

SANDRA PIETRINI

“MARIONETTE TENUTE AL FILO DA FORZE SCONOSCIUTE”:
IL TRAGICO TEATRO DELLA POLITICA NEI DRAMMI DI BÜCHNER

I drammi e gli scritti di Büchner hanno costituito, per gli studiosi del Novecento e del nostro secolo, una sfida molto allettante dal punto di vista critico. Altrettanto stimolante è stato, per gli artisti della scena, misurarsi con la sua produzione drammatica, pur limitata dal punto di vista della consistenza quantitativa. La breve esistenza di Büchner non gli ha infatti consentito di offrire molte prove del suo talento, che tuttavia ha raggiunto un vertice ineguagliato di originalità e profondità con i pochi drammi giunti fino a noi; primo fra tutti l'incompiuto *Woyzeck*, scritto fra il 1836 e il 1837, e interrotto a causa della morte dell'autore. Com'è noto, nessuno dei drammi di Büchner è stato rappresentato mentre egli era in vita. Per assistere al *Woyzeck* a teatro dovremo attendere il 1913, anno in cui fu messo in scena a Monaco, 76 anni dopo la sua morte. Gli altri, *Dantons Tod* e *Leonce und Lena*, non hanno avuto maggior fortuna, inadatti com'erano alle consuetudini sceniche dell'Ottocento, che preferivano una drammaturgia dalla struttura meno irregolare e più vicina ai drammi borghesi.

Per quanto il teatro tedesco fosse stato poco condizionato dall'ansia normalizzatrice di ispirazione neoclassica, e più disposto ad accogliere suggestioni shakespeariane, fin dall'affermazione del dramma di cui fu promotore Lessing, era infatti divenuta sempre meno accettabile la mescolanza di registri e di stili, la compresenza di personaggi nobili e volgari, l'ibridazione del linguaggio tragico con forme popolari. I romantici la riproporranno come parte essenziale alla loro poetica, ma non avranno un gran successo teatrale. Del resto, se prescindiamo dai drammi di Goethe e Schiller, neppure quelli più vicini alle ec-

centriche inquietudini romantiche erano considerati adatti alla rappresentazione. I testi drammatici di Friedrich Hölderlin e Heinrich von Kleist, e a maggior ragione quelli di Christian Friedrich Grabbe, non potevano essere recepiti da una scena teatrale sempre più incline alla vocazione illusionistica. Intorno al 1830, la frattura fra gli intellettuali e il potere, nonché fra i fautori della rivoluzione e quelli della Restaurazione, raggiunse il culmine (basti pensare alla proibizione di pubblicare i drammi dei *Junges Deutschland*). La lotta per la libertà di espressione passò sia attraverso la stampa che attraverso il teatro, sebbene la scena restasse condizionata dal favore del pubblico e da logiche commerciali. Un ruolo fondamentale svolsero Heinrich Laube e Karl Gutzkow, che ebbe anche il merito di comprendere il talento del giovane Büchner e promuovere la pubblicazione dell'unico dramma apparso mentre l'autore era in vita, *Dantons Tod*.

Per molti aspetti, Büchner è stato un precursore di forme e motivi destinati ad essere ripresi soltanto a partire dal secolo successivo. Non può dunque meravigliare se soltanto dalla seconda metà del Novecento il mondo teatrale è stato in grado di valorizzarne appieno la grandezza. I drammi di Büchner procedono per quadri e non secondo la consequenzialità logico-strutturale tanto apprezzata dal pubblico borghese. Non sono particolarmente avvincenti e ricchi di *pathos*, e dunque adatti a spettatori in cerca di emozioni e proiezioni, né contengono un approfondimento psicologico dei personaggi che li renda fruibili a un altro livello. Composti di dialoghi fondati su una dialettica paradossale e persino urticante, spesso sentenziosa e intessuta di immagini eccentriche, fatti di brevi azioni slegate e non strettamente connesse con lo sviluppo della trama, di lunghe tirate in cui i personaggi sembrano discettare con arguzia quasi farneticante, di certo non potevano essere facilmente apprezzati da un pubblico abituato a tutt'altro genere di drammi. Rappresentano comunque, per la drammaturgia mondiale e per il teatro, una sorta di vetta anomala rispetto al panorama, un'eccezione ancor più che un'anticipazione di tendenze che si svilupperanno successivamente, un caso artistico isolato ed eccentrico di grande interesse. Ma non è questa la sede in cui affrontare la questione,

illustrando le diverse opinioni e prospettive della critica sul tema.¹

Il carattere discontinuo ed episodico, per sequenze staccate, delle opere di Büchner non risponde tuttavia a una mera logica del frammento, ma rielabora suggestioni shakespeariane all'interno di una concezione molto originale di teatralità, non condizionata dalla scena reale. L'influenza di Shakespeare, mai abbastanza riconosciuta e sottolineata, si ritrova nei suoi drammi a tutti i livelli: strutturale, linguistico e dell'immaginario. Come il grande drammaturgo elisabettiano, che la scena tedesca aveva cominciato ad apprezzare circa mezzo secolo prima, Büchner utilizza infatti metafore icastiche e concrete, fra cui quella della vita come teatro, che vedremo più avanti. Di certo le sue opere risultano di una sconcertante modernità. E le intuizioni politiche che contengono hanno una funzione tutt'altro che marginale all'interno della sua concezione dell'esistenza e del teatro. La sua produzione drammatica va del resto messa in relazione con il suo attivismo politico e rivoluzionario, di cui Barbara Taddei ha ricostruito, in questo volume, un importante tassello. I drammi di Büchner rappresentano anche delle fertili suggestioni per i registi contemporanei, come ben dimostra il contributo di Enrico Piergiacomi, che analizza alcuni aspetti essenziali del pensiero politico di Büchner proprio attraverso le tre messe in scena che hanno affiancato il convegno. Se ci riferiamo al termine 'politica' nel senso più esteso del termine, è comunque evidente che tutti i drammi di Büchner aprono prospettive nuove, mostrandoci l'uomo e la sua interazione con la società e il potere in una luce che potremmo definire 'straniante', poiché ne fa emergere gli aspetti più crudi, paradossali e talvolta persino contraddittori.

