

Studi e Ricerche

8



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Studi e Ricerche n. 8
Direttore: Andrea Giorgi
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281729 Fax 0461 281751

[http:// www.unitn.it/lettere/26876/collana-studi-e-ricerche](http://www.unitn.it/lettere/26876/collana-studi-e-ricerche)
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-631-3
Finito di stampare nel mese di settembre 2015
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

Büchner artista politico

a cura di Enrico Piergiacomi e Sandra Pietrini

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)
Giuseppe Albertoni
Fulvia de Luise
Sandra Pietrini

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

<i>Prefazione</i>	7
SANDRA PIETRINI, Introduzione. “Marionette tenute al filo da forze sconosciute”	9
BARBARA TADDEI, Büchner e la Società per i diritti dell’uomo	31
GERHARD FRIEDRICH, <i>Il Messaggero assiano e la morte di Danton</i> : macellare i contadini e divorare gli aristocratici	51
ALESSANDRO COSTAZZA, Il problema della teodicea nell’opera di Büchner	65
ALESSANDRO FAMBRINI, <i>Il Woyzeck</i> di Dino Battaglia	85
ENRICO PIERGIACOMI, Büchner, artista politico. A proposito delle ricadute civili di tre rappresentazioni del teatro büchneriano	105
MICHELE FLAIM, Italia in <i>Leonce und Lena</i> , <i>Leonce und Lena</i> in Italia	131
SALVATORE CARDONE, Il mulino della ragione ovvero La macchina teatrale della rivoluzione	165
SHANNA ROSSI, <i>La morte di Danton</i> . Uno studio in recita	185

PREFAZIONE

Il volume costituisce la pubblicazione degli atti del convegno *Büchner, artista politico*, organizzato a Trento nei giorni 16-18 ottobre 2013 grazie allo sforzo congiunto dell'Università degli Studi di Trento e del teatro *Spazio14* di Trento, diretto da Elena Marino. L'iniziativa aveva lo scopo di commemorare il bicentenario della nascita del drammaturgo Georg Büchner (17 ottobre 1813) e ha previsto, oltre al menzionato evento scientifico, anche l'allestimento di tre spettacoli teatrali (*Una lettura del Woyzeck* di Claudio Morganti, *Leonce und Lena* di Patrizio Dall'Argine, *La morte di Danton. Uno studio in recita* di Salvatore Cardone e Shanna Rossi). Oltre ad approfondire determinati aspetti della produzione estetica di Büchner con contributi scientifici sul tema, il convegno ha ospitato interventi di carattere più 'militante', volti a indagare le ricadute teatrali delle sue intuizioni politiche ed estetiche. Ci riferiamo ai due interventi, non pubblicati nel volume, «*Cos'è dunque in noi che mente, uccide, ruba?*». *La critica di Büchner alla ragione rivoluzionaria* di Attilio Scarpellini e *Ombre* di Claudio Morganti.

Sono stati inoltre aggiunti al volume l'introduzione di Sandra Pietrini, «*Marionette tenute al filo da forze sconosciute*»: *il tragico teatro della vita e della politica nei drammi di Büchner*, e i contributi *Büchner, artista politico. A proposito delle ricadute civili di tre rappresentazioni del teatro büchneriano* di Enrico Piergiacomì, *Italia in "Leonce und Lena"*, «*Leonce und Lena in Italia*» di Michele Flaim, e «*La morte di Danton*». *Uno studio in recita* di Shanna Rossi.

ENRICO PIERGIACOMI
SANDRA PIETRINI

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 forged 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 grand-guignolesco 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 scienziato 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».

BARBARA TADDEI

BÜCHNER E LA SOCIETÀ PER I DIRITTI DELL'UOMO

Parlare di Büchner artista politico significa parlare anche della sua attività all'interno di un'associazione segreta e illegale che fu battezzata *Gesellschaft der Menschenrechte* (Società per i diritti dell'uomo). La denominazione è un calco dalla francese *Société des droits de l'homme*. Mi piacerebbe con questo mio intervento approfondire tale aspetto in particolare della vita di Georg Büchner.

A proposito di diritti dell'uomo, vorrei partire dall'Articolo 1 della Dichiarazione universale dei diritti umani (proclamata il 10 dicembre 1948), a cento anni dalle rivoluzioni del 1848 che hanno infiammato l'Europa. Il testo sarebbe piaciuto all'autore, di cui si è onorato il bicentenario della nascita il 17 ottobre 2013:

Tutti gli esseri umani nascono *liberi ed eguali* in dignità e diritti. Essi sono dotati di ragione e di coscienza e devono agire gli uni verso gli altri in spirito di *fratellanza*.¹

La Dichiarazione, massima espressione di civiltà e di tolleranza verso il prossimo, è il risultato di un lungo percorso che si snoda attraverso i secoli. Le tre parole che ho messo in corsivo pongono in evidenza l'eredità della Rivoluzione Francese: *liberté, égalité, fraternité*, mentre l'affermazione che gli esseri umani sono dotati di ragione (caratteristica indicata dopo averne posto in evidenza la libertà e l'uguaglianza) è per così dire 'figlia' dell'Illuminismo. La ragione non è però disgiunta dalla coscienza e, pertanto, gli uomini devono (dovere dettato tanto dalla ra-

¹ *Dichiarazione universale dei diritti umani*, <http://www.interlex.it/testi/dichuniv.htm> (ultima consultazione 20/04/2014), Art. 1. Il corsivo è mio.

gione quanto dalla coscienza) agire reciprocamente «in spirito di fratellanza».

Le idee della Rivoluzione Francese avevano catalizzato l'attenzione di Georg Büchner fin dall'infanzia, poiché notizie e resoconti sulla rivoluzione e sugli eventi che ne seguirono venivano letti e riferiti diffusamente all'interno della famiglia Büchner, tanto che si può affermare che Büchner le abbia «*mit der Muttermilch eingesogen*». ² Il concetto e la rivendicazione di determinati diritti dell'uomo, inoltre, risalgono proprio alla Rivoluzione Francese, infatti la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* fu proclamata il 26 agosto 1789, poche settimane dopo l'emanazione di un *Decreto relativo all'abolizione del regime feudale, delle giustizie signorili, delle decime, della vendita delle cariche e dei privilegi*. ³ Le istanze rivoluzionarie trovarono nuovo terreno fertile a partire dal 1830, a partire cioè dalle sommosse avvenute tra il 27 e il 29 luglio 1830 (rimaste nella storia come le 'Tre Gloriose Giornate di Francia'), da cui derivò la Rivoluzione di Luglio o 'seconda Rivoluzione Francese': l'ultimo Borbone, Carlo X, fu destituito per aver tentato di varare diversi provvedimenti anticostituzionali. In tale situazione 'fluida', potenzialmente aperta a una decisiva svolta antimonarchica, furono invece i monarchici a imporsi nuovamente, cavalcando l'onda della rivolta popolare e ottenendo la proclamazione di Luigi Filippo, della casa d'Orleans. Notevole è in ogni caso il fatto che Luigi Filippo fu eletto 're dei Francesi' e non più 're di Francia'.

Nel 1830 a Parigi nasce una *Société des amis du peuple*, da cui si svilupperà la *Société des droits de l'homme*.

La conferma di questo punto si trova in Wikipedia, l'enciclopedia libera (di nuovo si ripresenta il concetto di libertà), in due testi che (a mia volta) mi sono presa la libertà di far tradurre dal francese:

² «assimilate insieme al latte materno». Ho appena citato un'espressione cara al mio maestro, il Professor Friedrich, durante le sue lezioni su Georg Büchner.

³ G. Ricuperati, *L'età moderna*, Loescher, Torino 1978, p. 350.

Société des droits de l'homme

La Società per i diritti dell'uomo (*Société des droits de l'homme*) è un'associazione repubblicana, a carattere giacobino, nata durante il periodo della Monarchia di Luglio (1830-1848). Costituitasi nel 1830, si è sviluppata a partire dal 1832 in seguito alla scomparsa dell'altra grande associazione repubblicana: la Società degli amici del popolo (*Société des amis du peuple*), conseguenza del tentativo di insurrezione repubblicana fallito a Parigi nel 1832.

La *Société des droits de l'homme* era organizzata secondo il modello delle 'vendite' (assemblee) della Carboneria in piccole sezioni di meno di venti membri, ciascuna avente un nome che evocasse la tradizione giacobina: Robespierre, Marat, Babeuf, 21 gennaio, Guerra ai Castelli...

[...] La divisione in sezioni di meno di 20 membri le permetteva di sfuggire alla legge che esigeva un'autorizzazione per le società con più di 20 membri [...].

La *Société des droits de l'homme* disponeva di un organo di stampa, *La Tribune des départements* (La tribuna dei dipartimenti) di Armand Marrast, dai toni estremamente violenti, sovente vicini all'insulto, nei confronti di Luigi Filippo e del suo governo.

[...] All'inizio la Società raggruppava sia repubblicani moderati sia estremisti, ma quasi immediatamente fu trasformata dagli estremisti, i quali fecero pubblicare il Manifesto della Società per i diritti dell'uomo nel quotidiano *La Tribune* il 22 ottobre 1833. Essi reclamavano una repubblica sia giacobina (potere assoluto dello Stato in ambito politico, economico ed educativo, stretta laicità), sia sociale (stretta limitazione della proprietà privata, statizzazione e pianificazione dell'economia, imposta progressiva e non più proporzionale), e il metodo che essi scelsero per raggiungere tali propositi era l'insurrezione.

[...] La scelta dell'azione violenta provocò paura nella borghesia e provocò la sconfitta dei repubblicani alle elezioni del 1834.⁴

Altro articolo da Wikipedia:

Société des amis du peuple

La Società degli amici del popolo (*Société des amis du peuple*) è un'associazione repubblicana fondata durante Le 'Tre Gloriose Giornate di Francia', quando la rivoluzione diede origine alla Monarchia di Luglio.

Il manifesto che fondò la Società degli amici del popolo fu pubblicato nell'ottobre 1830. Esso menziona una prima riunione dei repubblicani il 30 giugno del 1830, decisa in seguito alla proclamazione del Duca di Orléans. Il primo di agosto la Società tentò, senza successo, di impedire l'ascesa al trono di Luigi Filippo.

⁴ Wikipedia, voce *Société des droits de l'homme*. Fonte G. Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris 2002, p. 718, http://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_droits_de_l'homme (ultima consultazione 20/07/2013). Traduzione di Valeria Vlaic.

Accusata dal Ministro dell'Interno Guizot di essere responsabile di disordini, la Società degli amici del popolo fu sciolta il 2 ottobre 1830 [...].

Fino al 1832 la Società degli amici del popolo prese parte attiva ai numerosi avvenimenti politici. [...] Questa si disgrega poco a poco; associazioni nuove [ne] prendono il timone, ad esempio la Società per i diritti dell'uomo.⁵

Büchner nel 1831 si trova in Francia. Si trasferisce infatti, diciottenne, dalla tedesca Darmstadt alla francese Strasburgo (nell'Alsazia, al confine con la Germania sulla riva sinistra del Reno), per iniziarvi gli studi universitari di medicina. Si tratta di un momento cruciale nella sua vita, non soltanto a livello personale per l'incontro con 'Minna' (Wilhelmine Jaeglé), ma anche perché nel periodo 'strasburghese' (1831-33) egli entra presumibilmente in contatto con il 'comunismo neobabouvistico' (*neobabouvistischer Kommunismus*) che si propagava attraverso i canali della *Société des amis du peuple* prima e la *Société des droits de l'homme* poi. La cautela è d'obbligo giacché, nel suo recente volume che chiude la prestigiosa *Marburger Ausgabe*, Burgard Dedner dichiara che «circa l'influenza degli *amis du peuple* su Büchner non abbiamo notizie precise». ⁶ Tuttavia «sulla base di corrispondenze sia contenutistiche sia letterali di taluni passaggi, possiamo ritenere molto probabile che egli fosse a conoscenza delle discussioni e degli obiettivi che caratterizzavano tale società». ⁷

Delle attività per così dire 'extracurricolari' di Büchner durante il periodo di studi a Strasburgo, sappiamo che nel novembre del 1831 egli entra in contatto, attraverso il suo compagno di studi Eugen Boeckel, con l'associazione studentesca *Eugenia*,

⁵ Wikipedia, voce *Société des amis du peuple*. Fonte J.-C. Caron, *La Société des amis du peuple*, «Romantisme», 28-29 (1980), pp. 167-179, http://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_amis_du_peuple (ultima consultazione 20/07/2013). Traduzione di V. Vlačić.

⁶ G. Büchner, *Der Hessische Landbote*, hrsg. von B. Dedner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013, p. 93.

⁷ *Ibidem*. Le espressioni (politicamente 'schierate') *neobabouvistischer Kommunismus*, oppure *neobabouvistisch-buonarrotistischer Kommunismus* furono utilizzate dallo studioso Thomas Michael Mayer (1946-2010) nella sua tesi di dottorato *Büchner und Weidig – Frükommunismus und revolutionäre Demokratie* (Büchner e Weidig – Protocomunismo e democrazia rivoluzionaria), Hanser Verlag, München 1979. Si tratta di un lavoro organico ed esauritivo che segnò l'inizio di una brillante carriera nel campo degli studi büchneriani.

che si occupa di poesia popolare alsaziana e nomina Büchner *hospes perpetuus* (ospite perpetuo), essendovi ammessi di regola unicamente teologi. Il cuore dell'associazione è rappresentato dai fratelli Adolph e August Stöber, con i quali Büchner stringe amicizia. Ma non è attraverso questo canale che Büchner conosce la *Société des droits de l'homme*. Secondo la definizione di Dedner, è Büchner stesso a politicizzare l'*Eugenia*,⁸ parlando più volte all'interno dell'associazione delle condizioni sociali insostenibili della maggioranza della popolazione e delle differenze sociali tra poveri e ricchi. Analogamente, Thomas Michael Mayer faceva notare che Büchner rimane «non a caso un personaggio marginale»⁹ tra i membri dell'*Eugenia* (si conoscono almeno i nomi di Baum, Lambossy e Muston), dei quali «disturba la beata spensieratezza, suggellata da vino e birra, soprattutto attraverso conflitti politici».¹⁰ Del resto, continua lo studioso, gli amici «Eugenidi» poco «sembrano sensibili al tema della democrazia», che invece tanto interessa Büchner.¹¹

Considerando che «già nella primavera del 1833 il pensiero politico di Büchner ha raggiunto lo standard dell'analisi di classe e della teoria sociale e storica di stampo blanquistico»,¹² ciò che si può quasi sicuramente presupporre è che «Büchner conobbe personalmente singoli studenti membri della strasburghe *Société des droits de l'homme*»,¹³ essendo, fra l'altro, tali membri «con sorprendente frequenza studenti di medicina (come ad esempio lo stesso presidente Petitdugour). [...] Trattandosi di contatti altamente compromettenti per uno studente straniero quale era Büchner, lo possiamo ritenere senz'altro capace di molta discrezione in proposito».¹⁴ A tale ipotesi di Mayer ha tuttavia recentemente obiettato Dedner, sostenendo che «Büchner a Strasburgo seguiva le lezioni di scienze naturali (*Natur-*

⁸ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 96.

⁹ Mayer, *Büchner und Weidig*, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Mayer, *Büchner und Weidig*, pp. 41-42.

¹² Louis-Auguste Blanqui, studiò medicina, fu «fervente repubblicano, durante la Rivoluzione di luglio nel 1830 contribuì alla cacciata del re Carlo X di Francia; aderì poi alla Carboneria francese fondando gli *Amis du peuple* (1831) poi la *Société des droits de l'homme* (1833)»: *Auguste Blanqui*, http://it.wikipedia.org/wiki/Auguste_Blanqui, ultima consultazione 14/10/2013.

¹³ Mayer, *Büchner und Weidig*, p. 42.

¹⁴ *Ibidem*.

wissenschaften) e non abbiamo alcuna notizia circa ulteriori contatti con studenti di medicina se non con i compagni dell'*Eugenia*, pertanto l'ipotesi di un contatto con Petitdugour non risulta particolarmente solida». ¹⁵ Al di là del contatto o meno con Petitdugour, la maturazione politica di Büchner può essere senz'altro fatta risalire al periodo di Strasburgo (in linea con le posizioni di Mayer), e tale valutazione è ammessa dallo stesso Dedner: pur non essendo noto «se e in che modo Büchner sia entrato personalmente in contatto con membri degli *amis du peuple*, è sufficiente ipotizzare che Büchner si informasse attraverso letture e discorsi con repubblicani di Strasburgo circa le loro idee. La sua lettera ai genitori, scritta il 5 aprile 1833 in seguito al *Frankfurter Wachensturm* [attacco ai posti di guardia a Francoforte], contiene in ogni caso una gran quantità di argomenti propri del repubblicanesimo francese e sotto questo aspetto si staglia come un corpo estraneo nel discorso politico di lingua tedesca del tempo»: ¹⁶

Si rinfaccia ai giovani l'uso della violenza. Ma non ci troviamo forse in un eterno stato di violenza? [...] Cosa intendete dunque per situazione legale? Una legge che fa della gran massa dei cittadini un animale da *corvée* per soddisfare i bisogni innaturali di una minoranza insignificante e corrotta? E questa legge [...] è un'eterna violenza brutalmente fatta al diritto e al senso comune, ¹⁷ e contro di essa io combatterò con la parola e con l'azione dovunque potrò.

L'esperienza strasburghese di Büchner creò dunque i presupposti perché un tale *unicum* a livello sia politico sia letterario fosse innanzitutto concepito e formulato.

È in questo periodo (primavera del 1833) che Büchner si avvicina sempre di più alla *Société des droits de l'homme* ¹⁸ e ne diventa presumibilmente membro, ¹⁹ facendo esperienza diretta delle contrapposizioni interne che indebolivano l'associazione. Pur così indebolita, la *Société* era, già dal 1832, il gruppo

¹⁵ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 100.

¹⁷ G. Büchner, *Opere*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1963, p. 214.

¹⁸ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 87.

¹⁹ Ivi, p. 91.

d'opposizione che costituiva la più seria minaccia per la monarchia costituzionale in Francia.²⁰

A fine luglio dello stesso anno, però, Büchner deve fare ritorno nel Granducato dell'Assia-Darmstadt, per assolvere presso la *Landesuniversität* di Gießen ai due anni di studio nel proprio Paese di nascita, prescritti per legge. Il 31 ottobre è la data di immatricolazione presso l'Università di Gießen, allora chiamata 'Ludoviciana' o 'Ludwigs-Universität' (dal nome del suo fondatore Luigi V d'Assia-Darmstadt). Segue un periodo di relativo isolamento e tristezza (*Schwermuth* [secondo la grafia del tempo]) per Büchner, testimoniato nelle lettere ai genitori e al fratello.²¹ Pur venendo a contatto con membri di associazioni studentesche, infatti, Büchner non si trova con loro d'accordo. Il motivo delle divergenze politiche con i suoi compagni è spiegato da Dedner nel modo seguente: per la sua «esperienza con i repubblicani di Strasburgo, egli percepiva l'atteggiamento d'opposizione degli studenti di Gießen come ridicolo e noioso, e al contempo si indignava per il loro non ponderato 'aristocratismo', quindi per la loro consapevolezza corporativa quali studenti e futuri 'servitori dello Stato', consapevolezza che esprimevano anche unendosi nell'organizzazione corporativa di un'associazione studentesca [*Burschenschaft*]». ²² Pur non avendo notizie certe in proposito, è probabilmente nel gennaio del 1834 che avvenne l'incontro tra Büchner e August Becker (August 'il rosso'), l'unico suo buon amico nei mesi invernali del 1834.²³ August presenta Büchner al pastore Friedrich Ludwig Weidig,²⁴ ma neppure in questo caso abbiamo un riferimento cronologico preciso: secondo una dichiarazione dello stesso Weidig, egli «ha visto Büchner "nel periodo della liberazione dei prigionieri di Friedberg", quindi a inizio marzo del 1834 [...]; tuttavia il primo incontro si svolse sicuramente prima».²⁵ Il pastore Weidig era già un attivo 'militante' in iniziative tese a cambiamenti sociali (naturalmente segrete, osteggiate dalle au-

²⁰ Ivi, p. 94.

