, pp. 110 s.

58 Cfr. *J.M.R. Lenz-Handbuch*, cit., p. 65.

nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft wie ein Fuchsbalg mit Heu, Herz und Eingeweide sucht man vergeblich [...]»<sup>59</sup>. Da un altro punto di vista, le maschere sono invece metafora di una drammaturgia fondata, com'è stato fatto notare, su una serie di equivoci e incroci di identità, che certamente è tipica del gusto del teatro stürmeriano. Basti pensare al caso più evidente dello scambio fra Wilhelmine e Donna Diana bambine, che poi avrà tutta una serie di conseguenze sugli sviluppi della trama, o ancora a casi di personaggi con nomi già di per sé evocativi di tale trasformabilità, come il conte «Camäleon». Più concretamente, però, i personaggi di *Der neue Menoza*, che già abbiamo visto essere caratterizzati da tratti pantomimici, compaiono sulla scena indossando delle vere e proprie maschere, richiamando così esplicitamente la tradizione del teatro greco e latino, oltre che della commedia dell'arte. Niente di più lontano, ovviamente, dalle figure del *bürgerliches Trauerspiel* lessinghiano.

È lo stesso conte Camäleon, nell'ultima scena del terzo atto, a organizzare una festa in maschera per scacciare la malinconia di Wilhelmine, ed è il pedante Zierau, che mette a disposizione la sua casa di campagna per ospitarla. Nel quarto atto tutti i personaggi accetteranno di prendervi parte, con l'eccezione di Wilhelmine, che presterà significativamente il suo vestito in maschera proprio a Donna Diana, replicando lo scambio di identità su cui si regge tutta la commedia. In realtà il gioco di ruoli che, attraverso le maschere, anima il quarto atto della commedia, si rivela tutt'altro che divertente e leggero. È lo stesso Lenz, nella sua autorecensione, a definirlo una «catastrofe»<sup>60</sup>, utilizzando non a caso il termine aristotelico per la fase risolutiva della tragedia<sup>61</sup>. Questo atto presenta infatti uno scontro brutale fra Donna Diana e il conte, pugnalato a morte, e finisce con il suicidio del servitore Gustav, che, con un atto autodistruttivo simile a quello di Läufer nello *Hofmeister*, si punisce violentemente impic-

59 Damm 1: 141.

60 Damm 2: 703.

61 Ciò dimostra ancora una volta che Lenz lavora costantemente con le categorie aristoteliche per poi ribaltarle. Come si è accennato sopra e come Lenz scrive anche nella sua autorecensione a *Der neue Menoza*, la commedia non deve infatti più essere nettamente divisa dalla tragedia, come voleva Aristotele, ma necessariamente assumere la forma della tragicommedia: «Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. [...] Daher müssen unsere Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben [...]» (*ibidem*). In questo senso, la «commedia» *Der neue Menoza* è intesa in tutto e per tutto dall'autore, come sottolinea l'uso del termine «catastrofe», come una tragicommedia.