Sofferamoci un momento su *Woyzeck*, un testo la cui portata rivoluzionaria rispetto ai parametri dell'epoca è di grande rilievo: un semplice soldato, condizionato dall'ambiente militare e umiliato dalle vessazioni, costretto a un regime dietetico di so-

¹ Per esigenze di sintesi, mi limito a rimandare a due studi piuttosto datati ma ancora validi sull'impatto delle opere di Büchner sulla drammaturgia occidentale: M.B. Benn, *The Drama of Revolt: a Critical Study of Georg Büchner*, Cambridge University Press, Cambridge 1976 e D.G. Richards, *Georg Büchner and the Birth of the Modern Drama*, State University of New York Press, Albany 1977.

li piselli da un medico in vena di esperimenti, oppresso da una vita di miseria e sacrifici, diventa infine preda di pensieri ossessivi e finisce per uccidere per gelosia la sua compagna, dalla quale ha avuto un figlio. Una squallida storia di angherie e tradimenti, dunque; una tragedia senza gloria né *pathos*, in cui i personaggi parlano un linguaggio colloquiale e compiono azioni quotidiane, ma accennano, senza alcuna aura retorica e per frammenti, anche a questioni che riguardano il senso stesso della vita e delle relazioni umane. Alcuni personaggi, come il Capitano e il Dottore, non hanno neppure un nome, poiché si identificano con la loro funzione, come avverrà quasi un secolo dopo nei drammi espressionisti. Il *milieu* degradante della vita militare, le ingiustizie sociali e i pregiudizi di classe fanno da sfondo a un dramma concepito pur sempre come la tragedia esistenziale di un individuo. Il personaggio di *Woyzeck* ha infatti assunto, in epoca contemporanea, una valenza quasi emblematica e universale, come dimostra anche l'interesse di un maestro del fumetto italiano, Dino Battaglia, la cui rivisitazione è oggetto dell'originale contributo di Alessandro Fambrini.

Com'è noto, per comporre il *Woyzeck* Büchner trasse spunto da un fatto di cronaca del 1821, o più precisamente dal dibattito pubblico sull'eventuale responsabilità morale del colpevole dell'omicidio, un barbiere di Lipsia di nome Woyzeck, che aveva problemi mentali. L'assassino fu condannato, ma il caso fu riaperto e il processo durò ancora tre anni, finché nel 1824 questi fu impiccato. Büchner riutilizzò anche i dettagli di altri fatti di cronaca, attingendo alla realtà contemporanea senza tuttavia voler offrire una collocazione storico-geografica precisa, ma piuttosto un quadro ambientale, funzionale a suggerire la responsabilità sociale dell'alienazione del protagonista. Di certo *Woyzeck* rientra nella più generale tendenza a privilegiare il dramma di attualità di impronta realistica (*Zeitdrama*) a svantaggio del dramma storico. E tuttavia la produzione drammatica di Büchner sfugge a ogni tentativo di definizione e categorizzazione. *Woyzeck*, infatti, è comunque una tragedia, e se proprio volessimo trovargli una collocazione all'interno dei generi drammatici, dovremmo concludere che porta all'estremo la rivoluzione avviata un secolo prima dalla *domestic tragedy* di George Lillo. Con *The London Merchant* (1731), cupa storia di un assassinio concepito e realizzato da due amanti ai danni del

ricco zio di lui, per la prima volta Lillo aveva reso protagonisti di una tragedia due personaggi di modeste condizioni, un giovane apprendista e la sua rapace amante, aprendo così la strada a un nuovo genere, il dramma. Fino ad allora, infatti, la tragedia era riservata a personaggi nobili e di classe elevata. Ma neppure i principali fautori di questo nuovo genere, come Lessing e Diderot, avrebbero potuto concepire l'idea di far assurgere un misero soldatino a protagonista delle loro opere. La scelta di Büchner, dunque, non va letta soltanto nell'ottica dell'affermazione dello *Zeitdrama*, ma si inserisce all'interno di un contesto storico-teatrale che ne esalta la portata rivoluzionaria anche rispetto alla codificazione dei generi. Il dramma sarà comunque rivalutato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: ammirato dai drammaturghi naturalisti (come Hauptmann), ma anche, successivamente, dagli espressionisti, che ne apprezzeranno la struttura episodica e gli elementi grotteschi.

Poiché *Woyzeck* è un dramma incompiuto,² la sequenza delle scene è stata ricostruita *a posteriori*, ma non è un caso il fatto che molte di esse si possano tranquillamente spostare senza che lo sviluppo della vicenda ne risenta. La concezione stessa del dramma rifugge dalla ricerca di una ferrea concatenazione di eventi,³ sebbene una sorta di intimo, ineluttabile fatalismo conduca il dramma verso la tragedia finale. Serpeggia inoltre, per tutta la *pièce*, l'idea di un disperante determinismo, dovuto all'influenza del contesto sui comportamenti del singolo. L'ambiente determina l'individuo, arrivando al punto di schiacciarlo e annullare la sua umanità, come avviene appunto con il povero Woyzeck, un uomo umile e tutto sommato mite che diventa un assassino. Non si può fare a meno di pensare a *Mann ist Mann* di Brecht, in cui un semplice scaricatore di porto viene arruolato e trasformato in un'efficiente macchina da guerra. In *Leonz und*

² Fu pubblicato (con il titolo *Wozzeck*) solo nel 1875 dal giornalista e scrittore Karl Emil Franzos in «Die Neue Freie Presse», un giornale viennese. L'edizione sarà poi contestata da Georg Witkowski, che pubblicherà il testo nel 1920.

³ Una parte della critica, a cominciare dallo studio del 1924 di Hans Winkler (*Georg Büchners "Woyzeck"*, Druck von E. Hartmann, Greifswald 1925), ritiene tuttavia di aver individuato un ordine sequenziale delle scene e una determinata scansione temporale dell'azione. Sulla fortuna editoriale e critica di *Woyzeck*, vedi D.G. Richards, *Georg Büchner's Woyzeck: A History of Its Criticism*, Camden House, NY and Woodbridge (Suffolk) 2001, p. 10.

Lena, Valerio afferma che «si possono confezionare soldati autentici con uomini normali». ⁴ Il potere condizionante della società agisce dunque in modo nefasto sulla psiche e sul comportamento di individui deboli, i quali, se non fossero costretti a condizioni di vita che minano la loro dignità umana, potrebbero agire in modo completamente diverso sul palcoscenico della storia. Mentre così ne sono soltanto le oscure vittime, calpestate e offese.