²¹ Ivi, pp. 117-119.

²² Ivi, p. 119.

²³ Ivi, p. 120.

²⁴ Notizia appresa da una lettera di August Becker a Gutzkow (citata sempre in Dedner, ivi, p. 121).

²⁵ *Ibidem*.

torità e perseguite con ogni mezzo). L'incontro tra Büchner e Weidig si rivelerà fondamentale per le vicende legate allo scritto *Der Hessische Landbote* (*Il messaggero assiano*), redatto da Büchner e poi da Weidig revisionato e completato, oltre che smorzato nei toni. Non è possibile però ricostruire con esattezza l'iter compositivo di *Der Hessische Landbote* poiché non ne è rimasta alcuna bozza, così come non esiste traccia della documentazione interna della tedesca Società per i diritti dell'uomo.²⁶

Le autorità scopriranno l'esistenza di una *Gesellschaft der Menschenrechte* a Gießen quattro anni dopo (1838). Ne rimane il 'resoconto' di Martin Schäffer (che riassume diverse confessioni) ed è così riportato da Dedner:

L'associazione non si limitava a includere soltanto studenti, contava come membri "oltre ad August Becker – come indicato dallo stesso e in base ad altre prove corrispondenti – Gustav Clemm, Hermann Trapp, Carl Minnigerode, Ludwig Becker, Jakob Friedrich Schutz e Georg Büchner, così come i *Küfermeister* ['bottai'] G.<eorg> M.<elchior> Faber e David Schneider di Gießen", "ed era stata creata [...] principalmente da Büchner". Le fondamentali a livello contenutistico, secondo l'autore del resoconto, erano "idee e principi" appresi da Büchner a Strasburgo. Compito dei membri era "diffondere volantini di quella tendenza e designare affiliati in altri luoghi in analoghe associazioni [che dovevano entrare in contatto tra loro]".²⁷ Gli incontri avvenivano "presso i singoli [membri]", e lì, come indicato da Clemm, si parlava "dello stato politico della Germania, dei mezzi necessari al suo mutamento, del prossimo obiettivo di una rivoluzione, così come della propria attività in particolare e della propagazione della Società"; questa ebbe "per un certo tempo anche il nome assegnatole da Büchner: *Gesellschaft der Menschenrechte*".²⁸

²⁶ Osserva Mayer che tutta la documentazione della *Gesellschaft der Menschenrechte* – per quanto possa essere stata utile in quanto *Schulungsmaterial* (materiale di addestramento) per poter creare, in seguito, a Darmstadt, un ulteriore circolo sovversivo (la sezione di Darmstadt del *Bund der Geächteten* [Associazione degli Stimati]) – venne distrutta da Adam Koch, membro di questa seconda associazione, poco prima dell'ondata di arresti dell'inverno del 1840/41, che comprende quello dello stesso Koch (Mayer, *Büchner und Weidig*, pp. 28-29). Sappiamo tuttavia che l'attività legata a *Der Hessische Landbote* avvenne contemporaneamente alla fondazione della prima *Gesellschaft der Menschenrechte*.

²⁷ Il testo riportato in parentesi quadre è integrato da J.-C. Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1993, p. 346.

²⁸ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 121.

Quest'ultima osservazione, puntualizza Dedner, «fa capire che la formale adesione dei partecipanti non era strettamente regolata o lo era solo talvolta. Una nuova ammissione “con impegno formale” [...] è riferita solo per Georg Melchior Faber, ma non per Minnigerode».²⁹ A proposito dei *Küfermeister* ['bot-tai'], completa l'informazione Jan-Christoph Hauschild: «Egli [Georg Melchior Faber] e Schneider facevano parte degli artigiani di Gießen e loro figli, che già dal 1832 avevano fraternizzato con gli studenti [...] ed erano in possesso di armi e munizioni».³⁰

Diversi resoconti, riportati sia in Dedner sia in Hauschild, sono testimonianza del «carattere relativamente amorfo della sezione di Gießen».³¹ Vi erano innanzi tutto una serie di figure che partecipavano alle azioni congiunte di Weidig, della *Gesellschaft der Menschenrechte* di Gießen e di altre associazioni (e quindi erano, «iniziati ai singoli progetti della Società, ma senza esserne membri»),³² e si trattava nel complesso di «un gruppo disomogeneo costituito da ex arrestati in quanto complici delle vicende al [*Frankfurter*] *Wachenstum*, emissari rivoluzionari, infiltrati e corrieri».³³ Anche solo questo breve accenno al quadro generale fa capire che il 'panorama' delle associazioni segrete di opposizione a Gießen e dintorni era piuttosto diversificato. Weidig, fra l'altro, si trova in disaccordo su Büchner proprio riguardo all'efficacia di associazioni come la nuova *Gesellschaft der Menschenrechte*: «Büchner riteneva che bisognasse costituire delle società, Weidig riteneva che fosse sufficiente far

²⁹ Ivi, p. 122. Quello che si intende per 'formale adesione' viene spiegato da Hauschild, riferito però alla sezione di Darmstadt: «Koch [...] fu “ammesso da Büchner nel mese di settembre del 1834 nella Società”, che allora contava sette membri. L'ammissione si svolse “senza ulteriori formalità”, con la lettura ad alta voce da parte di Büchner di una “dichiarazione dei diritti dell'uomo”, che si concludeva con l'impegno di utilizzare tutte le forze per la difesa dei diritti dell'uomo» (Hauschild, *Biographie*, p. 334).

³⁰ Hauschild, *Biographie*, p. 338.

³¹ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 123.

³² Hauschild, *Biographie*, p. 338. In quanto 'iniziati', erano comunque ugualmente esposti al rischio di persecuzioni da parte della polizia (Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 123).

³³ Hauschild, *Biographie*, p. 338.

conoscere tra loro i diversi patrioti delle diverse zone limitrofe e, attraverso di loro, far diffondere i volantini».³⁴

A proposito di legami e influssi diretti da parte di altre associazioni, Hauschild ritiene che «gli intricati ‘Statuti’ del *Bund der Geächteten* [Associazione degli Stimati] marcatamente gerarchizzato»³⁵ abbiano senz’altro ispirato in parte il regolamento della sezione di Gießen.³⁶ Altrettanto importante deve essere stata la *Frankfurter ‘Union’* (gruppo di cui riconoscono l’influenza sia Hauschild sia Mayer),³⁷ e fu proprio l’*‘Union’* a supportare concretamente la sezione di Gießen (come attestano le ricostruzioni dei contatti), tanto che «è quasi impossibile chiarire se la *Gesellschaft der Menschenrechte* di Gießen di Büchner si debba considerare fin dall’inizio una sezione dell’*‘Union’* oppure se [...] si riorganizzò come tale».³⁸ In ogni caso, come indica Hauschild, «la sezione di Gießen della Società ebbe [...] vita breve: “Schneider afferma che gli incontri si svolsero a maggio e a giugno del 1834”»,³⁹ mentre a causa delle società concorrenti il numero di membri della sezione di Gießen si ridusse drasticamente a luglio.⁴⁰

Terminata di fatto l’attività del gruppo di Gießen, è la volta di un nuovo gruppo: la sezione di Darmstadt. Nel periodo di Pasqua (dello stesso anno, 1834) Büchner era tornato a Strasburgo, e in quel frangente si ipotizzano ulteriori contatti con la *Société des droits de l’homme*. Dopo tale breve parentesi, Büchner ritorna a Darmstadt, come conferma Jan-Christoph Hauschild.

In particolare lo studioso riferisce quanto segue:

Adam Koch [interrogato dalle autorità] farà mettere a verbale che, quando fu accettato nella *Gesellschaft der Menschenrechte* di Darmstadt, nel settembre del 1834, oltre a Büchner ne facevano parte gli studenti Hermann Wiener,

³⁴ Ivi, p. 343.

³⁵ Ivi, p. 340.

³⁶ «“Obiettivo principale” [del *Bund der Geächteten*] era nientemeno che “liberare la Germania dal giogo dell’ignominiosa schiavitù” e “creare e mantenere l’uguaglianza sociale e politica, la virtù dei cittadini e l’unità del popolo”» (*ibidem*).

³⁷ «L’*‘Union’* [...] si proponeva come “obiettivo” soltanto vagamente di promuovere “la rinascita della comune Patria tedesca”» e lasciava stabilire alle singole sezioni le varie disposizioni specifiche (*ibidem*).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 339.

⁴⁰ Ivi, p. 341.

Joacob Koch (due compagni di classe di Büchner da lungo tempo) e Ludwig Nievergelder così come il *Färbemeister* ('tintore') Christian Kahlert, il *Kalbsmetzgergeselle* ('garzone di macellaio') Johann Georg Müller e lo *Schmiedsmeister* (il 'maniscalco') Wilhelm Wetzel.⁴¹

In linea con la *Société* francese (e, come si è visto, con la sezione di Gießen), anche la *Gesellschaft der Menschenrechte* mirava a una mobilitazione sociale 'dal basso', e questo era un principio fondamentale per Büchner, che pure per questo motivo incorse in incomprensioni, a Gießen, con alcuni suoi compagni.

Relativamente al programma, si individuano analogie con la sezione di Gießen:

Il programma (oppure, come diceva Koch, la '*Constitution*' nel senso di una dichiarazione fondamentale) della *Gesellschaft der Menschenrechte* di Darmstadt era documentata in uno "scritto redatto da Büchner stesso", "in cui lo stesso aveva fissato per iscritto i suoi principi", e collimava probabilmente con quello che Koch riassunse come l'opinione di Büchner: "Considerava la costituzione repubblicana l'unica [forma] adeguata alla dignità dell'uomo", e pertanto istituiva [con la creazione della Società] un collegamento che con il tempo doveva portare alla creazione di una repubblica; quale mezzo per il raggiungimento di tale fine egli indicava la diffusione di volantini redatti in tal senso e l'effetto che attraverso questi bisognava ottenere sui ceti più poveri, poiché egli era dell'opinione che fosse nella povertà materiale del popolo che si doveva applicare la leva rivoluzionaria della stampa segreta; i volantini [...] dovevano trarre i loro principi fondativi dalla religione del popolo, con le immagini semplici e i semplici modi di dire del Nuovo Testamento si dovevano spiegare i sacri diritti dell'uomo".⁴²

Il concetto di una 'leva rivoluzionaria' e il tema imprescindibile dei bisogni materiali del popolo sono racchiusi anche in una magistrale espressione (che si potrebbe definire tutta büchneriana), pronunciata da Lacroix nel *Dantons Tod (La morte di Danton)*: «il popolo soffre la fame e questa è una leva spaventosa». ⁴³ Il riferimento di Büchner alla sacralità dei diritti umani, inoltre, potrebbe essere stato influenzato, ipotizza Hauschild, ancor più che dalla Costituzione del 1793 di Robespierre (approvata e tuttavia mai entrata in vigore) e quindi dalla sua derivazione neo-

⁴¹ Ivi, pp. 333 e 334.

⁴² Ivi, p. 336.

⁴³ G. Büchner, *Teatro*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 2008, p. 26. Citato in Hauschild, *Biographie*, p. 337.

babuvistica che circolava nel 1833,⁴⁴ in particolare dallo ‘Statuto’ della *National Union of the Working Classes, and Others*, pubblicato nel maggio del 1831 a Londra nei *Penny Papers for the People*,⁴⁵ e costituito da:

dichiarazione dei diritti umani (in undici articoli e con la rivendicazione oweristica del diritto a trarre pieno profitto dal proprio lavoro in sostituzione del diritto alla proprietà), statuto, programma (tra cui realizzazione dei diritti umani), metodi di mobilitazione delle masse (tra cui fondazione di sezioni e diffusione di volantini) e regolamento interno per il direttivo.⁴⁶

L’ipotesi è plausibile in quanto «l’ultimo articolo della dichiarazione dei diritti umani [dello ‘Statuto’ londinese] stabiliva che la resistenza del popolo contro la violazione dei propri diritti fosse il suo dovere più sacro e imprescindibile».⁴⁷ Tale affermazione è molto vicina alle indicazioni di Adam Koch sul regolamento a cui (si presume) tutti i membri della Società erano vincolati. Si trattava di una «dichiarazione dei diritti dell’uomo», secondo Koch, paragonabile alla dichiarazione che «si trova nelle opere storiche sulla Rivoluzione Francese»,⁴⁸ senza dubbio una delle fonti di Büchner, e che esprimeva al massimo grado il principio dell’uguaglianza. Il regolamento era redatto

in 13 o 14 articoli, di cui l’ultimo recitava: “chi si oppone all’esercizio di tali diritti compie una coercizione e ogni membro della Società si impegna a rimuovere tale coercizione con tutte le sue forze”.⁴⁹

La Dichiarazione francese (nelle due versioni del 1793 e 1833) non scende altrettanto nei dettagli, pur facendo riferimen-

⁴⁴ Hauschild, *Biographie*, p. 337.

⁴⁵ Ivi, p. 335, «e lì sottoposto al contempo a una critica neo-babuvistica, tre settimane dopo era già stato tradotto dalla *Tribune* parigina radical-repubblicana, da cui poté influenzare gli scritti programmatici delle associazioni francesi e tedesche di lavoratori».

⁴⁶ Ivi, p. 335.

⁴⁷ Ivi, p. 337.

⁴⁸ Ivi. Un’ulteriore fonte suggerita da Hauschild sono «i documenti costitutivi del *Bund der Geächtete* [Associazione degli stimati], che egli – insieme ad ulteriori volantini del *Bund* – potrebbe aver conosciuto, analogamente, nel marzo/aprile 1834 a Strasburgo» e in cui «la “Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino” era letteralmente attaccata agli “statuti” litografati» (ivi, p. 335).

⁴⁹ *Ibidem*.

to al diritto e anche al dovere di opporsi al dispotismo.⁵⁰ Al di là delle fonti che possono aver contribuito all'elaborazione del documento, non si può negare che in esso si riconosca lo spirito, ardente e intransigente, di Büchner.

Anche riguardo al regolamento interno della Società di Darmstadt si notano parallelismi con Gießen nonché il chiaro influsso della *Société* francese:

Il regolamento corrispondeva chiaramente al modello tradizionale delle società segrete, come per esempio è tramandato per la *Frankfurter 'Union'* o la *Société des Droits de l'Homme*: "I singoli membri della società istituita da Büchner si impegnavano a reclutare nuovi membri; la società doveva essere composta da sezioni, di cui ciascuna doveva contare dodici membri; a una sezione le altre dovevano trasferire il comitato direttivo e la direzione delle attività".⁵¹

Büchner fu (utilizzando il lessico mayeriano) un «proto-comunista rivoluzionario». ⁵² In termini più cauti si esprime invece Hauschild: pur riconoscendo che Büchner si ispirò al modello francese, aggiunge che «[è] incerto se egli, oltre al modello cospirativo di organizzazione, adottò anche i programmi dei repubblicani francesi (a livello politico: sovranità al popolo, a livello sociale: ideale dell'uguaglianza, sul piano economico: equa distribuzione dei beni)». ⁵³

Lo stesso Dedner, senza schierarsi, ammette più in generale che «(u)lteriori affermazioni di Gustav Clemm fanno capire che nella Società erano discusse idee radicali sul diritto alla proprietà»⁵⁴ e, analogamente, in un altro passaggio, ribadisce che nella *Gesellschaft der Menschenrechte* «tra gli argomenti discussi vi era il tema estremamente scandaloso del diritto alla proprietà». ⁵⁵

L'attività della *Gesellschaft der Menschenrechte* (a Gießen e in seguito a Darmstadt) si lega alle iniziative per la stampa e distribuzione di *Der Hessische Landbote* (nell'intento di accompagnare l'elaborazione teorica alla concretezza dei fatti) e gli

⁵⁰ *Ibidem*. La frase risulta dunque una creazione originale di Büchner a partire dalle diverse fonti indicate (procedimento che egli utilizza anche per la composizione delle sue opere letterarie).

⁵¹ Ivi, p. 336.

⁵² Mayer, *Büchner und Weidig*, pp. 22-23.

⁵³ Hauschild, *Biographie*, p. 334.

⁵⁴ Dedner, *Der Hessische Landbote*, p. 121.

⁵⁵ Ivi, p. 124.

eventi si susseguono fino a precipitare,⁵⁶ costringendo Büchner all'esilio (a Strasburgo, a inizio marzo del 1835). Con la fuga di Büchner si può ritenere conclusa anche l'attività della sezione di Darmstadt della *Gesellschaft der Menschenrechte*. L'esilio, comunque, è connesso alla diffusione di *Der Hessische Landbote* e non all'esistenza della Società di Darmstadt, di cui le autorità vennero a conoscenza soltanto nel 1840/41.

Nella biografia di Büchner non vi è però discontinuità tra il periodo in cui egli si dichiara favorevole a rivolgimenti politici violenti (lettera del 5 aprile 1833) e il nuovo periodo dedicato agli studi e alla scrittura (come aveva presupposto Gutzkow, il quale non poteva essere a conoscenza dell'appartenenza di Büchner alla *Société des droits de l'homme*, e ancora nel 1837 aveva immaginato che Büchner, una volta in esilio a Strasburgo, avesse smesso di 'sognare rivolgimenti violenti').⁵⁷ Secondo l'interpretazione di Dedner: «l'intensità variabile della sua attività politica dipendeva, come per molti altri contemporanei rivoluzionari, dalla relativa stabilità o instabilità del sistema politico degli Stati europei».⁵⁸ Personalmente ritengo che le opere letterarie di Büchner siano semmai una diversa forma d'azione, e che la carica 'sovversiva' stessa delle sue opere sia lo specchio di uno spirito tutt'altro che rassegnato, 'perfino' in esilio.⁵⁹

I testi di Büchner sono innegabilmente densi di significato sotto l'aspetto sociale e politico. Non credo che *Dantons Tod* sia l'opera della rassegnazione, per quanto le simpatie di Büchner vadano a Danton. Innanzi tutto ritengo che Büchner nel *Danton* affidi ai personaggi femminili il suo vero testamento spirituale

⁵⁶ Cfr. l'Appendice (*Biografia politica*), posta dopo il termine del saggio. Ho preferito aggiungere l'aggettivo 'politica' anziché chiamarla semplicemente 'biografia', perché in fondo anche nascere, se si vuole, paradossalmente, è un atto 'politico', e quindi a maggior ragione fidanzarsi, fare una passeggiata memorabile in montagna, studiare (ad esempio) la Rivoluzione Francese, ma anche le scienze... insomma, vivere, è un atto politico: una scelta.

⁵⁷ Ivi, pp. 87-88.

⁵⁸ Ivi, p. 88.

⁵⁹ A questo proposito si veda C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, Marsilio, Venezia 2003, p. 17, relativo alla carica rivoluzionaria di Büchner, così come il successivo passaggio della p. 21: «la critica di Büchner non è affatto una critica antirivoluzionaria, ma nasce dalla consapevolezza dei limiti o anche delle perversioni storiche di una rivoluzione, non per predicare l'inutilità o la vanità delle rivoluzioni, bensì per additare la necessità di altre, più compiute rivoluzioni».

in materia di dignità umana. Inoltre, criticare con lucidità una rivoluzione che si nutre di teste umane non significa sancire l'inutilità di ogni rivoluzione, semmai significa individuare il suo punto nevralgico, e anche solo comprendere un errore così fondamentale permette di riflettere su ciò che potrebbe essere fatto in modo diverso, dai posteri.