candosi per gelosia. L'armonia sembra ricomporsi solo nella prima scena del quinto atto, in cui Wilhelmine e il principe di Cumba, una volta scoperto di non essere realmente fratelli, possono coronare il loro amore e in cui anche la famiglia Biederling può finalmente festeggiare il ritorno del figlio creduto perduto. La commedia potrebbe dunque tranquillamente concludersi qui<sup>62</sup>, non fosse che, a complicare le cose, Lenz aggiunge due scene finali, che vedono protagonisti ancora una volta il *baccalaureus* Zierau insieme a una figura che non era mai comparsa prima, ossia suo padre, il sindaco di Naumburg. Queste due scene sono particolarmente significative perché hanno un carattere prettamente metateatrale e autoriflessivo e presentano, sotto forma di un dialogo fra il padre borghese e il figlio 'intellettuale', alcuni punti centrali della discussione coeva intorno alla commedia, quali il rispetto delle tre unità aristoteliche, l'arte come imitazione della natura, il rapporto fra «Vergnügen» e «Geschmack» e il ruolo del riso nella società borghese – temi su cui Lenz, del resto, si era soffermato anche nelle sue *Anmerkungen* oltre che in altri scritti teorici. Dal punto di vista della nostra analisi queste due scene sono di grande rilievo soprattutto perché pongono uno *Standpunkt* esterno rispetto alla storia di Tandì e Wilhelmine, che non rappresenta più l'unica dimensione della commedia, ma in chiusura viene relativizzata. Si realizza così concretamente sulla scena la teoria del punto di Archimede intorno a cui ruota la drammaturgia di Lenz. Improvvisamente lo spettatore non è più dentro la storia di Tandì, ma la vede da lontano, e viene portato a riflettere sui meccanismi drammaturgici e sulle strategie della scena. Questo repentino cambio di prospettive crea una sorta di effetto di straniamento *ante litteram*, che pone in un'altra luce le vicende rappresentate nella commedia e spiega forse anche il fascino che Lenz eserciterà su autori successivi, che sperimenteranno con tecniche simili, come lo stesso Brecht, ma anche Kipphardt e Hein. Appare chiaro perciò che la teoria del teatro di Lenz non è pensata solo nell'ottica del poeta geniale e dell'estetica creatrice, ma anche come una *Wirkungsästhetik*, che non lavora tuttavia nel senso della *Ein-fühlung* lessinghiana, volta a produrre *Mitleid* e vicinanza, ma utilizza invece la strategia del continuo cambio di *Standpunkt* e della presa di distanza. È lo stesso Lenz a confermarlo nella sua autorecensione a *Der neue Menoza*, quando riflette sulla sua poca simpatia per i passaggi narrativi nel teatro e sull'effetto che i salti che ne conseguono possono

62 Come ben capisce Christoph Hein nella sua rielaborazione di *Der neue Menoza*, in cui le due scene finali scompaiono completamente. Anche in una versione precedente della stessa commedia di Lenz, la scena conclusiva, poi espunta, era diversa e si incentrava sulla morte del conte. Cfr. Damm 1: 722 ss., che riporta l'intera scena.



avere sullo spettatore: «Ich möchte immer gern der geschwungenen Phantasei des Zuschauers auch was zu tun und zu vermuten übrig lassen, und ihm nicht alles erst vorkäuen»<sup>63</sup>. Emerge da queste righe un interesse, in genere poco considerato, dell'autore per la *Wirkung* del suo teatro, oltre che un chiaro intento pedagogico, ed entrambi gli aspetti collocano Lenz immediatamente dentro i dibattiti intellettuali del suo tempo, nei quali tuttavia egli assume come abbiamo visto una posizione del tutto particolare. Ancor più che nella «scrittura frammentaria» spesso evocata dalla critica<sup>64</sup>, si può riconoscere nell'«estetica della distanza» che abbiamo provato a delineare nel nostro contributo, sia essa declinata come *Standpunkt*, punto di Archimede o punto cieco, una produttiva chiave di lettura che permette di riassumere tale singolarità di Lenz nel panorama della sua epoca e fa emergere le geometrie poetologiche tracciate dal suo teatro. L'estetica della distanza, con le sue geometrie, fa di Lenz un 'figlio' originale e creativo dell'Illuminismo, e in questo un genuino interprete del suo tempo, ma lo rende anche, come dimostra la storia della sua ricezione, un grande anticipatore delle sperimentazioni drammaturgiche del teatro novecentesco, fino a Brecht e oltre.

63 Damm 2: 703.

64 Cfr. per es. il bel contributo di Judith Schäfer, che argomenta anch'esso con la categoria lenziana dello «Standpunkt», *Fragmentarische Schreibweisen*, in *J.M.R. Lenz-Handbuch*, cit., pp. 467-478.