Se “un uomo è un uomo”, qual è dunque la sua essenza imprescindibile, che dovrebbe renderlo in qualche modo impermeabile ai condizionamenti esterni? Al di là della biologia, che ci espone a necessità anche umilianti e determina la nostra schiavitù sociale, non resta poi molto. Nella concezione del mondo di Büchner, il destino dell’individuo è determinato in gran parte dalle condizioni sociali. Così si legge infatti nella famosa lettera sulla fatalità che egli scrive alla famiglia nel febbraio 1834: «Nessun individuo ha la scelta di diventare un imbecille o un criminale, perché nelle stesse circostanze agiremmo tutti allo stesso modo e le circostanze non dipendono da noi». ⁵ Una visione decisamente pessimista, che non comporta tuttavia una passiva rassegnazione ma una lucida presa di coscienza, da cui trae origine il distacco ironico, persino cinico, con cui Büchner caratterizza diversi suoi personaggi.

Il determinismo che attraversa il dramma si combina tuttavia, complice la struttura episodica, con l’idea di una casualità cieca e persino feroce, in cui gli uomini sono gettati in un mondo senza senso né scopo, sballottati qua e là dal caso come burattini manovrati da un dio distratto. Le due concezioni dunque convivono, apparentemente contraddittorie ma intimamente connesse,

⁴ G. Büchner, *Leonce und Lena*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Band I: Dichtungen*, hrsg. von H. Potschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, p. 107: «man kann aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten ausschneiden». Per i passi in italiano cito dalla trad. it. di Dolfini: G. Büchner, *Teatro*, introduzione di G. Guerrieri, Adelphi, Milano 1986³.

⁵ Cfr. la lettera alla famiglia del febbraio 1834, in G. Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Band II: Schriften, Briefe, Dokumente*, hrsg. von H. Potschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, p. 378: «es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, – weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen».

entrambe improntate a un pessimismo (sociale da un lato e cosmico dall'altro), deflagranti allorché si incarnano in personaggi drammatici. Il graduale smarrimento psichico di Woyzeck, oscuro anti-eroe tragico, è determinato dalle vessazioni dei suoi superiori e da sadici esperimenti pseudo-scientifici, ma sfocia infine in un'azione che irrompe nel corso degli eventi come una catastrofe sproporzionata e senza catarsi. Spazzato via dalla storia senza mai esserne stato protagonista, ritorna il bambino della triste filastrocca che gli cantava la nonna, in cui neppure fuori dalla terra ormai ridotta a un deserto si può trovare consolazione, poiché la luna è un pezzo di legno tutto marcio («ein Stück faul Holz»), il sole un girasole appassito («ein verwelkt Sonneblum») e le stelle dei moscerini dorati («klei golde Mücke»⁶). E l'uomo, di fronte a tutto questo, è meno di niente. Forse, per usare una potente e tragica similitudine shakespeariana, gli dèi lo schiacciano come fanno i monelli con le mosche, solo per divertirsi.⁷ Büchner aveva forse in mente la cruda analogia di Shakespeare, quando fa rappresentare a Leonce la terra come una culla su cui «trascorrono i fantasmi» («schreiten die Gespenster»), con una teatralizzazione che, nella sua spettralità ricorda la triste filastrocca della nonna di Woyzeck ma poi evoca una visione cosmica globale: «La terra e l'acqua lì sotto sono come una tavola sulla quale viene servito il vino e noi ci stiamo sopra come carte da gioco con le quali dio e il diavolo fanno una partita per ammazzare la noia».⁸ Sebbene la connotazione tragica del testo shakespeariano si stemperi in una cinica levità da commedia, la metafora contiene un potenziale teologicamente sovversivo e blasfemo. Se mai un dio esistesse, sarebbe un demiurgo indifferente, incurante della futile scena del mondo, in cui ognuno recita ignaro la sua parte. E persino i re non sono al-

⁶ G. Büchner, *Woyzeck*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, I, p. 168.

⁷ *King Lear*, IV, 1: «As flies to wanton boys, are we to the Gods; / They kill us for their sport». La frase è pronunciata da Gloucester, che dopo essere stato accecato dai suoi nemici vaga per la brughiera accompagnato da un vecchio.

⁸ G. Büchner, *Leonce und Lena*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, I, p. 115: «Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch, auf dem Wein verschüttet ist, und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Teufel aus Langeweile eine Partie machen».

tro che figurine di cartone, personaggi delle carte da gioco da rimescolare a caso.

Così come l'uomo è un mero ingranaggio nell'incessante metamorfosi organica dell'esistenza, allo stesso modo è un cieco strumento nel meccanismo, altrettanto alienante e insensato, della storia. L'evidente crisi del soggetto e la visione pessimista, e persino fatalista, della storia, non conduce però Büchner a un atteggiamento rinunciatario. Certo, il fatto che abbia scritto i suoi drammi in giovane età, quando lo slancio idealista raggiunge l'apice e si sposa in modo naturale con la vitalità, è un dato rilevante, di cui si deve tener conto. E non possiamo sapere cosa sarebbe diventato il giovane e creativo rivoluzionario morto a soli 24 anni dopo le esperienze, amarezze e disillusioni che la vita gli avrebbe inevitabilmente regalato. D'altra parte, è sorprendente proprio il fatto che quando scrive *Dantons Tod* e *Woyzeck* sia così giovane: niente è più lontano dagli idealismi del suo sguardo lucidamente spietato, appassionato e persino febbrile ma al contempo disincantato. Proprio in questa apparente contraddizione fra vitalismo rivoluzionario e scetticismo della ragione risiede un elemento essenziale della sua arte.

Fondamentale, nell'intreccio fra estetica e politica in Büchner, è la dialettica fra società e individuo, fra *homo politicus* e creatura organica. Ricorro a questo termine che evoca la biologia per sottolineare l'attenzione da lui posta costantemente al versante materiale dell'esistenza, alla fisicità e alla necessità dei bisogni che muovono l'uomo. Scienziato e non soltanto letterato, Büchner aveva ben presenti i meccanismi regolatori dell'esistenza organica,⁹ né poteva dimenticarli per librarsi spensieratamente nella sfera ideale dei valori astratti. A rendere del tutto particolare la sua visione estetica è proprio la sinergia conflittuale fra questo suo essere ancorato ai dati oggettivi, alle cose – con il determinismo che ne deriva – e il suo essere d'altro canto dotato di un estro creativo ribelle, insofferente e trasgressivo. Sinergia feconda, dunque, ma anche irrisolta, se vogliamo, sul versante della politica, intesa nel senso più esteso di interazione fra individuo e corpo sociale. Allo stesso modo, la neces-

⁹ I due trattati scientifici di Büchner, *Sul sistema nervoso del barbo* e *Sui nervi del cranio*, sono pubblicati in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, II, pp. 69-156 e 157-169.

sità impellente della Rivoluzione collide con la presa di coscienza delle difficoltà e impedimenti, delle condizioni avverse sulle quali non è possibile intervenire direttamente.