Neppure *Lenz* (descrizione dello stato mentale di un emarginato), né tantomeno *Woyzeck* (rivendicazione dell'integrità essenziale di un uomo sfruttato, deriso, picchiato e spinto alla follia e al delitto, un uomo il cui valore si staglia al di sopra del Medico, del Capitano e del Tamburmaggiore) vanno letti a mio avviso in chiave nichilista.

Vorrei esporre alcune considerazioni conclusive riallacciandomi al tema iniziale di libertà, uguaglianza e fraternità. Sappiamo che la notizia della Rivoluzione Francese era stata accolta nel mondo tedesco inizialmente con entusiasmo: «uomini come lo storico August Ludwig Schlötzer, il poeta Friedrich Gottlieb Klopstock, l'intellettuale Christoph Friedrich Nicolai e soprattutto filosofi come Kant e Fichte»⁶⁰ lo indicarono come «un evento liberatore dell'umanità».⁶¹ Se anche però una parte dei tedeschi poteva accogliere favorevolmente questa idea, ben presto le notizie dei successivi avvenimenti crearono preoccupazione e ostilità nell'aristocrazia e nella borghesia che non intendevano rinunciare a privilegi che consideravano di loro appannaggio, situazione che favorì un clima di ulteriore repressione, e perciò la *Gesellschaft der Menschenrechte* nasce nella Germania 'lambita' dalla rivoluzione a livello soltanto ideale, essendo la realtà ben diversa. In Germania non esistevano le condizioni perché una rivoluzione si verificasse. Nella stessa Francia, dal 1789 al 1813 si ebbe un'evoluzione sorprendente: il 1789 è l'anno della presa della Bastiglia, dopodiché si ebbero il periodo del Terrore, del Direttorio, e infine l'autoproclamazione di Napoleone a imperatore il 2 dicembre 1804. La successiva sconfitta di Napoleone (la *Völkerschlacht* o battaglia dei popoli a Lipsia avvenne lo stesso anno in cui nacque Büchner, il 1813) ebbe come conseguenza in tutta Europa la restaurazione. E questo

⁶⁰ Ricuperati, *L'età moderna*, p. 335.

⁶¹ *Ibidem*.

valse anche per la Germania, senza neppure avere fatto esperienza delle vicende rivoluzionarie.

La fondazione della *Société des droits de l'homme* in Francia e la fondazione della *Gesellschaft der Menschenrechte* in Germania avvengono in una congiuntura storica del tutto differente. La *Société des droits de l'homme* nasce dopo il disgregarsi della *Société des amis du peuple*, che affonda le sue origini nella Rivoluzione Francese. La *Gesellschaft der Menschenrechte* in Germania si può considerare un'azione di pochi 'intrepidi' che ebbero il coraggio di tentare un'azione pericolosissima. L'azione di Büchner e dei suoi compagni è, per così dire, stürmerianamente, un tentativo di spezzare proprio il 'doppio binario' tra mondo ideale e mondo reale tipico del mondo tedesco: osare pronunciare idee diverse e agire di conseguenza. Un'azione se vogliamo più coraggiosa, in quanto è costretta a fronteggiare più resistenze. Più elitaria, in quanto in Germania non assunse le proporzioni che ne avevano permesso la nascita in Francia.

La strada verso i diritti umani è un processo tuttora in corso, e a tale processo Büchner, per quanto era in suo potere e nelle sue possibilità, ha contribuito in modo attivo, con la sua intelligenza e attraverso atti concreti, proprio nella consapevolezza di quelli che l'articolo 29 della Dichiarazione universale dei diritti umani definirà (dopo più di cento anni) 'doveri di ogni individuo verso la comunità'.

Appendice
Biografia politica di Georg Büchner⁶²

Anno	Luogo	Avvenimento	Età
1813	Goddelau [Hessen-Darmstadt]	nasce a Goddelau [Hessen-Darmstadt] 17 ottobre ✓ anno della <i>Völkerschlacht</i> o battaglia dei popoli (Lipsia)	
1830	Darmstadt	Discorso a conclusione del ciclo di studi, sulla <i>Difesa di Catone Uticense</i> : Büchner loda l'impegno disinteressato di un antico romano repubblicano, ritenendo il tema perfettamente attuale.	16
1831	Darmstadt	Marzo: diploma di maturità.	17
	Straßburg	Studi di medicina. Conosce Louise Wilhelmine (Minna) Jaeglé e se ne innamora. Tramite compagni di studi si ipotizzano contatti con la <i>Société des droits de l'homme</i>.	
		Novembre: contatti con l'associazione studentesca Eugenia	18
1832	Straßburg	Büchner parla più volte nell'Eugenia delle differenze sociali tra poveri e ricchi.	18
	Straßburg	✓ Giugno: insurrezione popolare contro la Monarchia di Luglio (Parigi) L'Eugenia si politicizza: temi dei dibattiti diventano la corruzione dei governi tedeschi, la contrapposizione innaturale tra poveri e ricchi, una repubblica universale, gli Stati Uniti d'Europa, il sansimonismo e il rinnovamento religioso e sociale (notizie dal Diario di Alexis Moustou).	

⁶² Tratto (e parzialmente ampliato) da: G. Büchner, *Der Hessische Landbote*, hrsg. von R. Bernhardt, Bange, Hollfeld 2006, pp. 7-14 e 27. Evidenzio in grassetto gli eventi che hanno direttamente a che fare con la Società per i diritti dell'uomo.

Anno	Luogo	Avvenimento	Età
1833		✓ 3 aprile: <i>Frankfurter Wachensturm</i> (attacco ai posti di guardia a Francoforte) affermazioni in favore del sovvertimento dei rapporti sociali. Giugno: passeggiata nei Vosgi (significativa per l'incipit del <i>Lenz</i>).	19
	Darmstadt	Fine luglio: ritorno nel Granducato, per assolvere presso la <i>Landesuniversität</i> di Gießen ai due anni di studio nel proprio Paese di nascita, prescritti per legge.	
	Gießen	31 ottobre: immatricolazione presso l'Università di Gießen e particolare interesse per l'anatomia comparata.	20
	Darmstadt	Si ammala gravemente (meningite) e torna nella casa dei genitori. Crisi esistenziale: <i>Fatalismusbrief</i> (Lettera sul fatalismo) a Minna.	
1834	Gießen	Gennaio: proseguimento degli studi. Büchner si occupa della Rivoluzione Francese, conosce August Becker (August 'il rosso'), il quale lo introduce al pastore Friedrich Ludwig Weidig.	20
	Gießen	Metà marzo: fondazione della sezione tedesca della Società per i diritti dell'uomo. Elabora lo scritto <i>Der Hessische Landbote</i> , smorzato nei toni da Weidig.	
	Straßburg	Pasqua: fidanzamento ufficiale con Wilhelmine Jaeglé e nuovi contatti con la Société des droits de l'homme.	
	Darmstadt	Metà aprile: fondazione di una nuova sezione della Società per i diritti dell'uomo.	
	Ruine Baden- denburg (nei pressi di Gießen)	Luglio: riunione organizzativa per iniziativa di Weidig: programma generale per la distribuzione dei volantini. L'avvicinamento di Büchner ai 'proletari' incontra opposizione.	

Anno	Luogo	Avvenimento	Età
	Butzbach (e altrove)	1° agosto: dopo l'arresto di Karl Minnigerode (amico di Büchner e compagno nelle azioni intraprese) trovato in possesso di volantini di <i>Der Hessische Landbote</i> , Büchner allerta gli amici a Mannheim e Francoforte. Riesce a evitare l'arresto che incombe anche su di lui grazie a un comportamento risoluto e un finto alibi.	
	Darmstadt	Büchner si prepara agli esami; si occupa nuovamente della Rivoluzione Francese.	
	Darmstadt	Autunno: attività politica nella Società per i diritti dell'uomo , esercitazioni con armi, preparazione della liberazione di Minnigerode.	21
1835	Darmstadt	Attività cospirative, mandati di comparizione in tribunale.	21
	Straßburg	Marzo: fuga per evitare l'arresto, passando al confine francese, esilio. Alle autorità dichiara di chiamarsi Jacques Lutzius.	
	Frankfurt	18 giugno: emessa una scheda segnaletica di Büchner. Traduzione di drammi di Victor Hugo. Pubblicazione di <i>Dantons Tod</i> .	
	Straßburg	Inizio degli studi sul sistema nervoso dei pesci.	
1836	Straßburg	Nominato membro della <i>Société d'histoire naturelle de Strasbourg</i> .	22
	Straßburg	Studi filosofici; elaborazione di <i>Leonce e Lena</i> e <i>Woyzeck</i> .	
	Zürich	3 settembre: conferimento della <i>philosophische Doktorwürde</i> dall'Università di Zurigo.	
	Zürich	18 ottobre: trasferimento a Zurigo. Lezione universitaria (<i>Probevorlesung</i>) e docenza.	23

Anno	Luogo	Avvenimento	Età
1837	Zürich	Gennaio: contrae il tifo. 19 febbraio: morte in presenza di Wilhelmine Jaeglé e due giorni dopo sepoltura nel cimitero di Zeltberg (nel 1875, trasferimen- to delle sue spoglie nel cimitero di Zürichberg).	

GERHARD FRIEDRICH

IL MESSAGGERO ASSIANO E LA MORTE DI DANTON:
MACELLARE I CONTADINI E DIVORARE GLI ARISTOCRATICI

Nella sua lezione di prova *Sui nervi del cranio* (1836) Büchner critica «la posizione teleologica»¹ nella filosofia della natura che localizza anzitutto «in Inghilterra e in Francia»:²

Essa concepisce l'individuo come qualcosa che deve raggiungere uno scopo fuori di sé, e lo concepisce soltanto in questo suo tendere ad affermarsi di fronte al mondo esterno, in parte come individuo e in parte come specie.³

Contro questa posizione Büchner obietta:

La natura non agisce secondo degli scopi, non si esaurisce in una serie infinita di scopi, di cui l'uno condiziona l'altro; essa è invece, in tutte le sue manifestazioni, immediatamente autosufficiente. Tutto quanto esiste, esiste per se stesso. Ricercare la legge di questa esistenza è il fine della concezione opposta a quella teleologica, che chiamerò filosofica. [...] Laddove la scuola teleologica conclude con la propria risposta, comincia il problema per quella filosofica. Questo problema, che ci assilla su ogni punto, non può trovare la propria soluzione che in una legge fondamentale riguardante tutta l'organizzazione nel suo complesso, e in tal modo, per il metodo filosofico, l'intera esistenza fisica dell'individuo non viene ricondotta al suo proprio mantenimento, ma diviene la manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che, secondo i disegni e le linee più semplici, suscita le forme più alte e più pure. Tutto, materia e forma, è in tale concezione legato a questa legge.⁴

¹ G. Büchner, *Über Schädelnerven. Probevorlesung*, in G. Büchner, *Sämtliche Werke. Band II: Schriften Briefe Dokumente*, hrsg. von H. Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, p. 157.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Traduzione mia. Dove non specificato diversamente le traduzioni sono mie.

⁴ *Ivi*, p. 158.

Partendo da un principio fondamentale dell'*Etica* di Spinoza: «la natura non agisce secondo degli scopi»⁵, Büchner critica la concezione settecentesca teleologico-meccanicistica della natura da una posizione vicina al panteismo spinoziano che dichiara esplicitamente compatibile con l'ateismo finché consideri «la causa dell'universo come sostanza composta da una infinità di attributi»⁶. Non aspetti funzionali o pragmatici condizionano «l'intero esserci fisico dell'individuo», ma una creazione perfetta di entità autonome a sé stanti come individuazioni di un'armonia universale: non a caso Büchner definisce la legge che dà loro origine come «legge di bellezza». Nel *Kunstgespräch* nel racconto *Lenz*, Büchner fa dire al suo Lenz (e Lenz qui parla per Büchner):

In ogni cosa io pretendo vita, possibilità d'esistenza, e questo è sufficiente; per cui non occorre più domandarci se è un'opera bella o brutta; la sensazione di aver creato qualcosa che ha vita si pone al di là di questi due termini ed è l'unico criterio nelle questioni dell'arte.⁷

Questo non dovrebbe essere inteso come se Büchner fosse stato indifferente nei confronti del brutto. Ciò che è vivo è bello in quanto vivo e non sofferente. La questione del brutto a questo punto non si pone più. Esserci ed essere autonomi e autoctoni, secondo questo pensiero, sono sinonimi, *l'esserci ed essere vivo è bellezza*, e il mantenimento dell'esistenza fisica è iscritto nel fisico degli esseri umani come in quello di tutti gli organismi viventi in generale: è dato con la loro esistenza. Ed è questa autonomia che li rende contemporaneamente belli. Credo che sia evidente come il pensiero normativo-etico in questo caso percepisca sé stesso e si presenti come descrizione dell'essere, come dato di fatto ontologico. Laddove Büchner percepiva in tutta la sua concretezza il mantenimento dell'esistenza fisica degli indi-

⁵ «Denn wir haben gezeigt, daß die Natur nicht um eines Zweckes willen handle». B. Spinoza, *Praefatio Pars Quarta*, in B. Spinoza, *Opera. Werke. Lateinisch und Deutsch*, hrsg. von K. Blumenstock, vol. II, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979-1980, p. 383.

⁶ «Alles, was nur durch sich selbst begriffen werden kann, faßt er in dem Begriff der einen, aus unendlichen Attributen [...] bestehenden Substanz zusammen». G. Büchner, *Spinoza*, in Poschmann, *Schriften Briefe Dokumente*, p. 295.

⁷ G. Büchner, *Lenz*, a cura di G. Schiavoni, Marsilio, Venezia 2008, p. 55.

vidui come non garantito oppure precario, il mondo non poteva che sembrargli snaturato, teatro di un – in fondo impossibile – sovvertimento della legge originaria dell'essere, come attacco esistenziale contro la natura e non semplicemente come infrazione di norme etiche e morali. È in base a tali presupposti che si spiega la sua straordinaria sensibilità verso, e il suo continuo insistere sul problema della fame. La fame come sintomo di una minaccia per «l'esistenza fisica dell'individuo» mette in dubbio il fondamentale pensiero filosofico di Büchner sull'esserci e sulla natura, e quindi era da lui percepita come provocazione esistenziale. Con la fame si apre un abisso nella creazione.

Nelle lettere di Büchner vi sono molte asserzioni che confermano e variano il motivo di un legame immediato tra la fame e l'agire politico, asserzioni ben conosciute ma di solito lette superficialmente come semplici metafore. Gli alimenti (il pane, o un pollo) hanno un valore inversamente proporzionale all'azione politica. La fame appare come un bisogno tanto naturale quanto potenzialmente politico che può essere soddisfatto in maniera alternativa tanto da un pollo quanto dall'assalto di un palazzo aristocratico. In una lettera del 1835 Büchner scrive:

Solo la fame può diventare la dea della libertà, e solo un Mosè che ci mandi sul capo le sette piaghe d'Egitto può diventare un messia. Rimpinzate i contadini, e alla rivoluzione verrà l'apoplezia. Un pollo nella pentola di ogni contadino farà morire il gallo gallico.⁸

Di un'espressione analoga utilizzata da Büchner racconta August Becker, un suo compagno nella «Società per i diritti dell'uomo» a Gießen: «Guardate gli austriaci come sono ben nutriti e contenti! Il principe Metternich [...] ha soffocato nel loro stesso grasso tutti gli spiriti rivoluzionari che sarebbero potuti sorgere in mezzo a loro».⁹ E in maniera semischerzosa, alludendo a sé stesso, così si esprime Büchner con Karl Gutzkow: «Magari ci sarò anch'io, se il duomo di Strasburgo si mette di

⁸ G. Büchner, *Lettera del 19 marzo 1835 a Karl Gutzkow*, in Poschmann, *Schriften Briefe Dokumente*, p. 400.

⁹ Cfr. F. Noellner, *Actenmäßige Darlegung des wegen Hochverraths eingeleiteten gerichtlichen Verfahrens gegen Pfarrer D. Friedrich Ludwig Weidig*, Darmstadt 1844, in L. Weidig, *Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozessakten*, hrsg. von H. Magnus Enzensberger, Insel, Frankfurt am Main 1965, pp. xx-xxx e 120.

nuovo un berretto giacobino. [...] Ma Lei deve ancora vedere di cosa non è capace un tedesco che ha fame».¹⁰ Presupporre che la fame sia un bisogno al contempo fisiologico e potenzialmente politico, e di conseguenza presentare i mezzi per il suo soddisfacimento – siano essi un pollo o l'assalto alla Bastiglia – come equivalenze materiali, non significa altro che questo: Büchner fonde – secondo i principi del diritto naturale – in una sfera sola natura e politica, e politicizza così il corpo individuale con i suoi bisogni. L'uomo è per sua natura un essere sociale, *zoon politikon*, e dunque la sua socialità è considerata un diretto accidente della sua natura. Come conseguenza di questa sorta di 'cortocircuito' tra natura e società nel suo pensiero, lo stimolo all'azione politica rimane sostanzialmente legato alla natura dell'individuo in quanto corpo. Il fatto che la trasformazione compensatoria del bisogno fisico in bisogno politico dipenda dal non-soddisfacimento del primo (ossia del bisogno fisico) rappresenta il punto debole del pensiero politico di Büchner, come egli stesso ben sapeva e temeva: basta «un pollo nella pentola». Così nasce una contraddizione inestricabile: se il soddisfacimento dei bisogni primari viene da una parte considerato fondamentale in quanto motivazione decisiva delle aspirazioni rivoluzionarie, dall'altra va temuto. Il «pollo nella pentola» è controrivoluzionario. È diritto di ognuno... ma chi ce l'ha non sale più sulle barricate. Nella misura in cui Büchner concepisce i bisogni primari e gli stimoli rivoluzionari solo come differenti stati aggregativi della stessa energia naturale, della quale considera stabile solo l'articolazione fisica, mentre quella politica appare la sua secondaria e precaria forma di compensazione, egli è tanto più scettico nei confronti del politico, quanto più quest'ultimo è distante dal corpo. Quanto più la formulazione degli obiettivi politici si allontana dai bisogni primari, e il linguaggio politico diventa autonomo e specifico, articolandosi in idee astratte lontane dal corpo, tanto meno Büchner si fida di esse. Così scrisse a Gutzkow:

Inoltre, per essere sinceri, mi sembra che Lei e i Suoi amici [della 'Giovane Germania', *N.d.A.*] non abbiate percorso la via più intelligente. Riformare

¹⁰ Poschmann, *Schriften Briefe Dokumente*, p. 39.

la società tramite le idee, tramite la classe istruita? Impossibile! Il nostro è un tempo puramente materiale.¹¹

E il suo compagno August Becker testimonia:

Se riuscisse a questa gente, diceva spesso, di rovesciare i governi tedeschi e di introdurre [...] una repubblica generale, avremmo presto un'aristocrazia del denaro, come in Francia, e sarebbe meglio dunque che tutto rimanesse com'è ora.¹²

Perché ora – si potrebbe aggiungere – la sofferenza fisica dei tanti è talmente grande che per necessità naturale può trasformarsi in propellente del rovesciamento delle loro condizioni di vita.

Come abbiamo visto, nella fame si apre per Büchner l'abisso dell'essere, e quest'abisso è descritto nel *Messaggero assiano* attraverso immagini apocalittiche e scene d'orrore nelle quali la naturale autonomia esistenziale degli individui (contadini) viene trasformata nel suo opposto estremo ed innaturale: nella loro consumazione cannibalesca da parte di altri individui (aristocratici), il che sovverte totalmente il concetto büchneriano dell'Essere, che in una condizione di sofferenza potremmo considerare piuttosto una forma di spinozismo offeso, anziché una concezione semplicemente materialista. Il corpo umano (sangue, ossa, grasso, pelle) è oggetto di consumo da parte di altri umani:

Raccontate poi alle vostre donne e ai vostri figli affamati [...] dei graziosi nastri ritagliati dai calli delle vostre mani, raccontate loro delle ricche dimore costruite con le ossa del popolo [...] e odorate le lampade nelle quali si fa luce bruciando il grasso dei contadini.¹³

«L'imperativo etico» di Büchner riguardo all'autosufficienza degli individui e la loro totale libertà da qualsiasi funzionalizzazione appare qui radicalmente capovolto: il corpo umano serve al consumo di altri umani. L'orrore delle visioni è proporzionale alla gravità dello sfregio che doveva subire il suo concetto di natura di fronte allo sfruttamento descritto nel *Messaggero assiano*. L'idea che l'attuale sfruttamento dei contadini è contro natu-

¹¹ Ivi, p. 440.

¹² Noellner, *Actenmäßige...*, p. 124.

¹³ G. Büchner, *Der hessische Landbote*, in Poschmann, *Schriften Briefe Dokumente*, p. 59.

ra, e quindi non può essere accettato come essenziale, viene espressa nell'immagine di una morte apparente e Büchner presenta la ricostituzione dell'integrità della natura come processo di rianimazione dei corpi:

Il popolo tedesco è un corpo e voi siete una delle membra di questo corpo. Non importa dove i finti cadaveri cominceranno a scuotersi. Quando il Signore vi darà il suo segnale [...] allora levatevi, e l'intero corpo sorgerà con voi.¹⁴

Vita e libertà appaiono come un tutt'uno, la liberazione come rianimazione – si intravede così quel legame diretto, caratteristico per il pensiero di Büchner – tra dinamiche politico-sociali e percorsi fisiologici. Potrebbe sorprendere l'affiorare dell'immagine di un Dio personale, invece si spiega facilmente. In primo luogo, il *Messaggero* è stato revisionato dal compagno di Büchner, il pastore Friedrich Ludwig Weidig, e non è possibile identificare con assoluta certezza e in modo capillare le sue modifiche, come afferma ancora l'edizione del *Landboten* appena uscita (2013) nella *Marburger Ausgabe*.¹⁵ In secondo luogo bisogna riconoscere che il rapporto di Büchner con la religione era sufficientemente cinico da permettergli di utilizzare le immagini e promesse religiose radicate nella cultura popolare ai fini della sua retorica rivoluzionaria. In una lettera del giugno 1836 a Karl Gutzkow scrisse:

E questa stessa grande classe? Per essa non ci sono che due leve: miseria materiale e fanatismo religioso. Ogni partito che sappia usare queste leve vincerà. Il nostro tempo ha bisogno di ferro e di pane ... e anche d'una croce o di qualcosa di simile.¹⁶

Più interessante di questo elemento tattico-retorico mi pare il particolare che l'elemento escatologico non fosse del tutto

¹⁴ Ivi, p. 66.

¹⁵ «Es ergibt sich also: Büchners Text begann mit dem Motto *Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!* und endete vermutlich vor dem von Weidig verfassten "Schluß" [...]. Innerhalb dieses im ganzen von Büchner geschriebenen Textes veränderte Weidig die Äußerungen zur "Wirksamkeit der konstitutionellen Verfassung" [...]. Zusätzlich "modifizierte" er in Büchners Text "einzelne Äußerungen und Sätze"». Cfr. B. Dedner, *Georg Büchner Marburger Ausgabe*, vol. II.1, *Der Hessische Landbote. Text, Editionsbericht, Erläuterungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013, p. 198.

¹⁶ G. Büchner, *Lettera a Karl Gutzkow*, giugno 1836, in Poschmann, *Schriften Briefe Dokumente*, p. 440.

estraneo al pensiero di Büchner, e quindi egli poteva ricorrere a espressioni di una retorica religioso-escatologica anche spontaneamente, anche senza l'influsso di Weidig. La fiducia di Büchner però non era quella in Dio, ma nella natura. Considerare i processi storici nei termini di un'autoguarigione naturale ha in comune con la sicurezza religiosa della salvezza finale proprio la sicurezza, e il carattere metastorico. A tale riguardo la sua posizione può anche essere descritta attraverso la definizione paradossale di "escatologia immanente", cioè non trascendentale.

Senza volersi addentrare nei particolari dell'attribuzione autoriale dei singoli passi del *Messaggero* (Büchner oppure Weidig), da quanto detto finora risulta che la presenza di metafore legate al mondo animale, così come la presenza di immagini corporee possono valere come decisivo criterio identificativo della penna di Büchner. Tanto più che, dando un'occhiata ai contemporanei scritti illuministici o sovversivi tedeschi, composti anche dallo stesso Weidig, si può constatare che il *Messaggero* costituisce un *unicum* nella Germania dell'epoca, non per le immagini ed espressioni bibliche, non per la sua retorica antiaristocratica, e nemmeno per l'uso di materiale statistico, bensì per la sua 'lingua del corpo'. Immagini corporee e metafore fisiologiche nella denuncia dello sfruttamento avevano trovato invece largo uso nella Francia rivoluzionaria e post-rivoluzionaria, ossia la vera patria politica di Büchner. Così rispose Blanqui al pubblico ministero durante il processo condotto contro di lui: «25 milioni di contadini e 5 milioni di operai per estrarre la maggior parte del loro sangue e trasfonderlo nelle vene dei privilegiati».¹⁷ Nelle *Paroles d'un croyant* di Laménais si legge:

¹⁷ «un vingt-cinq millions de paysans et cinq millions d'ouvriers pour extraire le plus pur de leur sang et le transfuser dans les veines des privilégiés»: *Defense du citoyen Louis Auguste Blanqui devant la Cour d'assises*, Paris 1832, cit. in R. Saviane, *Libertà e necessità. 'Der Hessische Landbote' di Georg Büchner*, «Studi Tedeschi», 19 (1976), fasc. II, p. 88.

e tutti divorano, divorano; e la loro fame cresce sempre più, [...] e la carne trema e le ossa schiantano sotto ai denti. Viene fatto un mercato; vi si portano i popoli, con la corda al collo; li si tasta, li si pesa».¹⁸

Un repubblicano di Strasburgo durante il suo processo si difese così (1834): «Popolo, tu invano concimi il campo di battaglia, il tuo sangue versato non ti porterà nuovo frutto [...] i lavoratori irrigano con il loro sudore i nostri campi e sono malnutriti».¹⁹

Non potrebbe trattarsi – considerata la ricorrenza di questo linguaggio proprio nella Francia dell'epoca – di una sorta di rovesciamento plebeo dei teoremi sensualisti del materialismo francese del Diciottesimo secolo, di Holbach, Helvétius e Diderot? Questi, spostando l'emancipazione umana nell'al di qua, la pensarono legata all'emancipazione del corpo e ai suoi bisogni. Così avevano 'portato alla parola' il corpo umano come organo fondante del diritto. Con lo stabilirsi di queste nuove coordinate di civiltà le masse bisognose e affamate potevano esprimere il proprio bisogno fisico e rivendicarne il soddisfacimento come diritto naturale senza dover più fare riferimento a mistificazioni religiose o ideologiche per giustificarlo. Nel 1841 si poteva leggere sul giornale *L'Humanitaire*: «Le but de la science sociale est la garantie d'une situation entièrement conforme à l'organisme de l'homme implique nécessairement la satisfaction absolue de tous ses besoins».²⁰

Uno dei (da Marx così definito) «comunisti francesi più scientifici»,²¹ Dezamy, nel suo *Code de la Communauté* del 1842 pose come primo

principio [...] dell'intera organizzazione sociale la FELICITÀ. Essa è meta ed obiettivo finale di tutto l'agire e degli sforzi degli esseri umani. Esso viene raggiunto [...] tramite l'illimitato, completo soddisfacimento di tutti i nostri

¹⁸ F.R. de Laménais, *Paroles d'un croyant*, traduzione in tedesco di Ludwig Börne (1834), in L. Börne, *Sämtliche Schriften in 5 Bänden*, a cura di I. e P. Rippmann, Melzer Verlag, Düsseldorf 1964, vol. II, p. 1214.

¹⁹ Cfr. R. Saviane, *Libertà e necessità*, p. 26.

²⁰ Cfr. Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie*, «Text und Kritik», Sonderband Georg Büchner I/II, hrsg. von H.L. Arnold, Hanser Verlag, München 1979, p. 110.

²¹ K. Marx, F. Engels, *Die Heilige Familie*, in K. Marx, F. Engels, *Werke*, Dietz Verlag, Berlino 1990, vol. II, p. 139.

bisogni [...], in breve, tramite una vita in tutto e per tutto confacente alla nostra natura.²²

Questa FELICITÀ, derivante dal «completo soddisfacimento di tutti i nostri bisogni», anche per Büchner è punto di riferimento come misura assoluta quando egli percepisce e denuncia la sua totale assenza nella situazione dei contadini dell'Assia come devastazione, abbruttimento, come sfruttamento cannibalesco del loro corpo. Il contenuto specifico di questo linguaggio nel Messaggero consisterebbe dunque nella *denuncia dello sfruttamento fisico come distruzione non parziale ma totale dell'umano*. Il dualismo tradizionale fra corpo e spirito, fra economia e cultura, fra fame e morale appare qui abolito. Esiste una sola dimensione omogenea che accoglie in sé tutto questo. È il corpo umano al quale in ultima istanza tutte le manifestazioni della civiltà sono riconducibili come diretti attributi materiali. Il corpo sofferente come forza trainante e come sostanziale agone dello sviluppo storico – questo è lo spazio di proiezione del materialismo antropologico di Büchner, del quale parlava anche Benjamin nel suo saggio sul *Surrealismo*²³ – e che cerca di concretizzare nel corpo umano la metafisica dei primi materialisti a cavallo tra il Sei e il Settecento. Per questi

Fra le qualità innate della materia il movimento è la prima e l'eccellente, non solo come movimento meccanico e matematico, bensì ancora di più come impulso, spirito vitale, tensione. Come tormento della materia, per usare un termine di Jakob Böhme. In Bacone, suo primo creatore, il materialismo cela ancora in sé – in maniera ingenua – il germe di uno sviluppo universale. La materia guarda ridendo l'intero essere umano, con uno splendore poetico sensuale.²⁴

²² Mayer, *Büchner und Weidig*, p. 73.

²³ «Il materialismo metafisico di stampo buchariniano non si può trasformare senza frizioni nel materialismo antropologico dei Surrealisti, o prima, di un Hebel, un Georg Büchner, Nietzsche, Rimbaud. Rimane un resto. Va considerata anche la corporeità del collettivo». Cfr. W. Benjamin, *Der Surrealismus*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 295-310, qui pp. 309-310.

²⁴ Marx-Engels, *Die Heilige Familie*, p. 137.

Non è questo tormento di una materia intesa in maniera ‘poetica-sensuale’ che, come sofferenza fisica, diviene per Büchner forza trainante della storia umana?

Dopo la traumatica esperienza del *Messaggero* – alla fine del 1834 – Büchner scrive il suo primo dramma: *La morte di Danton*. Dal punto di vista della questione che ci interessa qui, si può osservare come in questo testo Büchner compia una riflessione approfondita e problematizzata da un lato il rapporto tra la fame nella sua dimensione ontologica e l’azione politica violenta, dall’altro problematizza la relazione di ambedue con la loro apparente sintesi nella fantasia popolare e nelle immagini del linguaggio rivoluzionario. Per anticipare i risultati principali della nostra analisi: 1. Nel *Danton* di Büchner la violenza rivoluzionaria in quanto tale non sa risolvere il problema della fame in modo immediato. 2. Nella sintesi tra la violenza fisica e il saziarsi nella fantasia popolare e la retorica dei Sanculotti si trovano tracce del pensiero magico. Che Büchner sottoponga qui alcune posizioni proprie del periodo del *Messaggero* a una riflessione autocritica è probabile.

Subito all’inizio, nella seconda scena dell’atto I del *Danton*, Büchner introduce un *Leitmotiv* della retorica rivoluzionaria del dramma che riprende contemporaneamente la metaforica cannibalesca del *Messaggero assiano*:

Non hanno sangue nelle vene se non quello che ci hanno succhiato. Ci hanno detto: «Accoppiate gli aristocratici, sono lupi!» E noi abbiamo impiccato gli aristocratici alle lanterne. Hanno detto: «il Veto mangia il vostro pane»; noi abbiamo fatto fuori il Veto. [...] Ma 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 struggere il loro grasso e condirci la minestra. Coraggio! A morte chi non ha buchi nella giacca!²⁵

Il discorso è chiaramente caratterizzato da un ‘cortocircuito’ tra violenza rivoluzionaria e soddisfacimento dei bisogni fisici. Per ulteriori motivazioni dell’azione politica – di tipo, ad esempio, ideologico, religioso o morale – qui non c’è spazio. Il problema di una motivazione dell’azione politica riconducibile a una sola causa, però, non è tutto. Fenomeni di carattere politico-

²⁵ G. Büchner, *Teatro. La morte di Danton, Leonce e Lena, Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1978, p. 23.

giuridico – come il «Veto» – risultano animati («noi abbiamo fatto fuori il Veto»), la violenza politico-rivoluzionaria e il soddisfacimento dei bisogni primari appaiono come un identico atto unico, cioè l'azione simbolica è intesa come se producesse un effetto fisico immediato, e questo elemento caratterizza il pensiero magico-animistico che, in ultima istanza, non sa distinguere tra significato e significante, tra l'intenzione e il risultato di un'azione, tra soggetto e oggetto. Tracce di questo pensiero si trovano nel *Danton* anzitutto nei rappresentanti delle masse rivoluzionarie affamate. Questo soddisfacimento magico-immaginario dei bisogni primari che si realizzerebbe divorando i corpi politici distrugge al contempo l'azione politico-simbolica vera e propria in quanto l'azione politica giunge a compimento nella sua immaginata reificazione in materia solida consumabile. Così avviene l'annullamento magico dell'ambivalenza della Rivoluzione Francese – tra rivoluzione politica-borghese e plebea-sociale – con il sacrificio rivoluzionario-rituale di esseri umani.

Una prima distinzione però tra l'azione rituale-simbolica e quella concreta-pragmatica si trova proprio in questa seconda scena del *Danton*. L'episodio si svolge subito dopo il discorso del «terzo cittadino» qui citato. I Sanculotti presenti intendono mettere in atto il loro motto: «A morte chi non ha buchi nella giacca!». Un «giovanotto» dev'essere impiccato alla prima lanterna disponibile perché dal suo fazzoletto viene identificato come aristocratico. Il «giovanotto» chiede «Pietà!», cosa che non impressiona per niente il «terzo cittadino». La sua risposta è: «Alla lanterna!». Allora il «giovanotto» sembra arrendersi alla sua sorte dicendo: «E va bene, allora! Ma dopo non ci vedrete meglio per questo.» La sorprendente reazione dei «cittadini» è quella di lasciarlo libero gridando «Bravo! Bravo! – Lasciatelo andare!».²⁶ Che cosa è successo? Proprio prendendo alla lettera il carattere magico-rituale dell'azione che identifica l'uccisione dell'avversario politico con un'immediata utilità pragmatica, dicendo «ma dopo non ci vedrete meglio per questo», il giovanotto rende ovvio l'assurdo della dimensione magica dell'uccisione in atto ed evidenzia così il suo carattere di azione rituale com-

²⁶ Ivi, p. 24.

pensatoria che non produrrà nessuna utilità. E così facendo ottiene un effetto davvero dirompente: lo lasciano libero. Ha avuto luogo la dissociazione dell'unità magica di simbolo e fisicità, significante e oggetto indicato, attraverso l'applicazione della più elementare logica, e i Sanculotti non sanno più perché dovrebbero uccidere il «giovanotto». A questo proposito è interessante sapere che Büchner per questo episodio, incluso il dettaglio della battuta del giovanotto, si basa su una fonte documentaria della Rivoluzione Francese, la rivista *Unsere Zeit*.²⁷ Quindi possiamo partire dal presupposto che Büchner in questo episodio non abbia interpretato le condizioni soggettive delle masse popolari nella Parigi rivoluzionaria, ma le abbia (anzi) documentate.

Alla domanda fondamentale che nasce a questo punto: se la soluzione del problema della fame (la «questione sociale») e l'azione politica simbolica non si trovano in un rapporto di sincronia e identità, allora in quale rapporto si trovano? Il *Danton* non dà risposta. Possiamo intravedere la tendenza a considerare la retorica politico-rivoluzionaria come autoinganno e frode ai danni delle masse. Più in là l'azione politica e la soddisfazione dei bisogni primari non appaiono più come dinamica identica, bensì come alternative che si escludono a vicenda. Nella sua difesa davanti al tribunale della rivoluzione, Danton così si rivolge al popolo: «Voi volete pane e loro vi buttano teste! Avete sete e loro vi fanno leccar via il sangue dagli scalini della ghigliottina!».²⁸ L'azione rivoluzionaria risulta solo apparentemente un soddisfacimento dei bisogni primari, mentre in realtà impedisce tale soddisfacimento, dirottando le energie verso uno spettacolo compensatorio e ingannevole. Possiamo solo essere d'accordo in quanto si tratta dell'illuminazione del pensiero magico, della separazione della dimensione del rito o della rappresentazione da quella dell'azione concreta e pragmatica nella quale l'azione non coincide mai con il suo obiettivo. D'altra parte però il messaggio: «Per saziarsi bisogna mangiare, e non tagliare teste» è riduttivo, in quanto non lascia nessuno spazio all'azione politica e tralascia totalmente la dimensione sociale nella quale si

²⁷ Cfr. Th.M. Mayer, «An die Laterne!». *Eine unbekannte Quellenmontage in Dantons Tod*, «Georg Büchner Jahrbuch», 7 (1989), p. 135.

²⁸ Dolfini, *Teatro*, p. 47.

pone la questione della distribuzione dei beni. Il carattere storico della Rivoluzione Francese come rivoluzione borghese che non seppe risolvere la questione di una giusta distribuzione dei beni, l'*égalité*, si riflette nel dramma di Büchner nel dilemma insolubile del «o decapitare o mangiare», e viceversa. L'azione politico-simbolica di per sé e l'organizzazione della *res publica* in quanto tale sono denunciati come frode delle masse popolari, e per l'azione storica che vada oltre il mangiare senza tradire le masse popolari non pare esserci spazio nelle coordinate dell'epoca. Questa mancanza di prospettive però non porta Büchner a «convivere pacificamente» con la fame. Secondo le sue premesse filosofiche per le quali la fame e ogni forma di sofferenza risulta un attacco esistenziale contro l'armonia dell'esserci, Büchner non può scendere a compromessi. La sua etica dell'esserci – o l'ontologia dell'etico – lo rende intransigente nei confronti della fame e di qualsiasi sofferenza, nonostante la diagnosi della Rivoluzione Francese come via storica senza uscita in vista.