La ricorrenza di termini relativi all'esistenza biologica e alla materia è del resto una caratteristica dell'immaginario di Büchner. Il contributo di Gerhard Friedrich illumina magistralmente questo aspetto, di cui approfondisce il versante connesso alle metafore relative al corpo e alle sue necessità, prima fra tutte la fame, potente motore dell'agire politico. E coglie appieno l'irriducibile aporia che comporta: il soddisfacimento dei bisogni primari è l'obiettivo principale di ogni rivoluzione attuata dalle masse, ma una volta ottenuto questo risultato fondamentale viene meno l'energia messa a disposizione per la causa, per cui il «pollo nella pentola» va temuto in quanto ha un effetto controrivoluzionario, paralizzante rispetto all'azione. Fra l'altro, Büchner era troppo lucidamente consapevole dei limiti dovuti all'ignoranza per farsi illusioni sulla costanza della spinta al mutamento da parte delle masse popolari. L'inevitabile fusione di natura e politica che Büchner scorge nell'agire umano rende il suo sguardo lucido, capace di trapassare le manifestazioni esteriori per cogliere le dinamiche profonde delle azioni.

Gerhard Friedrich ipotizza che il legame diretto fra processi politico-sociali e percorsi fisiologici, di cui esplora i confini e i risvolti metastorici, sia influenzato dal linguaggio impiegato dai teorici francesi rivoluzionari e post-rivoluzionari. Questi, in effetti, utilizzano a più riprese immagini forti connesse alla corporeità, di certo in funzione persuasiva, ovvero per impressionare maggiormente l'uditorio suscitando immagini forti. E tuttavia, non possiamo sottovalutare gli effetti dell'eredità shakespeariana sulle opere di Büchner. La sua fertile fantasia si nutre di una concretezza a cui non è estranea la lezione di Shakespeare, grande evocatore di immagini, spesso costruite scardinando la logica associativa del discorso, ovvero inventando metafore originali e di forte icasticità. Ma è soprattutto l'assimilazione fra natura e società, fra parti del corpo e strutture politiche che avvicina le immagini di Büchner alle icastiche metafore shakespeariane. Nell'*Amleto*, per esempio, le parole sono armi, strumenti di offesa che possono ferire il corpo attraversando gli organi sensoriali, porte percettive vulnerabili agli assalti del mon-

do esterno.¹⁰ Ma se in Shakespeare la concezione del mondo fondata su un sistema di corrispondenze fra microcosmo e macrocosmo vacilla, in Büchner è ormai crollata, e ne restano soltanto frammenti sparsi come in uno specchio frantumato. Anche Büchner attinge spesso all'immagine del corpo e della sua fisiologia secondo una rete di associazioni fra livelli diversi di realtà, impiegando metafore relative alla sfera del corpo o dei sensi in funzione 'politica', per riflettere sulla condizione dell'individuo nella società. In *Dantons Tod*, Mercier vede nella ghigliottina, nelle vittime e nei carnefici, l'incarnazione dei discorsi dei rivoluzionari, che costruiscono i loro sistemi come Bajazet le sue piramidi, con teste umane.¹¹ Limitato e condizionato dalle sue stesse funzioni di organismo vivente, l'uomo si relaziona con un altro organismo composito, la struttura sociale, governata dalla logica del potere e soggetta a mutamenti causali ma anche fortuiti, proprio come gli elementi-base dell'organismo.

Le immagini a cui ricorre Büchner, tuttavia, non mostrano un universo ordinato di corrispondenze, ma piuttosto una serie di funzioni vicarie, sostitutive o consolatorie, fondate sull'idea di rappresentazione. E assumono talvolta tratti comico-grotteschi, come i poveracci reclutati per formare il corteo di accoglienza della principessa in *Leonce und Lena*, ai quali viene promesso che potranno almeno sentire l'odore dell'arrosto cucinato per il pranzo. In *Dantons Tod* la creazione è definita dal protagonista una ferita del nulla, di cui gli uomini rappresentano le gocce di

¹⁰ Non è certo casuale, per esempio, il fatto che la Danimarca sia paragonata dal fantasma del padre di Amleto a un grande orecchio («so the whole ear of Denmark / Is by a forgèd process of my death / Rankly abused»: *Hamlet*, I, 5) visto che egli è stato avvelenato versandogli del veleno nelle orecchie. La metafora, che si ritrova in altri passi della tragedia, trova una conferma speculare nelle parole con cui Amleto manifesta a se stesso le sue intenzioni nei confronti della madre prima del colloquio, ripromettendosi di essere aggressivo solo a parole: «I will speak daggers to her» (III, 3), che alla lettera si dovrebbe tradurre «le parlerò pugnali». Orecchie come porte vulnerabili, dunque, e parole come armi che possono ferire.

¹¹ Büchner, *Dantons Tod*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, I, p. 62: «Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind euren lebendig gewordenen Reden. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen» («Questi miserabili, i loro carnefici e la ghigliottina sono i vostri discorsi diventati vivi. Voi costruite i vostri sistemi, come Bajazet le sue piramidi, con teste umane»).

sangue e il mondo la tomba dove marcisce.¹² Più crudamente macabra è l'immagine evocata nella sua autodifesa di fronte al tribunale della Rivoluzione Francese, dove il popolo viene nutrito di rappresentazioni che dovrebbero placare la sua fame, di spettacoli violenti che dovrebbero saziare i suoi bisogni primari («Voi volete pane e loro vi buttano teste! Avete sete e loro vi fanno leccar via il sangue dagli scalini della ghigliottina!»¹³). Camille definisce la carretta che lo conduce al patibolo «un bel piatto di portata», un «banchetto classico» in cui i condannati stanno sdraiati ai loro posti e versano «un po' di sangue a mo' di libagione».¹⁴ Del resto, per un popolo stanco di essere nutrito di mere rappresentazioni e di assistere affamato ai banchetti altrui, la violenza è l'esito naturale, e questa violenza si trasforma a sua volta in spettacolo, in un cortocircuito anche metaforico generatore di immagini antropofagiche. Non basta aver ghigliottinato gli affamatori del popolo, si lamenta il "terzo cittadino", poiché «loro hanno spogliato i morti e noi corriamo come prima a piedi nudi e moriamo di freddo. Noi vogliamo strappare la pelle dalle loro gambe e farcene dei pantaloni, vogliamo struggerne il loro grasso e condirci la minestra».¹⁵ L'inefficacia delle rappresentazioni come rituali sostitutivi di un vero rivolgimento politico genera, in ultima analisi, uno spettacolo grandguignolesco di marionette, i cui corpi vengono fatti agire, manipolati, smembrati e gettati via.