ALESSANDRO COSTAZZA

IL PROBLEMA DELLA TEODICEA NELL'OPERA DI BÜCHNER

1. *Teodicea come logodicea*

Leibniz pubblicò il suo *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* nel 1710, in risposta allo scetticismo metafisico di Pierre Bayle, che nel suo *Dictionnaire historique et critique* (1697) aveva negato la bontà e l'onnipotenza di Dio a causa della presenza nel mondo del male fisico e morale. Come aveva scritto già Epicuro nel frammento 374 Usener, infatti, tale presenza dimostra che o Dio non è perfetto e buono, perché non vuole evitare il male, oppure che non è onnipotente, perché pur volendo, non può evitarlo.¹ La questione del male ha occupato a lungo e profondamente molti filosofi, dall'antichità fino a S. Agostino e a Tommaso d'Aquino. Ma non è un caso che tale problematica acquisti nuova attualità proprio all'inizio del 700 – non solo con Leibniz, ma ad esempio anche in Shaftesbury –, vale a dire nel secolo dell'Illuminismo, detto anche secolo dell'ottimismo. Il problema fondamentale posto dalla teodicea settecentesca non è infatti tanto la questione teologica della “giustizia di Dio” – il neologismo “teodicea” è composto dai due termini greci *theos* (Dio) e *dike* (giustizia) –, quanto piuttosto un problema metafisico e gnoseologico che riguarda l'uomo, la sua posizione nel mondo, il rapporto tra libertà e legge naturale e in definitiva il tema della conoscibilità del mondo.

¹ Cfr. Lattanzio, *De ira Dei*, 13, 19-21, in H. Usener (a cura di), *Epicurea*, edizione italiana a cura di I. Ramelli, presentazione di G. Reale, Bompiani, Milano 2002.

Si spiega in tal modo il paradosso solo apparente, per cui le strategie messe in campo dalle varie teodicee dell'epoca non miravano tanto a negare l'esistenza del male nel mondo, bensì piuttosto a dimostrarne l'ineludibilità e la necessità.² Poiché infatti solo un mondo governato dal principio razionale del rapporto necessitante di causa-effetto e non sottoposto al caso e all'arbitrio può risultare intellegibile per l'uomo, lo stesso Dio viene sottoposto per così dire al principio di "ragion sufficiente" nella scelta del "migliore dei mondi possibili". Per questo motivo non stupisce che tutte le teodicee siano di tipo razionalistico ed applichino, in definitiva, il principio dell'*individuum est inefabile*, cercando la spiegazione del dolore – che è per sua natura legato alla sfera sensibile dell'individuo, nel momento stesso in cui viene provato – in un'astratta sommatoria di dolori e gioie, come fa ad esempio Maupertuis nel suo *Saggio di filosofia morale* del 1749, oppure transcendendo l'individuo in direzione della specie o dell'ordine naturale dell'universo. Per queste teodicee è sufficiente cioè che esista una spiegazione causale dell'origine del male o del dolore, ovvero una spiegazione teleologica dello stesso, per cui un male è funzionale a un bene futuro, affinché esso perda la sua natura negativa.

1.1. *Il Poème sur le désastre de Lisbonne e il Candide, di Voltaire*

Simili strategie sono state impiegate, ad esempio, nella moltitudine di scritti che invasero letteralmente l'Europa in seguito al tremendo terremoto che distrusse Lisbona del 1755, nei quali si cercava di spiegare le cause o il significato di questo avvenimento che mise in crisi l'ottimistica visione del mondo di un intero secolo.³ E ciò chiarisce perché Voltaire, nei due scritti in cui si confronta con tali interpretazioni ottimistiche del terremoto-

² Cfr. A.-O. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, trad. di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1966, p. 223.

³ Cfr. Voltaire, Rousseau, Kant, *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*, introduzione e cura di A. Tagliapietra, traduzioni di S. Manzoni ed E. Tetamo, con un saggio di P. Giacomoni, Mondadori, Milano 2004. Cfr. anche W. Breidert (Hrsg.), *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbeben von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

to, critichi con particolare vigore, attraverso l'ironia e la satira, proprio questo tipo di spiegazione teleologica o causale.

Nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), Voltaire contesta infatti soprattutto l'idea della "legge naturale" – «les lois éternelles»; «les immutables lois de la nécessité»; «les lois générales»; «la loi tyrannique» (vv. 15; 66; 72; 87; 132) –, vale a dire la legge della necessità fatalistica che impone la presenza del male nel "migliore dei mondi possibili". E lo fa, mettendo in discussione l'idea della "continuità" e cercando di affermare quindi una sorta di indeterminazione anche all'interno delle leggi naturali. Per questo motivo egli critica in particolare la concezione di origine platonico-neoplatonica assai diffusa nel 700 della 'catena dell'essere',⁴ vale a dire del legame che unirebbe tutti gli esseri e tutte le specie, dalla più bassa fino alla più alta e in ultima istanza fino a Dio («cette chaîne des corps, des esprits, et des mondes», v. 73), ironizzando in questo contesto anche sul fatto che il dolore e la morte dell'individuo possano venir compensati dal piacere dei vermi o di altri animali che si nutriranno del suo corpo (vv. 98; 100; 110ss.). Contro la sottomissione e funzionalizzazione del dolore individuale a uno scopo superiore come il bene e lo sviluppo dell'universo, sostenute ad esempio da Rousseau nella sua lettera di risposta al *Poème*,⁵ Voltaire pone con decisione l'esperienza del dolore individuale – «Mais je vis, mais je sens» (v. 87) –, che smaschera la falsità di ogni teoria astratta.

Nell'introduzione al poema, Voltaire rigetta ancora più decisamente ogni funzionalizzazione dell'individuo, affermando che «se [...] le disgrazie di tutti i singoli individui sono la conseguenza di quell'ordine cosmico, generale e necessario, allora noi non siamo altro che ingranaggi che servono a far funzionare questa grande macchina».⁶ E poco dopo ricorre all'ironia, per rifiutare, oltre alla spiegazione causale, anche quella teleologica:

Tutto è bene; gli eredi dei morti accresceranno così le loro fortune; i falegnami avranno il loro bel guadagno ricostruendo le case; mentre gli animali si nutriranno dei cadaveri sepolti tra le rovine: è l'effetto necessario delle cause

⁴ Cfr. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*.

⁵ Cfr. sulla risposta di Rousseau al *Poème* di Voltaire: L. Luporini, *L'ottimismo di Jean-Jaques Rousseau*, Sansoni, Firenze 1982.

⁶ Cfr. Voltaire, Rousseau, Kant, *Sulla catastrofe*, p. 2.

necessarie; il vostro male individuale non è nulla, voi, anzi contribuirete al bene generale.⁷

Anche il racconto filosofico *Candide* (1759), in cui viene messo alla berlina l'ottimismo di stampo leibniziano – in realtà nella versione datane da Alexander Pope in *An Essay on Men* (1734) con il «Whatever is, is right» –, si apre non a caso con una parodia del pensiero teleologico, per concludersi poi con una parodia della necessaria concatenazione degli avvenimenti:

«È dimostrato», diceva [Pangloss], «che le cose non possono essere altrimenti: essendo infatti tutto creato per un fine, tutto è necessariamente per il miglior fine. Osservate che i nasi sono stati fatti per portare gli occhiali e noi abbiamo infatti degli occhiali. Le gambe sono visibilmente istituite per essere rivestite e noi abbiamo dei calzoni [...] e, siccome i maiali sono stati fatti per esser mangiati, noi mangiamo carne di maiale tutto l'anno».⁸

E in conclusione del romanzo, sempre Pangloss afferma:

Tutti gli eventi sono connessi nel migliore dei mondi possibili; perché se voi non foste stato cacciato da un bel castello a calci nel sedere, per amore di Madamigella Cunegonda, se non foste capitato sotto l'Inquisizione; se non aveste percorso l'America a piedi, se non aveste assestato un bel colpo di spada al barone, se non aveste perso tutti i montoni di Eldorado, non sareste qui a mangiare cedri canditi e pistacchi.⁹

2. Woyzeck e la necessità del male

Ritroviamo una simile parodia del pensiero teleologico anche nell'undicesima scena del *Woyzeck* di Büchner, ambientata all'osteria:

PRIMO ARTIGIANO «Perché c'è l'uomo?» – In verità in verità vi dico, di cosa avrebbero dovuto vivere il contadino, il bottaio, il ciabattino, il medico, se Dio non avesse creato l'uomo? Di cosa avrebbe potuto vivere il sarto,

⁷ Ivi, p. 3.

⁸ Voltaire, *Candide o l'ottimismo*, introduzione di G. Galasso, trad. it. di S. Gargantini, Feltrinelli, Milano 2012, p. 16.

⁹ Ivi, p. 125.

se egli non avesse instillato nell'uomo il sentimento del pudore? di che cosa il soldato, se non lo avesse provveduto del bisogno di accoppiarsi? (p. 173)¹⁰

Questa 'predica' ironica e paradossale, che può sembrare secondaria nell'economia del dramma, contiene già in sé, in realtà, la condanna di Woyzeck al ruolo di omicida in quanto vittima della necessaria concatenazione degli eventi. Non a caso essa è formulata nella locanda dove Woyzeck, vedendo ballare Marie con il tamburmaggiore, viene sopraffatto dalla gelosia e concepisce per la prima volta l'idea dell'omicidio. Nel 'migliore dei mondi possibili' – «come è bello questo mondo» (p. 172), canta lo stesso garzone poco prima, per poi evocare la «divina saggezza» (p. 173) –, dove tutto è collegato da un rapporto finalistico di causa-effetto, il destino di Woyzeck appare necessario e quindi inevitabile.

Nella decima scena del primo manoscritto del dramma, che si svolge ugualmente all'osteria, ma che è stata poi in gran parte cancellata ed è confluita solo in parte nella scena numero undici del terzo manoscritto e quindi nella scena numero undici anche del quarto manoscritto, il barbiere sottolineava con ancora maggior enfasi questa legge della necessità: «BARBIERE. Cosa non può fare il buon Dio? Far sì che non sia avvenuto ciò che è avvenuto. Ha ha ha! Ma è proprio così, ed è un bene che sia così».¹¹ Nell'ottica della teodicea, del 'tutto è bene', lo stesso Dio deve sottostare alla legge della necessità, la quale finisce però inevitabilmente per trasformare l'uomo in vittima.

Come Büchner ha scritto nella sua prolusione *Sui nervi del cranio*, tenuta all'università di Zurigo nel 1836, la visione teleologica della natura «concepisce l'individuo come qualcosa che deve raggiungere uno scopo che sta al di fuori di sé» (p. 205), vale a dire come puro oggetto di una razionalità strumentale. E tale è anche l'individuo Woyzeck all'interno del dramma, vittima di un esperimento scientifico da parte del Dottore (p. 164),

¹⁰ Qui e in seguito le opere di Büchner, quando non diversamente specificato, vengono citate dalla seguente traduzione in italiano, con indicazione del numero di pagina direttamente nel testo: G. Büchner, *Opere*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1963.

¹¹ G. Büchner, «*Woyzeck*», Marburger Ausgabe, vol. VII.2, a cura di B. Dedner, con la collaborazione di A. Beise, I. Rehme, E.-M. Vering e M. Wenzel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005, p. 6. Traduzione di chi scrive.

al quale si richiede bensì di avere una morale (pp. 157ss.) e di mostrare quella libertà e quel dominio sugli istinti (p. 164) che manifesterebbe «l'organica autoaffermazione del divino» nell'uomo (p. 175), ma che non si differenzia poi in realtà affatto, in quanto oggetto di ricerca, dal gatto che il Dottore getta dal tetto o dal pidocchio che egli trova nel suo pelo (p. 175).

Poco prima della predica dell'artigiano, in risposta al Capitano che aveva provocato la sua gelosia, Woyzeck aveva prospettato una via d'uscita da questa necessità fatalistica dell'omicidio:

WOYZCEK Vado! Molte cose sono possibili. L'uomo! Molte cose sono possibili. C'è bel tempo, Signor Capitano. Vede, un cielo grigio e solido, così bello che potrebbe venir voglia di piantarci un chiodo e di impiccarci, solo a causa del trattino tra Sì e No, sì e no, signor Capitano, sì e no? È il no responsabile del sì, o il sì del no? Voglio rifletterci. (p. 170)

Il trattino di sospensione tra il SÌ e il NO è quello che distingue una logica del terzo escluso, del rapporto necessitante tra causa ed effetto, da una logica del possibile e quindi della libertà dell'uomo, anche se questa libertà dovesse consistere solo nel suicidio quale unica alternativa per sfuggire al determinismo. È dunque paradossalmente proprio la logica di un mondo ordinato secondo le ferree leggi della causalità, la logica del 'migliore dei mondi possibili', a prevedere e giustificare, rendendolo necessario, l'omicidio commesso da Woyzeck. Mentre al contrario proprio il mondo di Woyzeck, che è un mondo della pazzia, può essere letto anche come un mondo di libertà, un mondo del possibile, dal quale è stato espulso però naturalmente anche Dio, che rappresenta il garante delle leggi di causalità, il primo anello della 'grande catena dell'essere'. Per questo il mondo di Woyzeck è un mondo morto (p. 160), fatto di bagliori, fuochi all'orizzonte e agnizioni apocalittiche, il cui sottosuolo è abitato dai massoni (p. 159). Il suo universo è lo stesso di quello raccontato nella fiaba della nonna, un universo nichilistico fatto di immensa solitudine, in cui non c'è posto per un Dio, dove la luna è solo un pezzo di legno marcio, il sole un girasole appassito, le stelle dei moscerini d'oro e la terra una pentola capovolta (pp. 179ss.).

3. Teodicea e filosofia della storia

3.1. Il dolore come negazione della teodicea

Se nel *Woyzeck* la teodicea viene negata solo implicitamente in quanto espressione di quell'ordine razionale che conduce alla necessità della tragedia, il tema della teodicea viene affrontato invece direttamente nei suoi molteplici aspetti in *La morte di Danton*.¹² Soprattutto nel discorso di Payne nella prima scena dell'atto III vengono tematizzate alcune delle questioni tradizionali più dibattute nella discussione sulla teodicea, che Büchner poteva ritrovare ad esempio sotto la voce 'Epicuro' nella *Storia della filosofia* di Tennemann oppure nella filosofia di Spinoza:¹³ si tratta in particolare del problematico rapporto tra l'eternità di Dio e la temporalità dell'universo ovvero dell'altrettanto contraddittorio nesso tra una causa perfetta e un effetto imperfetto (pp. 48ss.). Secondo Payne queste domande restano problematiche e quindi prive di risposta, mentre anche il panteismo di Spinoza, sicuramente più coerente come sistema metafisico, conduce alla conclusione paradossale che il *deus sive natura* dovrebbe «prendersi in ognuno di noi il mal di denti, avere lo scolo, venir sotterrato vivo» (p. 49). Poco dopo Payne riprende con più forza queste affermazioni paradossali, rinvenendo nel dolore la più profonda, insuperabile obiezione contro ogni tipo di teodicea:

PAYNE Eliminate l'imperfetto e soltanto allora potrete dimostrare dio; Spinoza l'ha tentato. Si può negare il male, ma non il dolore; solo l'intelletto può dimostrare dio, il sentimento gli si ribella. Prendine nota, Anassagora: perché soffro? Questa è la roccia dell'ateismo. Il più piccolo trasalimento del dolore, e sia pur solo in un atomo, provoca un laceramento nella creazione, da cima a fondo. (p. 50)

¹² Cfr. a questo riguardo A. Costazza, *Teodicea e filosofia della storia in La Morte di Danton di Georg Büchner*, in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano 2010, pp. 243-262. Cfr. anche A. Costazza, *Der "gräßliche Fatalismus" und die Funktion des Theodizee-Diskurses in Büchners Dantons Tod*, in D. Fulda e T. Valk (Hrsg.), *Die Tragödie der Moderne*, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 107-126.

¹³ Cfr. per questi influssi: G. Büchner, *Philosophische Schriften*, Marburger Ausgabe, vol. IX.2, a cura di B. Dedner, G. Funk, con la collaborazione di I. Rehme, S. Lehmann, T. Fischer e A. Beise, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009, pp. 181ss.

Büchner segue qui dunque le tracce di Voltaire nel *Poema sul terremoto di Lisbona*, riconoscendo che ogni teodicea può essere solo di carattere razionale, perché solo la ragione può dimostrare la perfezione dell'universo, annullando il male all'interno di una prospettiva teleologica, mentre il dolore si oppone nella sua insuperabile individualità ad ogni spiegazione razionale. In questo senso, come aveva già visto chiaramente anche Friedrich Jacobi, il sistema monistico di Spinoza rappresenta bensì il sistema razionalistico più perfetto, che conduce tuttavia in ultima istanza all'eliminazione di Dio stesso e quindi all'ateismo. Mentre però Jacobi aveva contrapposto alla ragione il sentimento o la fede quale unica certezza possibile dell'esistenza di Dio, Büchner vi oppone invece ciò che per la ragione è assolutamente inaccessibile, vale a dire il dolore del singolo, nel momento in cui viene provato, negando in tal modo d'un sol colpo tanto l'esistenza di Dio che la razionalità e in tal modo anche la conoscibilità dell'universo.

Ancora poco prima di essere trasportati verso la ghigliottina, Danton e i suoi ripropongono e smascherano altri argomenti della teodicea. Philippeau suggerisce una sorta di teodicea estetica, sforzandosi di vedere nel caos e nel dolore che domina il mondo l'espressione di una superiore armonia e quindi di un ordine divino:

PHILIPPEAU. Amici miei, non è affatto necessario stare in alto sopra la terra per non vedere più nulla di tutto questo confuso vacillare e ondeggiare e aver gli occhi pieni di alcune grandi linee divine. C'è un orecchio per il quale gli urli e i lamenti che ci stordiscono sono un fiume d'armonie. (p. 77)

Anche in questo caso, tuttavia, Danton riconduce il discorso alla concretezza della corporeità umana e del dolore:

DANTON. Ma noi siamo i poveri musicanti e i nostri corpi gli strumenti. E le note stridule che ad essi vengono strappate esistono forse soltanto per salire sempre più in alto e finalmente morire, leggere come un sospiro voluttuoso, nelle orecchie celesti? (p. 77)

3.2. *La catena dell'essere e il progresso della storia*

Il rifiuto degli argomenti tradizionali della teodicea si estende ne *La morte di Danton* anche all'idea della 'catena dell'es-

sere', recepita nella sua versione dinamica e intesa dunque come successivo e necessario passaggio degli esseri da un gradino della scala a quello superiore e quindi come fondamento dell'idea di progresso.¹⁴ Rinchiuso nella *Conciergerie* assieme ai compagni e a Danton, di fronte alla prospettiva sicura della morte, il dantonista Philippeau fa ricorso alla speranza della palingenesi, ma ancora una volta è Danton a replicare in maniera impietosa, portando ad assurdo l'idea secondo cui la morte e la distruzione di un essere serviva solo ad elevarlo su un gradino più alto della scala:

DANTON Una prospettiva edificante! Da un mucchio di letame all'altro! Proprio la divina teoria delle classi, vero? Dalla prima alla seconda, dalla seconda alla terza e così via? Ne ho abbastanza di questi banchi di scuola, mi hanno fatto venire i calli al sedere, come alle scimmie. (p. 64)

Proprio il fatto che nel mondo non esista la morte, che tutto sia infinita metamorfosi ed eterno movimento, trasforma la possibile consolazione in un'eterna condanna:

DANTON. Quel maledetto principio per cui qualcosa non può trasformarsi in nulla! E io sono qualcosa, questa è la disgrazia! [...] Non si può sperare nella morte, essa è solo una decomposizione più semplice, mentre la vita è una decomposizione più complicata, più organizzata, questa è la sola differenza. Ma il fatto è che io mi ero abituato a questo tipo di decomposizione; sa il diavolo come mi troverò con l'altro. (p. 65)

Già Herder, e poi soprattutto Kant, avevano riconosciuto la tragicità connessa all'interpretazione dinamica della catena dell'essere, che in nome di un progresso continuo verso una sempre maggior perfezione richiedeva al singolo sacrificio, fatica, dolore e anche la morte. Tanto Herder che Kant avevano accettato tuttavia un simile sacrificio del singolo ricorrendo all'idea della palingenesi o di un 'chiliasmo filosofico' – vale a dire alla fede nell'avvento di Dio in terra.¹⁵ Questa stessa concezione sarà poi fatta propria dall'idea hegeliana della filosofia della storia, che verrà a rappresentare così una continuazione con altri mezzi della teodicea. Anche per Hegel, infatti, tutti i mali e le sofferenze della storia sono giustificati non più in nome di un Dio buono e

¹⁴ Cfr. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, pp. 262ss.

¹⁵ Cfr. Costazza, *Der "gräßliche Fatalismus"*, pp. 113-116.

onnipotente, bensì piuttosto nel nome dell'evoluzione dello 'spirito del mondo' (*Weltgeist*), che per giungere alla propria auto-coscienza si serve dell'«astuzia della ragione», sacrificando spesso gli interessi del singolo.¹⁶

Nel dramma di Büchner una posizione molto simile a quella di Hegel trova espressione nel discorso tenuto alla Convenzione nazionale da Saint-Just, il grande avversario di Danton assieme a Robespierre. Per giustificare l'utilizzo della violenza e del terrore, egli afferma infatti che il dolore, le distruzioni e la morte di migliaia di uomini sono necessari e inevitabili nel contesto dell'evoluzione naturale e di quella storica:

SAINT-JUST. La natura segue calma e irresistibile le sue leggi; e l'uomo viene annientato là dove entra in conflitto con esse. Un mutamento nella composizione dell'aria, il divampare del fuoco tellurico, il minimo squilibrio che si produca in una massa d'acqua, un'epidemia, un'eruzione vulcanica, un'inondazione, seppelliscono migliaia di uomini. E qual è il risultato? Una modificazione insignificante, tutto considerato appena percettibile, nella natura fisica, che sarebbe trascorsa quasi senza traccia se sul suo cammino non giacessero dei cadaveri.

Ora io chiedo: «Nelle rivoluzioni la natura spirituale deve avere più riguardi che non quella fisica? E altrettanto che una legge fisica, un'idea non deve poter annientare ciò che le si oppone? E in generale, un avvenimento che modifica l'intera conformazione della natura morale, vale a dire l'umanità, non deve poter passare attraverso il sangue? Lo spirito universale si serve, nella sfera spirituale delle nostre braccia, così come in quella fisica usa vulcani e inondazioni. Che differenza fa morire in un'epidemia o in una rivoluzione?» (p. 46)

Saint-Just paragona significativamente il processo di evoluzione storica a quello dell'evoluzione naturale e non è un caso che la stessa Rivoluzione venga indicata ripetutamente nel dramma attraverso le metafore naturali di un fiume, del diluvio universale, della lava, di un fuoco o di un terremoto: così come la natura appare indifferente al destino umano, allo stesso modo anche lo «spirito universale» si serve degli uomini come di semplici strumenti che sacrifica sull'altare di un'idea astratta. Attraverso questo discorso di Saint-Just, Büchner disvela dunque come tanto la teodicea che la filosofia della storia, che ne ha

¹⁶ Cfr. Costazza, *Teodicea e filosofia della storia*, p. 256.

preso il posto,¹⁷ ricorrono in fondo allo stesso schema logico di una razionalità strumentale e utilitaristica, secondo cui 'il fine giustifica i mezzi', sanzionando in tal modo definitivamente l'alienazione dell'uomo, che viene ridotto a puro mezzo, a strumento e vittima di un ordine o di un'evoluzione che egli non ha né voluto né cercato.

3.3. *Il fatalismo*

È proprio una simile visione dell'ineluttabilità del dolore e delle distruzioni inerenti alla storia che Büchner definisce in una lettera all'amata «l'orribile fatalismo della storia», di fronte al quale egli si sente «annientato», poiché sottopone l'uomo a una necessità che gli toglie qualsiasi possibilità d'intervento e di azione:

Ho studiato la storia della Rivoluzione. Mi sono sentito come annientato sotto l'orribile fatalismo della storia. Io vedo nella natura umana una spaventosa uniformità, nelle condizioni umane una forza ineluttabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo non è che schiuma sull'onda, la grandezza è un puro caso, la sovranità del genio una commedia di burattini, una ridicola lotta contro una legge ferrea: riconoscerla è il massimo, dominarla impossibile. [...] Ho abituato i miei occhi al sangue. Ma io non sono la lama di una ghigliottina. È necessario, è una delle parole della dannazione con cui è stato battezzato l'uomo. Il detto: è necessario che avvengano scandali, ma guai all'uomo per colpa del quale avviene lo scandalo, è spaventoso. Cos'è che in noi mente, uccide, ruba?¹⁸

Esattamente le stesse parole prese dal Vangelo di Matteo sulla necessità degli scandali, così come quelle sulla maledizione che significa il detto «è necessario», vengono riprese quasi alla lettera ne *La morte di Danton* dallo stesso Danton (pp. 41ss.), che vive questa condizione di impotenza del soggetto come una maledizione:

¹⁷ Si veda O. Marquard, *Imputato ed esonerato. L'uomo nella filosofia del XVIII secolo*, in O. Marquard – A. Melloni, *La storia che giudica, la storia che assolve*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 95-119.

¹⁸ G. Büchner, *Opere*, a cura di M. Bistolfi, con un saggio introduttivo di A. Zweig, Mondadori, Milano 1999, pp. 358ss. Ho preferito utilizzare in questo caso la traduzione di Bistolfi, a cui ho apportato leggere modifiche, perché è più letterale e rende più efficacemente il pensiero di Büchner.

Siamo marionette tenute al filo da forze sconosciute; non siamo niente, per noi stessi, niente! Le spade con le quali combattono gli spiriti; solo non si vedono le mani, come nella favola. (p. 42)

3.4. *L'elogio della lentezza*

Di fronte al riconoscimento della tragica necessità della storia e dell'impotenza dell'uomo, Danton si rifugia nello scetticismo politico e morale, nella sfera della sensualità e del piacere fisico, cosicché la sua sconfitta politica è segnata fin dalle prime pagine del dramma e non è altro che l'espressione del suo *cupio dissolvi*, del suo desiderio continuamente ripetuto di trovare finalmente la tranquillità o la pace nella dissoluzione, nella morte o nel nulla (pp. 6; 33; 69; 70).

Questo tendere verso la tranquillità e la pace rappresenta significativamente una caratteristica comune anche ad altri personaggi büchneriani. Lenz, ad esempio, nell'omonimo racconto, alterna a momenti di esaltazione parossistica momenti in cui ricerca solo la pace e la tranquillità:

Lasciatemi in pace, dunque! Solo un po' di pace, adesso che mi sento un po' meglio. [...] Ognuno ha bisogno di qualcosa; se può stare in pace, che cosa potrebbe avere di più! Sempre salire, lottare e gettare via per l'eternità tutto quello che offre l'attimo, e privarsi sempre di qualcosa per godere poi chissà quando! Soffrire la sete mentre sgorgano sul nostro cammino chiare sorgenti! (p. 97)

Quella che potrebbe sembrare semplicemente una questione biografica, una risposta di Lenz alle richieste del padre ricordategli nel racconto da Kaufmann, rappresenta invece, soprattutto se confrontata con la rivendicazione della necessità dell'incessabile movimento formulata da parte del Lenz storico in consonanza con l'idea leibniziana dell'attività quale caratteristica essenziale della monade,¹⁹ un'evidente ed esplicita critica all'alienazione del singolo individuo contenuta nella concezione idealistica della storia e del progresso e quindi anche nella teodicea.

Può essere letta nello stesso modo anche la ripetuta esaltazione dell'ozio e della noia presente nella commedia *Leonce und Lena* (pp. 95ss.). Woyzeck appare invece anche in questo

¹⁹ Cfr. J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, a cura di S. Damm, Insel Verlag, Leipzig 1987, vol. II, p. 504.

sensu come un condannato e un alienato, costretto per sopravvivere a correre in continuazione, da un lavoro all'altro, senza avere mai tempo né per sé, né per Marie e tantomeno per suo figlio. Ed è in quest'opera paradossalmente proprio il Capitano, uno dei suoi 'sfruttatori', a tessere l'elogio della lentezza, affermando che già solo la vista della «ruota di un mulino» è in grado di renderlo melancolico (p. 157) e supplicando quindi Woyzeck di non correre in giro «come un rasoio aperto» (p. 169), perché «un brav'uomo che ha la coscienza a posto non va così in fretta» (p. 168).

4. Crisi del soggetto e 'morte di Dio'

4.1. L'Io come hybris e il pericolo dell' 'egoismo filosofico'

La crisi del soggetto implicita nella sua riduzione a puro strumento, a un ingranaggio nel meccanismo del divenire naturale ovvero dello spirito della storia, è stata affrontata da Büchner in maniera diversa in differenti opere. In *Leonce und Lena* assistiamo ad esempio, nella scena della vestizione del re Peter, allo smascheramento farsesco del *cogito ergo sum* di Descartes, della definizione spinoziana di 'sostanza', della kantiana 'cosa in sé' e delle 'categorie', nonché dell'autofondazione idealistica o fichtiana del soggetto:

PETER (*mentre viene vestito*). L'uomo deve pensare, e io devo pensare per i miei sudditi; perché loro non pensano, non pensano. La sostanza è la cosa in sé, che sono io (*corre mezzo nudo per la stanza*). Afferrato il concetto? La cosa in sé è in sé, capite no? Adesso vengono i miei attributi, le mie modificazioni, le affezioni e gli accidenti: ma dov'è la mia camicia? e i pantaloni? Ah! santo cielo! ho il libero arbitrio tutto aperto davanti! Dov'è la morale? dove sono i polsini? Ho le categorie in un disordine spaventoso, e ci sono due bottoni allacciati in più [...]. L'uomo deve pensare. (*Sta un po' meditando*) Quando parlo così forte non so più chi sia a parlare, se io o un altro; e ciò mi spaventa. (*Dopo lunga meditazione*). Io sono io. Lei cosa ne pensa, Presidente? (pp. 121ss.)

Attraverso la farsa viene dunque smascherato il carattere autoritario, ma anche puramente immaginario, di una simile fondazione del soggetto.²⁰

In *Woyzeck* invece, dove la riflessione non si muove sul piano filosofico, bensì su quello antropologico e sociologico, il soggetto non esiste più in quanto tale, poiché è, come è già stato mostrato, solo una vittima delle circostanze. In *Dantons Tod* si trovano entrambe le prospettive, quella sociologica, quando del popolo o di una prostituta viene detto che «è la fame a prostituirsi e mendicare» (p. 8), ma anche quella metafisica, quando tanto Robespierre che Danton riconoscono di non essere i veri attori delle proprie azioni, perché qualcosa in loro dice «tu menti, menti» e si sentono quindi simili a marionette di cui non si vedono i fili (p. 42). Nel discorso di St. Just, infine, il soggetto è tutt'al più un epifenomeno delle forze naturali e storiche che si servono delle sue braccia.

La stessa concezione compare anche in diverse lettere di Büchner, in particolare nella famosa lettera sul «fatalismo della storia», dove si afferma che «l'individuo [è] solo schiuma sull'onda, la grandezza puro caso», ma anche nella lettera del febbraio 1834, nella quale Büchner afferma di non disprezzare nessuno «per la sua intelligenza o per la sua educazione, perché non è in potere di nessuno non diventare un imbecille o un delinquente», visto che ciò dipende solo dalle «circostanze» e che «l'intelletto è solo una ben piccola parte del nostro essere spirituale e l'educazione ne è solo una forma del tutto fortuita» (p. 224).

È tuttavia soprattutto nel racconto *Lenz* che Büchner tematizza la crisi del soggetto moderno. Già in apertura del racconto, il personaggio Lenz cerca invano, attraverso la strategia del sublime, di affermare la propria autonomia morale e intellettuale.²¹ Il suo tentativo di elevarsi fino a Dio, tuttavia, fallisce, e in due momenti del racconto egli viene sopraffatto perciò dall'incubo

²⁰ Cfr. M. Martin, *Absolut komisch. König Peter und die Philosophie in Büchners Leonce und Lena*, in A. Martin e I. Stauffer (a cura di), *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012, pp. 183-198.

²¹ Cfr. A. Costazza, *Il Lenz di Büchner: patografia letteraria del genio stürmeriano*, «Cultura Tedesca», 42/43 (2012), fasc. 1813 - Büchner - Hebbel - Wagner, pp. 13-31, in particolare pp. 18-22.

dell'ateismo, che significa soprattutto 'egoismo filosofico', secondo cui la realtà intera è solo una proiezione del soggetto.²²

ora cresceva l'angoscia, l'incubo della follia s'acquattava ai suoi piedi; gli si apriva innanzi il pensiero disperato che tutto non fosse altro che sogno. (pp. 89ss.)

Poi gli sembrò di esistere lui solo e che il mondo consistesse soltanto nella sua immaginazione e nulla ci fosse al di fuori di lui; egli era il dannato in eterno, Satana, solo con le proprie torturanti fantasie. (p. 110)

Elevatosi fino all'altezza di Dio, il soggetto crede di essere l'unica entità al mondo, cosicché tutta la realtà diventa una proiezione o costruzione del suo io. Viene messa qui in scena da Büchner una delle aporie sostanziali del soggetto moderno, così come era stato fondato da Descartes, il quale aveva dovuto ricorrere all'idea di Dio buono, che non intende ingannare l'uomo, per garantire una corrispondenza tra *res extensa* e *res cogitans* e di conseguenza l'oggettività e la conoscibilità del reale. Quando infatti la fiducia in Dio viene meno, la realtà intera si trasforma in 'sogno', in pura proiezione del soggetto, che si ritrova solo in un universo vuoto e inconoscibile.

È proprio un ritorno nel paesaggio sublime, dopo aver cercato di mettere alla prova la propria onnipotenza tentando di resuscitare una bambina morta, a scatenare in Lenz la crisi più violenta:

Nel suo petto era il canto trionfale dell'inferno. Il vento risonava come una canzone di titani. Gli pareva di poter stringere un pugno enorme contro il cielo e tirare giù Dio e trascinarlo fra le sue nubi; di poter spappolare il mondo con i denti e sputarlo in faccia al creatore; imprecava, bestemmiava. E giunse alla cima della montagna: l'incerta luce si estendeva laggiù dov'erano le bianche masse di pietra, e il cielo era uno stupido occhio azzurro e la luna ci stava dentro, quanto mai ridicola e sciocca. Lenz dovette ridere forte, e col riso l'afferrò l'ateismo, e lo tenne saldo, sicuro, calmo. (pp. 103ss.)

Al colmo della sua apoteosi celebrata nel sentimento del sublime, il soggetto moderno perde il contatto con la realtà, smarrendo allo stesso tempo anche il contatto con Dio, il quale è di-

²² Cfr. più approfonditamente sul fenomeno storico dell' 'egoismo filosofico': A. Costazza, *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern 1999, pp. 300-327.

ventato solo una proiezione delle sue manie di grandezza, che deve lasciare il posto all'ateismo, a un cielo vuoto come uno «stupido occhio azzurro», occupato solo da una luna «quanto mai ridicola e sciocca».

4.2. *Libertà e moralità*

La crisi del soggetto moderno porta così alla ‘morte di Dio’, mentre la ‘morte di Dio’ è a sua volta alla base della crisi del soggetto moderno. Se non c'è Dio, però, non esiste nemmeno la morale, come afferma Payne in *La morte di Danton* – anticipando in parte la posizione di Dostoevskij, secondo cui «se non c'è Dio, tutto è permesso» –, perché ognuno agisce allora secondo la propria natura e il proprio interesse:

PAYNE: Prima dimostrate dio partendo dalla morale e poi la morale partendo da dio! 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. (p. 50)

Ancor più che la ‘morte di Dio’ è tuttavia la ‘morte del soggetto’ in quanto ente autonomo e libero, capace cioè di operare delle scelte, a mettere in crisi ogni idea di moralità. In *Woyzeck* il Dottore accusa il protagonista di non essere un uomo libero, perché si è fatto sopraffare dal bisogno naturale di urinare (pp. 164ss.), mentre il Capitano lo accusa di non avere una morale e di non conoscere la virtù (pp. 157ss.). Woyzeck risponde alla prima obiezione richiamandosi alla «natura», ovvero alla forza insopprimibile dell'istinto (p. 165), alla seconda, invece, utilizzando un argomento sociologico, per cui un uomo povero e sfruttato come lui non può conoscere né la libertà né la virtù (p. 158).

In *La morte di Danton* è invece lo stesso Danton, che non crede nella libertà dell'uomo, a smascherare i ripetuti richiami di Robespierre alla ‘virtù’ quale fondamento e giustificazione del terrore (pp. 16ss.) come puri e inutili tentativi di farsi bello – simile a una scimmia di fronte allo specchio (p. 24) – oppure come strumento per affermare il proprio potere e la propria superiorità sugli altri. Anche secondo Danton, come per Payne,

ogni uomo mira solo e unicamente al piacere, seguendo la propria natura e obbedendo quindi all'istinto più che alla ragione. Egli giunge così a definire ogni sorta di Stoicismo, quello di Robespierre come quello dello stesso Gesù, una forma più raffinata di Epicureismo (pp. 25; 77). Attraverso le parole di Danton, Büchner smaschera dunque il carattere tendenzialmente falso e fondamentalmente inumano di una concezione stoica della virtù praticata da Robespierre – che corrisponde però, secondo gli appunti di Büchner da Tennemann, anche alla definizione platonica –, intesa come «vittoria della ragione sui sensi», a prescindere dalla «considerazione delle conseguenze più o meno piacevoli». ²³ Anche questo tipo di virtù è infatti espressione di quella stessa razionalità strumentale che è alla base della teodicea e della filosofia della storia.

Se la reazione di Danton di fronte al riconoscimento del fatalismo della storia, che rende illusoria ogni idea di libertà e di morale, è la rinuncia all'impegno politico e la fuga nello scetticismo e nel nichilismo, Büchner risponde da parte sua in maniera diversa a tale riconoscimento, sforzandosi di salvare l'individualità del singolo almeno nell'estetica.