¹² Ivi, p. 72: «Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab worin es fault» («Il nulla s'è ucciso, la creazione è la sua ferita, noi le sue gocce di sangue, e il mondo la tomba dov'esso marcisce»).

¹³ Ivi, p. 75: «Ihr wollt Brot und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken». Del resto, anche Dillon aveva affermato che il popolo viene nutrito con dei cadaveri: ivi, I, pp. 66: «Man füttert das Volk nicht mit Leichen» («Non si nutre il popolo con dei cadaveri»).

¹⁴ Ivi, p. 87: «ein guter Präsentierteller», «ein klassisches Gastmahl», «etwas Blut als Libation».

¹⁵ Ivi, p. 19: «sie haben die Toten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen».

E qui entra in gioco un altro aspetto interessante a cui ho già accennato, spesso trascurato¹⁶ e anch'esso già presente in Shakespeare come struttura profonda dell'immaginario: il tema della metafora della vita come teatro, che riaffiora a tratti, come un fiume carsico, e attraversa in modo implicito tutta la sua produzione. Costituisce, per certi aspetti, una struttura essenziale della sua concezione del mondo (o almeno di quella visione del mondo che ricaviamo intuitivamente da un confronto fra i suoi scritti e i personaggi dei suoi drammi). In *Dantons Tod* è un aspetto particolarmente evidente, come dimostra anche l'esempio già citato relativo alla spettacolarizzazione dei rituali della morte. Il tema dell'opposizione a un potere iniquo da parte delle masse si fonda proprio su una concezione teatralizzata dell'esistenza, che si estrinseca anche attraverso la tragica parabola esistenziale dei suoi attori.

Ma *Dantons Tod* è anche una complessa ma efficace «macchina teatrale», per riprendere un'espressione del regista Salvatore Cardone, che insieme all'attrice Shanna Rossi ha dedicato al testo uno studio approfondito finalizzato alla messa in scena e ha incentrato il suo intervento su un'analisi strutturale del testo alla luce dell'esperienza teatrale. Attraverso una sorta di montaggio delle fonti storiche rielaborate alla luce della creazione drammatica, e a partire dal punto di vista individuale degli 'attori' della Rivoluzione, protagonisti e comparse che siano (da Robespierre alle prostitute), Büchner ci suggerisce una serie di riflessioni sul valore e il senso dell'azione politica. Come ricorda Shanna Rossi, il dramma è una messa in scena del fallimento della Rivoluzione, ma di certo non è soltanto questo. È forse innanzitutto «un'interpretazione della storia della rivoluzione sullo sfondo di una precisa concezione estetica».¹⁷ Ed è proprio grazie alla fiducia nel potere dell'arte, capace di fecondare lo spirito e preparare la strada alla lotta per la libertà, che la visio-

¹⁶ In relazione a *Dantons Tod*, è stato tuttavia posto in evidenza nel saggio di A. Schäfer, *Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden": Theatermetapher und Wirklichkeitskonstruktion in Büchners 'Dantons Tod'*, GRIN Verlag GmbH, 2009, che mi è stato segnalato da Enrico Piergiacomi ma che non ho avuto modo di consultare.

¹⁷ W. Pross, *Pessimismo tragico e storicismo: Manzoni, Büchner e Nievo*, in *Georg Büchner. Atti del seminario 19 e 20 marzo 1985*, Goethe-Institut, Palermo 1886, pp. 75-89, a p. 78.

ne del mondo di Büchner si distanzia dal pessimismo rinunciatario.

L'intervento di Alessandro Costazza pone in rilievo proprio il ruolo fondamentale svolto dall'estetica nella concezione del mondo di Büchner: una funzione quasi salvifica, non tanto come preludio alla consapevolezza sociale ma di recupero di una sofferta e condivisa dimensione umana. E tuttavia, per usare le parole di Costazza, non nel senso di «una via di fuga dal reale verso l'ideale, ovvero come un ritirarsi nella sfera privata del piacere sensuale, bensì piuttosto come strumento di conoscenza, che permettendo di riconoscere il destino comune dell'umanità, aiuta a capire e ad amare ogni singolo individuo». Se questo è l'esito che si può ravvisare nel breve ma fecondo percorso artistico di Büchner, e che si può immaginare sarebbe stato portato avanti se la febbre tifoide non avesse stroncato prematuramente il giovane scrittore, di certo si tratta di una prospettiva che recupera una visione ottimista della storia attraverso l'arte. Un recupero che si può certo ravvisare nell'evoluzione del suo pensiero verso questo possibile percorso. E tuttavia, un tagliente pessimismo cosmico serpeggia in tutta la sua produzione drammatica e si intreccia a questa visione, riconducendola al suo fondo tragico. Esaminiamola in sintesi, e per accenni, attraverso alcuni suoi personaggi, a partire dal dramma più schiettamente politico e disilluso, *Dantons Tod*.

Büchner illumina i protagonisti del dramma, ambientato durante la Rivoluzione Francese, da diverse prospettive, mostrandoli a tratti dietro le quinte, mentre si spogliano dei panneggi retorici per rivelare le loro debolezze e meschinità. Ed è proprio mantenendo l'attenzione sull'individualità dei personaggi che riesce a dare alle loro riflessioni sulla storia e sulla politica una valenza universale che oltrepassa le contingenze del contesto. Vari personaggi partecipano, nell'esprimere la loro filosofia dell'esistenza, della mancanza di punti di riferimento morali, ovvero del tragico materialismo che certo costituiva, per Büchner, una sorta di tentazione verso l'abisso. Rivoluzionario e vittima della Rivoluzione, il filosofo Payne sferra un attacco alla morale in nome di un semplice utilitarismo individuale, che non si eleva neppure all'amoralità machiavellica, ovvero a strumento di strategia politica:

Cosa volete dunque con la vostra morale? Non so se ci sia in sé e per sé qualcosa di cattivo o qualcosa di buono, e perciò non sento il bisogno di cambiare il mio modo d'agire. Agisco secondo la mia natura, quel che le conviene, per me è buono e lo faccio, quel che le è contrario, per me è cattivo e non lo faccio e me ne difendo se mi capita fra i piedi.¹⁸

Si tratta di un mero opportunismo vitale, come quello che si ritrova negli organismi e nei processi evolutivi. Ora, è evidente che Büchner parte dalla constatazione dell'ineluttabilità del male, che certo non risolve nella visione teleologica di Leibniz, già oggetto dell'ironia di Voltaire, né giustifica ricorrendo a un semplice determinismo scienziata di evidente connotazione storica. Vi contrappone, semmai, il potere salvifico dell'arte. Ma la creatività individuale non è sufficiente al successo della Rivoluzione. Büchner allude, in *Dantons Tod*, a un dio indifferente, o addirittura crudele, poiché ravvisa nel dolore degli individui le note di una melodia complessiva. In *Dantons Tod*, mentre viene portato insieme agli altri verso la ghigliottina, Philippeau ipotizza l'esistenza di un creatore sadico che osserva il mondo dall'alto: «C'è un orecchio per il quale gli urli e i lamenti che ci stordiscono sono un fiume d'armonie».¹⁹ Ma il termine creatore non è in verità appropriato. Non di un compositore si tratta, ma di un mero spettatore che ascolta compiaciuto i suoni provenienti dal gran teatro del mondo, regolato dal caso piuttosto che da un sadico disegno superiore.

Al di là della ripresa del tema della creazione dell'universo e dell'esistenza di Dio, già affrontato con logica paradossale da Payne, la metafora di Philippeau evoca un immaginario teatrale su cui vale la pena soffermarsi. La metafora del mondo come un palcoscenico, seppur implicita, arricchisce la figura del creatore sadico di un'ulteriore valenza, che del resto si inserisce all'interno di una linea costante: l'idea della vita come teatro. E infat-

¹⁸ G. Büchner, *Dantons Tod*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, I, p. 58: «Was wollt ihr denn mit eurer Moral? Ich weiß nicht ob es an und für sich was Böses oder was Gutes gibt, und habe deswegen doch nicht nötig meine Handlungsweise zu ändern. Ich handle meiner Natur gemäß, was ihr angemessen, ist für mich gut und ich tue es und was ihr zuwider, ist für mich böse und ich tue es nicht und verteidige mich dagegen, wenn es mir in den Weg kommt».

¹⁹ Ivi, p. 85: «Es gibt ein Ohr für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind».

ti l'immagine suscitata da Philippeau, sebbene fondata sull'udito piuttosto che sulla vista, riecheggia una definizione agostiniana, *theatrum mundi, spectator Deus*,²⁰ che sarà ripresa e rilanciata, con le opportune varianti, nelle epoche successive.

D'altra parte, è la consapevolezza storica stessa a indurre i personaggi di *Dantons Tod* al disincanto. Come afferma lucidamente il protagonista, «la rivoluzione è come Saturno, divora i propri figli», poiché «il popolo è come un bambino, vuol rompere tutto per vedere cosa c'è dentro».²¹ L'edonismo di Danton si sposa con un cinismo che non riesce a salvarlo dall'annunciata catastrofe, poiché in fondo non è vera vitalità. Prevalgono in lui, a tratti, la pigrizia e la noia, un'irrimediabile stanchezza per le cose del mondo che diventa quasi istinto di morte, o comunque resa di fronte al rullo compressore della storia, poiché sente di non potersi opporre a quella forma di inevitabile 'decomposizione' che è la vita. Più avanti, quando si ritrova in prigione con gli altri, riaffiora in lui l'istinto vitale, e la sua autodifesa davanti al tribunale della Rivoluzione è veemente e convincente, e infine si presenta davanti al boia con la dignità di un primo attore. Danton è consapevole dell'intrinseca teatralità della politica e della storia, in cui ognuno è chiamato a recitare una parte, che ne sia consapevole o meno. Lucidamente compreso nel suo ruolo, vede nelle vittime della Rivoluzione dei recitanti inconsapevoli, che si esibiscono sui palchi eretti per la ghigliottina o si allontanano dalla scena, più discretamente, lasciandosi pugnalar dietro le quinte: «Morire di vecchiaia, di febbre o di ghigliottina... in fondo è ancora preferibile se se ne vanno fra le quinte con le membra sciolte e nell'andarsene possono ancora fare dei bei gesti e sentire gli spettatori che applaudono. Tutto ciò è molto carino e adatto a noi; siamo pur sempre sulla scena anche se poi veniamo pugnalati sul serio».²²

²⁰ Augustinus Hipponensis, *Sermones*, 178 (PL ed. 38, col. 964).

²¹ G. Büchner, *Dantons Tod*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, I, p. 31: «die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder»; «das Volk ist wie ein Kind, es muß Alles zerbrechen, um zu sehen was darin steckt».

²² Ivi, p. 40: «Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden». Qui

Ma torniamo all'immagine della vita come teatro. Inevitabile il richiamo alla famosa "lettera sul fatalismo" (*Fatalismusbrief*), spedita alla fidanzata Wilhelmine Jaeglé nel gennaio del 1834, in cui Büchner assimila l'individuo alla schiuma sulle onde, la grandezza al caso, la superiorità del genio a uno spettacolo di marionette («die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel») e afferma di non volerne più sapere «d'inchinarmi davanti ai ronzini da parata e ai fannulloni della storia».²³ Büchner ricorre a più riprese all'immagine della marionetta (*Puppe*), manovrata da fili invisibili, o dell'automa (*Automat*), azionato da un meccanismo a pressione, e sempre con una connotazione negativa. In *Dantons Tod* riaffiora, più o meno implicita, l'immagine degli uomini che si agitano come burattini nel dramma assurdo della politica, in una metaforica giostra di ruoli, per poi terminare la loro vita sul palcoscenico improvvisato ma reale della ghigliottina, crudele e spettacolare teatro per le masse.