5. *Estetica della compassione*

5.1. *L'idealismo estetico come espressione della teodicea*

Tanto nel racconto *Lenz* che in una lettera ai genitori, Büchner si richiama a Dio per giustificare la sua concezione realistica dell'arte, che egli oppone a un'estetica idealistica che intendendo «trasfigurare la realtà» (p. 94) riesce solo a creare «marionette di legno» (p. 95) ovvero «marionette dal naso turchino e dai sentimenti posticci» (p. 249):

Il buon Dio ha fatto il mondo bene, come dev'esser, e noi non possiamo scarabocchiare qualcosa di meglio, nostra unica aspirazione dev'essere imitarlo un po'. (p. 94)

E se poi mi si volesse dire che il poeta non deve mostrare il mondo com'è, bensì come dovrebbe essere, allora rispondo che non voglio fare meglio di

²³ Büchner, *Philosophische Schriften*, vol. IX.1, p. 436.

quanto abbia fatto il buon Dio, che certamente ha fatto il mondo come dev'essere. (p. 249)

Il richiamo a Dio come modello dell'artista e garante della bellezza del mondo per sostenere una concezione realistica dell'arte può apparire a prima vista sorprendente, perché un simile richiamo era servito in tutta la discussione estetica del 700 proprio per giustificare un'imitazione idealizzante della natura.²⁴ Già nella *Teodicea* di Leibniz, d'altra parte, Dio veniva rappresentato spesso come un artista e il mondo come la sua opera d'arte, mentre l'opera d'arte vera e propria veniva vista a sua volta come un simbolo dell'armonia dell'universo, nel quale anche le ombre – e quindi il male, l'imperfezione – sono necessarie per far risaltare la luce. Nel corso del 700, con l'acuirsi della crisi dell'idea di teodicea, quest'ultima si era rifugiata poi, per così dire, sempre più nell'estetica, cosicché l'opera d'arte si era trasformata, tanto nell'estetica del bello che in quella del sublime, ma anche nelle teorie sull'arte tragica, nel simbolo e nella garanzia della perfezione del mondo.²⁵

Büchner riconosce dunque questo intrinseco legame tra arte idealizzante e teodicea e per questo motivo, dopo aver smascherato in *La morte di Danton* il carattere illusorio e disumano della teodicea del progresso, definisce l'idealismo estetico, attraverso le parole di Lenz nel racconto omonimo, «il dispregio più volgare della natura umana» (p. 95). Non è dunque un caso che il massimo rappresentante di questo tipo di arte sia il pittore della rivoluzione David, «che a settembre a sangue freddo disegnava gli assassinati appena venivano gettati sulla strada e diceva: "Afferro gli ultimi fremiti di questi malvagi"» (p. 37).

L'arte idealistica appare come un *analogon* della concezione idealistica della storia e quindi anche della teodicea, espressione di una razionalità strumentale, per la quale l'individuo non è nulla, tutt'al più uno strumento, una sorta di vittima sacrificale sull'altare di un'idea astratta come il progresso, la libertà o simili.

²⁴ Cfr. A. Costazza, *Imitatio naturae in der Poetik der italienischen und der deutschen Aufklärung*, in I.-M. Battafarano (Hrsg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Peter Lang, Bern 1993, pp. 87-130.

²⁵ Cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, pp. 413-428.

5.2. *Realismo estetico e compassione panteistica*

Il Dio a cui si richiama Büchner per giustificare il suo realismo non è dunque il creatore del 'migliore dei mondi possibili', bensì piuttosto l'autore di «un mondo in cui accadono tante porcherie» (p. 249), in cui coesistono il brutto e il bello. Per questo anche l'artista, imitando Dio, non deve chiedersi «se è bello o brutto. Il sentimento che qualcosa sia creato, che abbia vita, sta al di sopra di questi due termini ed è l'unico criterio nelle cose dell'arte» (p. 94). Più che all'imitazione del singolo oggetto naturale, Büchner pensa all'imitazione della *natura naturans*, «della creazione, che ardente, impetuosa e luminosa a ogni attimo si rigenera» (p. 37):

Le immagini più belle, i suoni più ricchi e pieni si raggruppano, si sciogliono. Solo una cosa rimane: un'infinita bellezza che da una forma trascorre in un'altra, in un eterno dischiudersi, in un eterno mutare. (p. 95)

Questa concezione dell'arte è d'altra parte l'esatto equivalente della concezione panteistica della natura, perché pretende dall'artista un'immedesimazione e una compenetrazione con le forze più profonde della natura e con il divenire naturale. Questa 'simpatia' tra tutti gli esseri naturali riguarda però evidentemente anche i propri consimili, gli altri uomini, diventando così, nel senso più profondo del termine, con-passione (*Mit-Leid*), un sentire e soffrire con tutti gli uomini e con tutta la natura.²⁶ Ecco allora perché Büchner chiede che il vero artista «si sprofondi nella vita dell'essere più modesto e la [...] ridia nei fremiti, nei cenni, nel gioco sottile, appena percepibile del volto» (p. 94):

Bisogna amare l'umanità per penetrare nell'essenza particolare di ognuno; nessuno dev'essere per l'altro troppo piccolo, nessuno troppo brutto, soltanto allora la si può comprendere; il volto più insignificante fa un'impressione più profonda che non la semplice sensazione del bello [...] (95ss.)

La risposta di Büchner al riconoscimento della ferrea legge della necessità non è dunque in senso stretto una risposta politi-

²⁶ Cfr. sul rapporto tra 'realismo estetico' e 'compassione' H.-J. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Beck Verlag, München 1980, pp. 68-79; A. Costazza: *Der "gräßliche Fatalismus"*, pp. 124-126.

ca, ma vuole essere soprattutto una risposta estetica, intendendo però l'estetica non come 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, anche «la gente più prosaica di questo mondo» (p. 95) e persino i carnefici come Woyzeck, che sono molto spesso le prime vere vittime di tale necessità.

ALESSANDRO FAMBRINI

IL *WOYZECK* DI DINO BATTAGLIA¹

Dino Battaglia è stato uno dei grandi maestri del fumetto italiano. Nato a Venezia (come altri esponenti di una scuola di assoluto prestigio: Hugo Pratt, Guido Crepax) nel 1923, ha attraversato la seconda metà del Novecento, fino alla morte avvenuta nel 1983, con innumerevoli storie, tra soggetti originali e riduzioni di classici della letteratura. Tra queste ultime, iniziate con un memorabile *Moby Dick* (1967),² indimenticabili sono gli adattamenti dai racconti di Edgar Allan Poe, ai quali Battaglia ha prestato i suoi chiaroscuri, il suo inconfondibile tratto in bianco e nero che riprende e trasferisce nelle atmosfere da incubo dello scrittore americano una visionarietà che discende dall'espressionismo cinematografico e viene calata nel linguaggio del *cartoon*.³

¹ L'Editore si dichiara disposto ad assumere i suoi impegni nei confronti dei proprietari dei diritti di riproduzione, che non è riuscito a contattare nel corso della preparazione del volume.

In occasione del centenario della nascita di Büchner, sono fiorite un po' ovunque iniziative che ne hanno celebrato la memoria. In una di queste, tenutasi nel settembre 2013 a Milano, è stata tenuta una relazione di argomento simile a questa, di cui ho avuto solo notizia indiretta. L'autrice, Moira Paleari, mi ha gentilmente informato sul titolo (*Woyzeck in der Comic-Kunst: Büchners Drama in den „sprechenden Bildern“ von Dino Battaglia*) e mi ha riferito che il suo intervento, al momento in cui scrivo, è in corso di pubblicazione sullo «Jahrbuch für internationale Germanistik». La ringrazio per questo.

² Sulla rivista «Sgt. Kirk». L'opera è stata più volte ristampata su «Alterlinus» (luglio 1974), nella collana *La nuova mongolfiera*, 1 (1986), ed. del Grifo, Montepulciano e nella collana «Le Mani Comics», 1 (1998), ed. Le Mani, Recco.

³ Sono otto in tutto gli adattamenti da Poe: *Re Peste*, «Linus», 45 (dicembre 1968); *La caduta della casa degli Usher*, «Linus», 50 (maggio 1969); *Lady Ligeia*, «Linus», 55 (ottobre 1969); *Hop Frog*, «Linus», 81 (dicembre 1971); *La scommessa*, «Linus», 85 (aprile 1972); *La maschera della Morte*

Allo stesso procedimento di riscrittura e adattamento va incontro il capolavoro di Georg Büchner, *Woyzeck* (1836), uscito in prima edizione su *Linus* nell'ottobre 1974 e ripubblicato a colori nel 1988 su *Corto Maltese* con gli inchiostri di Laura Battaglia, la vedova dell'autore (come avvenne per diverse altre opere del disegnatore veneziano), prima di essere ristampato in un volume di *Racconti* nel 2000.⁴ L'opera è stata riproposta in traduzione in diverse lingue, in volumi a sé stanti, a differenza di quanto è avvenuto in Italia dove una tale edizione si fa ancora attendere (per le immagini di questo articolo ci baseremo sull'edizione tedesca, pubblicata dall'editore Altamira nel 1990).⁵

Nel ripercorrere la vicenda di *Woyzeck*, Battaglia usa una tecnica di montaggio per quadri staccati, rigorosamente geometrici (il che corrisponde alla tessitura compositiva dell'originale di Büchner, e poco importa che ciò sia dovuto alle note circostanze per le quali il testo ci è giunto in forma incompleta e frammentaria: questa frammentarietà è divenuta parte del *Woyzeck* storico ed elemento della sua 'aura'), tipica per questo periodo dell'autore. Le tavole che ne risultano sono così scomposte in molteplici microunità isolate, all'interno delle quali si accampano altrettante unità minori, ognuna delle quali rappresenta un fotogramma fisso, micromondo in sé chiuso e compiuto, come stazioni successive di una sequenza di sacra rappresentazione. In tale geomorfismo rigoroso, definito dalle linee rette e dagli angoli, l'unico elemento che trasgredisce e deborda con la sua 'rotondità' è quello del fumetto, che unisce i quadri staccati e ne ammorbidisce i contorni [Fig. 1]:

Rossa, «Linus», 91 (ottobre 1972); *Il sistema del dott. Catrame e del prof. Piuma*, «Linus», 101 (agosto 1973); e *La straordinaria avventura di Hans Pfall*, «Il Giornalino», 12 (marzo 1981). I racconti illustrati hanno conosciuto in seguito anche diverse ristampe in volume.

⁴ D. Battaglia, *Racconti*, Edizioni Di, Castiglione del Lago 2000.

⁵ G. Büchner, *Woyzeck*, gezeichnet von Dino Battaglia, Altamira [Berlin] 1990; il volume contiene anche il testo originale ricostruito a cura di Thomas Michael Mayer (*Woyzeck. Ein Dramenfragment. Lese- und Bühnenfassung*), così come un *Nachwort* dello stesso Mayer e un profilo di Battaglia a cura di Enrica Ferrazzi.



Fig. 1. Da G. Büchner, Woyzeck, gezeichnet von Dino Battaglia, Altamira, Berlin 1990.

In una tale impostazione grafica è evidente l'influsso dell'espressionismo e in particolare del cinema espressionista sul segno di Battaglia, che tra le sue altre opere realizzò anche un

Golem,⁶ basato su molta tradizione letteraria (e in particolare sul romanzo di Gustav Meyrink, *Der Golem*, 1914), ma soprattutto sul film di Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920).⁷ I richiami all'espressionismo sono numerosi nelle tavole di Battaglia e alcuni trapassano dalle opere dedicate a Poe in questo *Woyzeck*, contaminandolo di atmosfere stralunate e grottesche, al limite dell'iconografia *horror*. Così, i giochi d'ombre che nelle riduzioni di Poe sono innumerevoli, come in questa tavola tratta da *Lady Ligeia* [Fig. 2], riecheggiano simili immagini in *Woyzeck* [Fig. 3]:



Fig. 2. Da D. Battaglia, *Ligeia*, Le Mani, Genova 2004.

⁶ D. Battaglia, *Il Golem*, «Linus», 86 (maggio 1971). Successivamente ristampato su «Corto Maltese», 27 (1985), e in D. Battaglia, *Racconti II*, Edizioni Di, Castiglione del Lago 2001.

⁷ Una prima versione dell'opera di Wegener, ispirata al romanzo di Meyrink e risalente al 1915, è andata perduta; la successiva versione del 1920 è quella a cui si fa comunemente riferimento ed è la fonte principale per l'adattamento di Battaglia.



Fig. 3. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia*, Altamira, Berlin 1990.

In raffigurazioni come questa, inoltre, si avverte anche un'eco meno interna, più direttamente collegata alle suggestioni del film espressionista, in questo caso del *Nosferatu*, celebre capolavoro di Friedrich Wilhelm Murnau⁸ (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) [Fig. 4]:

⁸ Soggetto di Bram Stoker, adattamento e sceneggiatura di H. Galeen; musiche di H. Erdmann; fotografia di G. Krampf, F.A. Wagner; scenografia di A. Grau.



Fig. 4. Fotogramma del film *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922)

Anche il classico ritratto in silhouette del vampiro Nosferatu ritorna nel profilo dell'ebreo del *Woyzeck* büchneriano [Figg. 5 e 6]:



Fig. 5. Fotogramma del film *Nosferatu*.



Fig. 6. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia...*

E i primi piani sulla faccia attonita, stralunata di Woyzeck richiamano alla memoria i fotogrammi di un altro celebre dram-

ma della pazzia, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), di Robert Wiene⁹ [Figg. 7 e 8]:

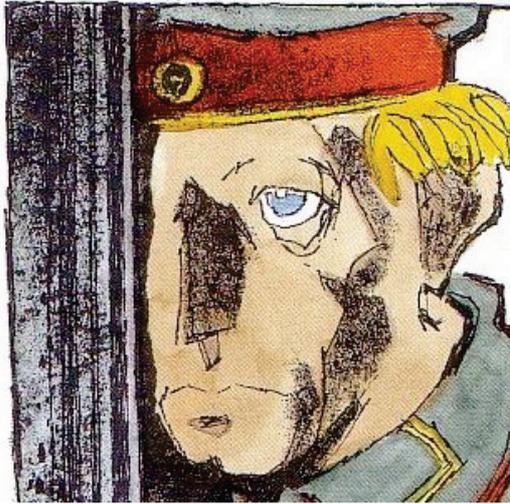


Fig. 7. Da G. Büchner, *Woyzeck*, gezeichnet von Dino Battaglia...



Fig. 8. Fotogramma del film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919).

⁹ Soggetto e sceneggiatura di H. Janowitz e C. Mayer; fotografia di W. Ha-meister; musiche di G. Becce; scenografia di W. Roehrig, W. Reimann, H. Warm.

Così come al *Caligari* rimandano certe architetture sghembe, allucinate del fumetto di Battaglia, in cui il paesaggio esterno non appare altro che una proiezione della confusa geometria dell'inconscio del protagonista [Fig. 9]:

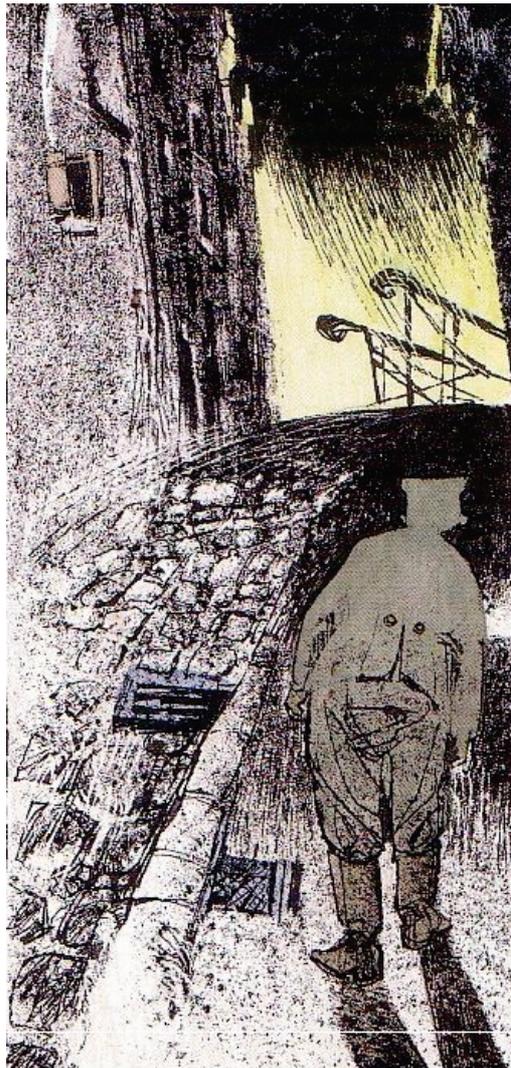


Fig. 7. Da G. Büchner, *Woyzeck*, gezeichnet von Dino Battaglia...

Del resto, è noto come il *Woyzeck* di Büchner (la cui *première* risale proprio al 1913, l'epoca in cui il movimento stava vivendo la sua stagione più intensa) sia opera esemplare per la drammaturgia espressionista che in essa trovò un modello formale anticlassico e al tempo stesso un concentrato tematico di istanze rivoluzionarie: un precursore a cui guardare sulla strada di un sovvertimento dell'esistente e dell'istituzione di un nuovo ordine etico e morale. E all'espressionismo, o almeno al periodo storico in cui l'espressionismo si affaccia in Germania, Battaglia fa risalire anche l'ambientazione del suo *Woyzeck*: non alla Lipsia o alla Darmstadt del 1820, in cui si consumarono le vicende umane di Büchner e del *Woyzeck* reale al quale il dramma è ispirato,¹⁰ ma a quelle, semmai, di inizio Novecento, come risulta evidente da diversi particolari architettonici, di costume, e soprattutto dalle uniformi [Fig. 10],

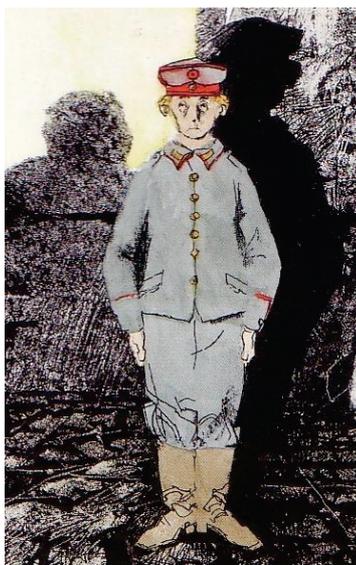


Fig. 10. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia...*

¹⁰ Johann Christian Woyzeck, nato a Lipsia il 3 gennaio 1780 e colpevole dell'omicidio di Johanna Christiane Woost, compiuto nel giugno 1821, fu condannato a morte e giustiziato nell'agosto 1824, dopo un processo che dibatté a lungo le misure da prendere nei confronti di coloro che fossero considerati incapaci di intendere e di volere a causa di turbe psichiche. Il caso fu uno dei modelli per il dramma di Büchner.

che appartengono senza ombra di dubbio all'età guglielmina [Fig. 11],



Fig. 11. Ritratto di soldato tedesco d'epoca guglielmina
(http://www.antiquesnavigator.com/index.php?main_page=documents)

e non a quella postnapoleonica [Fig. 12]:



Fig. 12. Soldati prussiani all'epoca delle guerre napoleoniche
(<http://www.gunsbase.com/napoleonic-wars-1804-1815-british-army-cavalry/>)

Ciò appare particolarmente evidente nel dettaglio del berretto che Woyzeck indossa e che sembra ripreso da quelli in dotazione all'esercito tedesco intorno agli anni Novanta dell'Ottocento [Figg. 13 e 14]:



Fig. 13. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia...*



Fig. 14. Berretto di soldato dell'esercito tedesco in epoca guglielmina
(<http://www.warrelies.eu/forum/weimar-soft-headgear/evolution-army-service-cap-1900-19451-35632/>)

Pur attento alla coerenza nella sua ricostruzione storica, Battaglia si concede alcuni anacronismi nei particolari di contorno, come il calendarietto da barbiere che appare nella quarta tavola, e che si presenta come decisamente moderno e *osé*, laddove in realtà i calendari di questo tipo erano caratterizzati all'epoca da immagini molto più castigate [Fig. 15]:



Fig. 15. Da G. Büchner, *Woyzeck*, gezeichnet von Dino Battaglia...