L'intrinseca teatralità dei riti del potere è un tema caro a Büchner, che lo sviluppa da vari punti di vista, riproponendolo anche nelle lettere private sotto forma di metafore. In *Dantons Tod* assume la forma di una spettacolarizzazione della morte, con il palco per la ghigliottina che si trasforma in teatro esemplare, in macchina politica dell'intera comunità. Ed è una macchina fagocitante, che assorbe anche la vocazione istrionica dei protagonisti della Rivoluzione, privandoli infine della loro umanità e riducendoli a meri burattini inerti nelle mani del boia. Il gesto di Danton di elargire una mancia al carrettiere incaricato di condurlo al patibolo è l'estremo saluto del protagonista che torna dietro le quinte, ovvero nel nulla, dando in pasto il suo corpo a un popolo assetato di riti vicari di passaggio che scandiscono il cambiamento agognato. Quanto poi fosse essenziale, alla concezione stessa di Rivoluzione, l'immagine della morte

la traduzione di Dolfini non è del tutto fedele, poiché il testo originale recita: «Perché esse [cioè le persone, *die Leute*] muoiono solo sotto la ghigliottina, o di febbre, o per la vecchiaia?». La discrepanza mi è stata fatta notare da Enrico Piergiacomi, che ringrazio per aver verificato le citazioni tedesche.

²³ G. Büchner, *Opere*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1963, p. 221 («vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken, cit. in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden* II, p. 377).

ritualizzata, risulta evidente dalle cronache dell'epoca.²⁴ Come spesso accade in politica, la rappresentazione si sovrappone e si intreccia alla cruda realtà della storia.

L'idea della vita come teatro è presente sottotraccia anche in *Leonce und Lena*. Nella vita sociale, e ancor più in politica, ognuno è costretto a recitare la propria parte in quella che è “la vita quotidiana come rappresentazione”, per parafrasare la traduzione italiana di un saggio del 1959 di Erwin Goffmann, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anche la scena degli automi nel terzo atto di *Leonce und Lena* richiama, seppur indirettamente, il concetto della vita come teatro, dove però non si tratta neppure di interpretare più o meno coscientemente una parte, ma ogni movimento è soltanto «artificio e meccanismo, nient'altro che cartone e orologeria».²⁵ Uomini e donne costruiti come macchine perfette per vivere e agire, indistinguibili dalle creature in carne e ossa anche se sono di cartapesta: un incubo del mondo doppio degli automi che oltre un secolo dopo costituirà il fulcro del dramma *Minnie la candida* (1927) di Bontempelli. Gli automi descritti in *Leonce und Lena* da Valerio, che si erge a irriverente imbonitore, sono un gioco solo apparentemente disinteressato dell'immaginazione, implicitamente connesso alla gestione del potere politico. Questo è concepito, ancora una volta, come una sorta di scena teatrale, in cui si contrappongono coloro che muovono le fila della storia, attori più o meno consapevoli del proprio ruolo, e il popolo minuto, che non agisce ma è 'agito', manovrato mediante meccanismi che lo rendono un insieme di automi. La società presenta insomma un 'gioco delle parti' senza via d'uscita: solo l'amara coscienza della vita come teatro può in qualche modo riscattarci dall'essere pedine di un meccanismo inesorabile. Leonce, nel riflettere sulla noia e l'ignavia dilaganti fra gli uomini, che compiono azioni come in sogno, immagina di fare la propria parte atteggiandosi a persona

²⁴ Vedi i saggi contenuti nel volume di P. Bosisio (ed.), *Lo spettacolo della Rivoluzione*, Bulzoni, Roma, 1989. in particolare A. Mango, *Lo spettacolo della morte: le esecuzioni capitali*, pp. 157-169, e P. Friedland, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University, Ithaca and London 2002.

²⁵ G. Büchner, *Leonz und Lena*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, I, p. 125: «Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendekkel und Uhrfedern!».

virtuosa e importante, vestendo «il povero pupazzo di una bella marsina».²⁶ Ma si tratterebbe pur sempre di un'inutile rappresentazione, di un gioco delle parti che, diversamente da quanto accade nel dramma eponimo di Pirandello, non riuscirebbe a cambiare la sostanza delle cose, né tantomeno a rovesciare un sistema di potere che, per quando decadente e corrotto, possiede una resilienza che lo rende invincibile.

Con i riferimenti di Büchner siamo dunque diametralmente lontani dal mito della marionetta di Heinrich von Kleist (*Über das Marionettentheater*, 1810), che persegue miraggi di perfezione tecnica e leggerezza passando attraverso la libertà dall'inerzia della materia e da ogni affettazione. Se analizziamo meglio la concezione di Kleist scopriamo che i termini della questione sono quasi diametralmente opposti, poiché egli attribuisce alla marionetta una grazia inconsapevole che l'uomo può eguagliare solo in rari momenti di spontaneità. Del resto, non sosteneva anche Schiller che la grazia è ciò che di involontario si trova nei movimenti deliberati?²⁷ Non tuttavia in quelli puramente istintivi, dettati dalla natura. Paradossalmente, l'apologia della marionetta di Kleist ha invece proprio il senso di un'esaltazione della natura rispetto a tutto quanto è costruito e appreso, e dunque inevitabilmente artificioso. Non si tratta insomma di un'anticipazione del mito della macchina, ma di un'apologia della natura incosciente, di cui Kleist individua un correlativo inorganico nella marionetta.

I riferimenti di Büchner alle marionette e agli automi vanno in tutt'altra direzione, poiché alludono a meccanismi che generano nell'uomo una frustrante impotenza, di fronte ai quali, tuttavia, neppure il ritorno alla natura (contrapposta alla storia) può servire da antidoto e contrappeso. La natura stessa è infatti soggetta a leggi ineludibili, che lo sguardo 'scientifico' di Büchner è incline a cogliere in tutto ciò che è vivo, così come Amleto non può fare a meno di seguire, con l'immaginazione, le ceneri di Alessandro Magno, forse usate per turare le falle di una botte, e l'ingloriosa fine organica di ogni essere (in virtù della quale un mendicante potrebbe cibarsi con carne di re, mangiando un

²⁶ Ivi, p. 96: «der armen Puppe einen Frack [anziehen]».

²⁷ F. Schiller, *Grazia e dignità*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, UTET, Torino 1951, pp. 137-202.

pesce pescato col verme che si è nutrito del suo cadavere). Se neppure la natura, dunque, ci può salvare, anche perché ci detta necessità e bisogni che possono generare, se insoddisfatti, le peggiori azioni, l'unica salvezza sembra essere proprio l'arte, ovvero la libertà della fantasia. Ma qual è il rapporto fra arte e azione politica, fra creatività individuale e gioco delle parti nel crudele teatro della storia? Neppure l'arte e il teatro possono sconfiggere davvero il potere costituito, poiché la visione estetica del mondo è un privilegio per pochi. In *Leonce und Lena*, dramma giocoso ma denso di allusioni politiche, la ragion di stato infine trionfa, poiché il sistema assolutistico è troppo stabile per poter essere rovesciato da un solo individuo. E anche il creativo e insolente Valerio, uomo del popolo, non fa altro che perseguire i suoi obiettivi egoisti.

La potenziale funzione salvifica della fantasia e dell'arte si dovrebbe attuare a un altro livello, attraverso l'educazione e la sensibilizzazione del popolo a una dimensione estetica che corrisponda a una presa di coscienza sociale, ovvero politica nel senso più esteso del termine. Ma le riflessioni di Büchner non intraprendono questa direzione, peraltro impervia se non utopistica, poiché nel suo lucido disincanto egli comprende che il popolo può essere indotto all'azione solo dal bisogno, ovvero dal soddisfacimento di interessi materiali, e non dagli obiettivi ideali perseguiti dall'*élite* intellettuale. Il cammino verso la libertà e l'eguaglianza passa attraverso la rivoluzione e, oltre ad essere preparato dalla diffusione di *pamphlet* politici, necessita del coinvolgimento delle masse, che diventano uno strumento efficace nella lotta contro l'ingiustizia. Come afferma Lacroix in *Dantons Tod*, «il popolo soffre la fame e questa è una leva spaventosa»²⁸. Ma qui si innesca il cortocircuito già menzionato da Gerhard Friedrich, in base al quale il raggiungimento dell'obiettivo della lotta («il pollo in pentola») inibisce l'azione.

Questa evidente contraddizione può essere forse superata attraverso la dimensione estetica? In una tirata pronunciata da Camille, la vita viene descritta come la più perfetta forma artistica, che però non viene apprezzata in quanto tale e ha bisogno

²⁸ G. Büchner, *Dantons Tod*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, I, pp. 30-31: «das Volk ist materiell elend, das ist ein furchtbarer Hebel». Cfr. J.-Ch. Hauschild, *Georg Büchner*, pp. 79-80.

di riversarsi in simulacri, in rappresentazioni di un concetto o di un sentimento, per essere percepita nella sua sublime intensità. Il passo è piuttosto lungo e complesso, per cui vale la pena citarlo per intero. Camille si rivolge a Danton, mentre Lucile, che è presente alla scena, confessa di non aver capito niente dei loro discorsi, che hanno sullo sfondo la minaccia imminente sulla testa di Danton, che continua a concepire il mondo come un vano teatrino di cui ridere, e dei suoi sodali. Così esordisce dunque Camille all'inizio della scena, *ex abrupto* come per continuare un discorso interrotto (la metafora della vita come teatro, che come ho accennato attraversa tutta la *pièce*):

Ve lo dico io, se non hanno lì tutto in copie di legno, disseminate per teatri, concerti e mostre d'arte, non son capaci né di vedere né di sentire, quelli. Se uno ti fa una marionetta, dove si vede il filo che la regge e le cui articolazioni a ogni passo scricchiolano in pentapodie giambiche: oh che personaggio, che coerenza! Uno prende un sentimentino grande così, una sentenza, un concetto e gli mette su giacchetta e calzoni, gli fa mani e piedi, gli colora la faccia e lo fa piroettare per tre atti finché si sposa o si spara: oh che ideale! Un altro ti sviolina un'opera che riproduce gli alti e bassi dell'animo umano, con un fischiello ad acqua imita l'usignolo: oh, ecco l'arte!

Ma cacciate questa gente dal teatro nella strada: ecco la realtà miserabile! Dimenticano il loro signoriddio per i suoi cattivi copisti. Della creazione, che ardente, impetuosa e luminosa a ogni attimo si rigenera intorno a loro e in loro stessi, non vedono e non sentono niente. Vanno a teatro, leggono poesie e romanzi, fanno la faccia secondo le smorfie che ci trovano dentro e alle creature di Dio dicono: «Come sei volgare!». I Greci sapevano quel che dicevano quando raccontavano che la statua di Pigmalione era sì diventata viva, ma non aveva avuto fili.²⁹

²⁹ Ivi, pp. 44-45: «Ich sage euch, wenn sie nicht alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen – welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach, die Kunst! Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: die erbärmliche Wirklichkeit! Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu

In sintesi, la gente comune riesce ad apprezzare la dimensione estetica della vita solo quando la vede rappresentata sulla scena, lontana da sé, posta su una sfera più alta e disinteressata. Nell'esaltare la bellezza della creazione, Camille esprime un inno alla vita, ma allo stesso tempo rivela il suo disprezzo per gli ignavi, per coloro che non riescono a «vedere né a sentire» se non sono posti di fronte a uno spettacolo, che magari lascia intravedere i fili delle marionette, la simulazione che lo genera, ma che appare loro come qualcosa di ammirevole. All'artificio della finzione Camille contrappone dunque la natura, teatro che si rigenera a ogni momento e che l'arte imita. L'incapacità di riconoscere la bellezza nella natura non è un limite comune soltanto al popolo, reso insensibile alla dimensione estetica dall'abrutimento e dalla costante soggezione ai bisogni primari. La vocazione teatrale insita nella nostra natura si riflette anche nella percezione della realtà, che per essere pienamente apprezzata ha bisogno di trasformarsi in spettacolo, rappresentazione della vita. Un personaggio come Danton, consapevole dell'intrinseca teatralità dell'esistenza, non ha invece bisogno dell'arte proprio perché la ravvisa nella vita stessa. E non può che sorridere dei *coups de théâtre* della rivoluzione, avvincente spettacolo offerto dalla realtà in cui ognuno è chiamato a recitare la propria parte. Con questo dramma, Büchner ci offre spunti di riflessione che vanno al di là della contingenza storica e che possono gettar luce anche sul nostro presente. La tendenza alla spettacolarizzazione si ritrova in varie epoche, e raggiunge un culmine con la Rivoluzione Francese, ma è tipica anche dei nostri giorni la sempre minore sensibilità di fronte alla realtà, cui si affianca invece una notevole reattività emotiva di fronte alla sua 'fictionalizzazione', ovvero alla sua trasposizione in forme spettacolari. Basta pensare al successo mediatico e alla risonanza dei fatti di cronaca, capaci di suscitare forti ondate di emotività allorché diventano narrazione, quasi avvincenti romanzi d'appendice multimediali che catturano l'attenzione di un pubblico malato di *voyeurismo*. Anche da questo punto di vista le fertili intuizioni di Büchner riescono a illuminare la realtà del nostro tempo.

Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen».