Un diverso sapore – quello di ammiccamento alla chiave stilistica con cui Battaglia affronta la trasposizione del dramma – possiedono altri elementi, del tutto marginali rispetto all'azione, ma che si stagliano come un marchio di fabbrica e come dichiarazione d'intenti. Così è, ad esempio, per la sigla *Lichtspiele* che appare di sfuggita (e sfuggente) in basso nella tavola 10 e che indicava, nel tedesco di primo Novecento, le sale cinematografiche, quelle stesse in cui il cinema espressionista avrebbe rivelato i suoi capolavori [Fig. 16]:

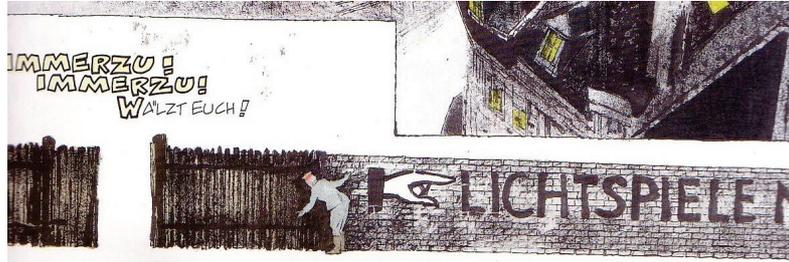


Fig. 16. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia...*

La ‘M’ che appena s’intravede alla fine della scritta allude forse al *Museum-Lichtspiele* di Monaco di Baviera, uno dei più gloriosi stabilimenti tedeschi, fondato nel 1910: e allora l’inserito ha tutto il valore di un omaggio discreto.

Ma qual è la storia che Battaglia racconta, in che rapporto si pone la sua riscrittura con l’originale di Büchner? La vicenda segue le linee ben note. Il dramma di *Woyzeck* è sostanzialmente rispettato, anche se al disegnatore non è richiesta l’attenzione filologica del critico. L’opera di Büchner ci è giunta in forma incompiuta e frammentaria ed è impossibile dar corpo a una stesura ultima e definitiva. Probabilmente ha ragione Enrico de Angelis quando sostiene che non ha senso il tentativo di riunificare gli spezzoni e le versioni del testo in una sequenza lineare, e che l’unica operazione critica possibile è quella di riportarli umilmente nella loro oggettività di documento, così come ci sono pervenuti: perché la frammentarietà, che piacque tanto agli espressionisti, è in realtà frutto delle circostanze più che di una precisa volontà compositiva da parte di Büchner, che con ogni probabilità aveva in mente uno svolgimento diacronico che avrebbe dovuto culminare con la condanna e l’esecuzione del protagonista.¹¹

Battaglia sembra basarsi sulla versione canonica di *Woyzeck*, quella proposta in prima edizione dal curatore Karl Emil Franzos nel 1879 e che inizia con la scena nella barberia in cui Woyzeck dialoga con il Capitano mentre si trova intento a rasarlo: quantomeno, in questa direzione sembra orientarsi il finale che non prevede, a differenza delle ricostruzioni più accreditate, il

¹¹ G. Büchner, *Woyzeck*, hrsg. von E. De Angelis, Saur, München 2001.

protagonista che ritorna a casa dopo essersi lavato nello stagno e aver gettato via il coltello, occultandolo nelle acque più profonde. La riscrittura di Battaglia, invece, interpreta il testo di Büchner in chiave di suicidio, in accordo con le più tradizionali edizioni dell'opera [Fig. 17]:

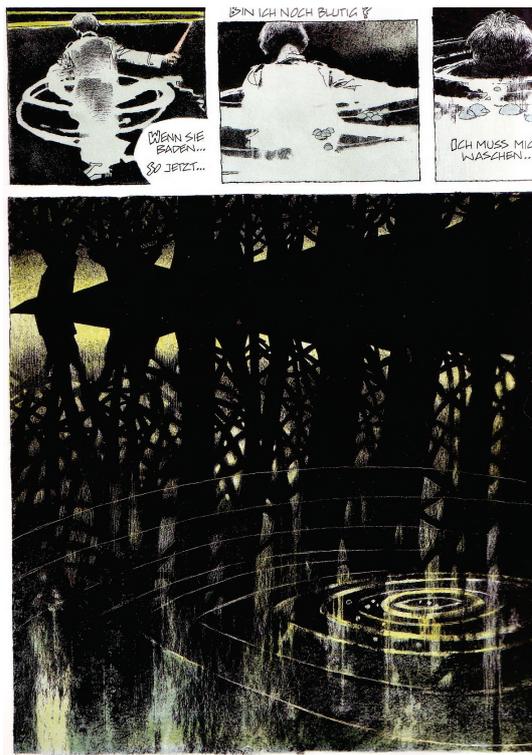


Fig. 17. Da G. Büchner, *Woyzeck*, *gezeichnet von Dino Battaglia...*

Ma se questo è il finale, l'*incipit* dell'opera di Battaglia si proietta in un'altra direzione, che diverge radicalmente da quella dell'edizione Franzos [Fig. 18]:

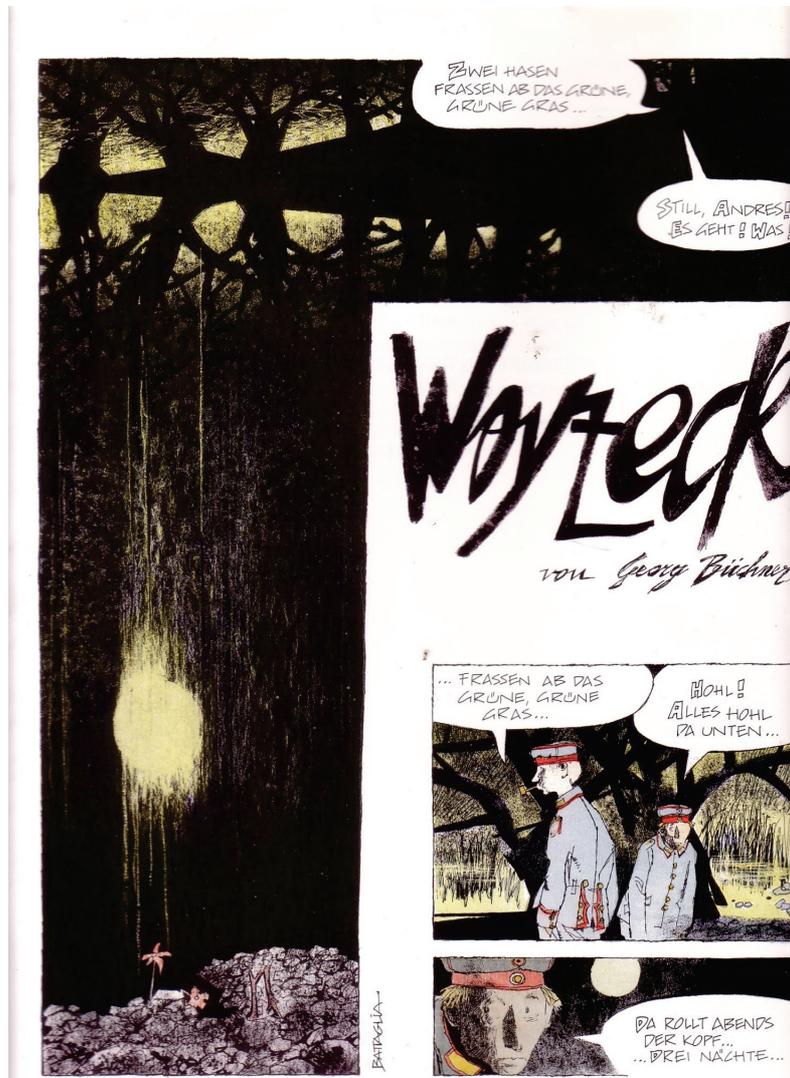


Fig. 18. Da G. Büchner, Woyzeck, gezeichnet von Dino Battaglia...

Quella raffigurata è la scena di Woyzeck e Andres in campagna che, in effetti, le più recenti edizioni critiche, e in particola-

re quella fondamentale di Werner Lehmann,¹² pongono al principio dello svolgimento drammatico. Che Battaglia fosse al corrente del dibattito critico è certamente possibile (è noto il suo interesse per la cultura tedesca e la sua cura nella preparazione dei testi che traduceva in storie a fumetti), o forse l'istinto 'narrativo' del disegnatore veneziano gli ha indicato una strada che si avvicina alla correttezza filologica. L'episodio ha, inoltre, un senso visuale nel contesto della scansione visiva delle scene: il luogo aperto e 'naturale' nel quale si svolge contrasta con le successive ambientazioni urbane, prima di ritornare nel finale, come in un cerchio che si chiude, allo stagno presso il quale la vicenda ha il suo epilogo. Anche le scene successive poi, ridispongono il filo della trama secondo un ordine nuovo: la scena della barberia è ritardata ancora di una tavola. Non avrà luogo, infatti, fino alla quarta tavola, mentre la terza tavola anticipa l'appuntamento di Woyzeck con il dottore che lo sfrutta, in cambio di un misero salario, come cavia per un esperimento disumano incentrato su una dieta a base esclusiva di piselli.

In definitiva, quella di Battaglia appare una rilettura libera, che segue la storia, ma la accorda con la sensibilità dell'autore e la adatta nel senso di una sintesi necessaria in cui molti passaggi, luoghi e atmosfere dell'originale sono ridotti a battute che ne rappresentano quasi un sommario, mentre altri momenti sono del tutto soppressi (tra questi, la 'fiaba alla rovescia' raccontata dalla 'nonnina' al 'bambino povero', cardine ideologico sul quale s'impernia il dramma di Büchner):¹³ un vero e proprio, mo-

¹² G. Büchner, *Samtliche Werke und Briefe*, hrsg. von W.R. Lehmann, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1967.

¹³ «C'era una volta un povero bambino, povero, povero, e non aveva né papà né mamma e tutti erano morti e così lui non aveva proprio nessuno, era solo al mondo. Erano morti tutti, lui non aveva nessuno e allora si è messo in cammino, e cammina cammina, e piangeva giorno e notte. E siccome sulla terra non c'era più nessuno, lui aveva pensato di andare in cielo, e mentre saliva la luna lo guardava buona buona, ma quando arrivò sulla luna si accorse che la luna era solo un pezzo di legno tutto marcio e allora lui pensò di andare sul sole, vide che il sole era un grande fiore appassito, un girasole sfiorito e morto. Allora decise di andare fino alle stelle, ma anche quelle, da vicino, erano soltanto dei moscerini dorati, infilzati come fa lo sparviero quando te li infila sulle prugne selvatiche. E allora pensò di tornare sulla terra, anche la terra non era nient'altro che un pentolone rovesciato e lui era solo, tutto solo, e allora si mise a sedere e cominciò a piangere, ed è ancora là che piange, solo

dermissimo *graphic novel* (o *graphic drama*) che riscrive la parabola di *Woyzeck* secondo mezzi diversi da quelli originali, e contribuisce così ad approfondirla e a rinnovarla per un pubblico diverso da quello abituale.

solo...» (G. Büchner. *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, trad. it. di C. Magris, Marsilio, Venezia 1999, p. 147).

ENRICO PIERGIACOMI

BÜCHNER, ARTISTA POLITICO.
A PROPOSITO DELLE RICADUTE CIVILI DI TRE RAPPRESENTAZIONI DEL TEATRO BÜCHNERIANO

Chiamando Büchner un 'artista politico' sembro attuare, a prima vista, una provocazione e un tradimento. Una provocazione perché pare che non esista un divario altrettanto incolmabile quanto quello che separa l'arte dalla politica. La definizione della seconda potrebbe, del resto, prescindere da qualunque contatto con la prima, mentre un teorico della politica potrebbe persino tacciare la pretesa di alcuni artisti di mettere l'arte al servizio di un'ideologia o di impiegarla per mutare la società costituita¹ come un dannoso abuso di competenze. Per converso, la constatazione che alcune correnti artistiche abbiano operato / operino senza alcuna apparente contaminazione con i problemi o i conflitti che solitamente gravano su una comunità civile segnalerebbe che l'arte potrebbe operare su un piano separato e parallelo allo spazio del politico. L'estetismo e il suo famoso *slogan* l'«arte per il gusto dell'arte» ne costituisce la più conosciuta ed estrema manifestazione, perché arriva a sostenere che la poesia non è poesia se non è disimpegnata e inutile. In altre parole, chiamando Büchner un 'artista politico', non farei altro

¹ In una prospettiva molto semplificata, questo era ad esempio l'intento di E. Piscator *Il teatro politico*, trad. it. di A. Spaini, Einaudi, Torino 1960 (soprattutto le pp. 22, 47-48, 117, 130-131, 147, 181-182, 249 e 260-26) e di B. Brecht (cfr. almeno il § 55 del *Breviario di estetica teatrale* citato in B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens, Einaudi, Torino 2001, p. 137). Per i dovuti approfondimenti, cfr. il cap. III di C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981 e i capp. II-III di C. Castri, *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973.

che usare una locuzione contraddittoria e discutibile sia sul piano della teoria politica, sia a livello dell'attività estetica.

Ma compirei anche un tradimento, perché è lo stesso Büchner ad avvertire, in una lettera spedita ai genitori il 1 gennaio 1836, che la sua attività teatrale va tenuta nettamente distinta dalla morale, e per estensione dalla politica. Non saprei formulare, infatti, una definizione più neutra e sintetica di politica come 'etica della vita associata':

Solo un completo misconoscimento delle nostre condizioni sociali ha potuto far credere a costoro che attraverso la letteratura impegnata nell'attualità sia possibile una completa trasformazione delle nostre idee religiose e sociali. [...] Io continuo per la strada per conto mio e rimango nel campo del dramma, che non ha nulla a che fare con tutte queste spinose questioni (*das mit all diesen Streifragen nichts zu tun hat*); disegno i miei personaggi, così come li ritengo adeguati alla natura e alla storia, e rido della gente che mi vuole fare responsabile della moralità o immoralità degli stessi (vol. II, p. 423).²

Si potrebbe, certo, tentare di ridimensionare la nettezza di questa dichiarazione sostenendo che Büchner la esprime per proteggersi dalle persecuzioni politiche. Costretto a fuggire a Strasburgo nel 1835, in quanto dichiarato dalle autorità come un pericoloso ricercato per aver tentato, nel 1834, di mobilitare i contadini dell'Assia con l'opuscolo *Il messaggero assiano*, il giovane non si sentiva forse più intenzionato ad esporsi in modo attivo, essendo ormai cosciente che ogni azione diretta era molto problematica, e di conseguenza non voleva lasciare per iscritto la benché minima traccia di un interesse rivoluzionario. Egli poteva, però, aver concepito segretamente il teatro come il modo di influenzare in maniera indiretta gli accadimenti dell'epoca. Per esempio, colpendo col *Dantons Tod*, con *Leonce und Lena* e col *Woyzeck* le false ideologie del suo tempo, Büchner poteva proporre di nascosto una sua visione politica, che avrebbe poi cercato di attuare in tempi migliori. Resta, nondimeno, il fatto che queste parole sono state scritte. E giacché non si può

² I riferimenti di pagina a questo e ad altri testi di Büchner sono tratti dai due voll. di G. Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. von H. Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006, da cui cito anche l'originale tedesco. A meno di precise indicazioni contrarie, la traduzione italiana che seguo è quella di G. Büchner, *Opere*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1963.

essere sicuri che esse vengano usate per dissimulare il reale pensiero del loro autore, pare proprio che, usando l'espressione 'artista politico', io mi allontani dai genuini intenti delle opere teatrali di Büchner.

La difesa della legittimità dell'accostamento che propongo nel titolo è l'obiettivo che intendo raggiungere in questo saggio. Ma, come recita il sottotitolo, vorrei cercare di farlo studiando i testi teatrali di Büchner attraverso il filtro delle tre rappresentazioni che sono state ospitate dal 16 al 18 ottobre 2013 presso il teatro *Spazio14* di Trento: *Una lettura del Woyzeck* di Claudio Morganti, *Leonce und Lena* di Patrizio Dall'Argine, *La morte di Danton. Uno studio in recita* di Salvatore Cardone e Shanna Rossi. Pur con evidenti differenze, che farò emergere gradualmente, questi lavori hanno, infatti, il tratto in comune di sottolineare che i drammi büchneriani contengono delle intuizioni politiche ben precise, che uno spettatore accorto può riscoprire, fare sue e promuovere per cercare di mutare in maniera radicale la situazione presente. Se questa constatazione è sufficiente a negare che il divario tra arte e politica è incolmabile, così come a provare che l'avvicinamento dei due piani non costituisce una mera operazione provocatoria, essa non basta a tenere distante il sospetto che i quattro artisti appena citati abbiano tradito il pensiero dell'autore. Potrebbe anche darsi che essi abbiano tratto spunto dalla sua opera per presentare le loro particolari idee, cercando di farle forzosamente coincidere con quelle di Büchner. Tenderei però a escludere questa eventualità sostenendo che, quand'anche si constatasse che gli artisti avessero compiuto in effetti un deliberato tradimento dell'autore, risulterebbe comunque più corretto parlare di un 'tradimento per amore', vale a dire di un tradimento positivo, che costituisce paradossalmente il modo più radicale di rispettare ed entrare in intimo contatto con la sua visione del mondo.³ L'idea è meno assurda di quanto

³ Il tradire è ritenuto una rispettosa necessità in C. Morganti *Spogliatoio*, 2, tratto da C. Morganti, *Leningrad Gazette*, <http://claudiomorganti.tumblr.com/spogliatoio> (ultima consultazione 12/03/2014), e in C. Morganti, *Una lettura del Woyzeck*, citato da C. Morganti, *Claudienko Morg'hantieff*, <http://morganticlaudio.wix.com/morghantieff> (ultima consultazione 10/03/2014). Tale concezione parte dalla premessa che il drammaturgo scrive con la consapevolezza che il suo testo sarà riscritto dagli attori (Morganti, *Spogliatoio*, 15, in Morganti, *Leningrad...*) e risente dell'influenza di Carmelo Bene, su

si possa credere. Uscendo fuor di metafora, essa propone di pensare che le tre riscritture di Büchner portino a compimento le idee che il drammaturgo aveva espresso velatamente, o lasciato abbozzate e inapplicate per circostanze avverse.

Dedicherò un paragrafo a ciascuno spettacolo, seguendo la successione delle giornate di ottobre che, per un caso curioso, risulta esattamente inverso all'ordine cronologico di composizione (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*).⁴ Quindi formulerò in un paragrafo finale qualche considerazione teorica di carattere più generale sul rapporto tra arte e politica, cercando di sostenere che i due piani sono, in realtà, talmente intrecciati da costituire, loro malgrado, un'unica attività.

1. *L'uomo, la bestia e l'ombra ne Una lettura del Woyzeck di Morganti*

Per dare un buon resoconto dello spettacolo di Morganti, è opportuno cominciare dalla sua fine, in cui vengono dichiarati i criteri che hanno guidato la preparazione della lettura del *Woyzeck*. Due primi punti fermi consistono nell'accettazione del fatto che questo testo è rimasto incompiuto e frammentario, a causa della prematura morte dell'autore, e che è impossibile ricostruire, con gli strumenti della filologia, la forma definitiva che avrebbe preso. Di conseguenza, l'artista deve assumere il *Woyzeck* come una grande «partitura aperta»,⁵ da studiare con gran-

cui vedi S. Cardone, *La regia negata: Carmelo Bene (1959-1968)*, «Rivista italiana di drammaturgia», 17 (1980), pp. 68-69 e 78.

⁴ I tre testi sono tutti tratti dal primo volume di Poschmann, *Sämtliche...*, che citerò d'ora in poi nel corpo principale del testo e nelle note senza usare ogni volta l'abbreviazione 'vol. I'.

⁵ Preferisco questa espressione al più consueto 'canovaccio' – e nonostante tale termine venga usato senza perplessità da C. Morganti, *Canovaccio*, in Morganti, *Claudienko...* – per le considerazioni espresse da M. Pierini, *Shakespeare, la nuova forma della resistenza*, in D. Orecchia, M. Pierini (a cura di), *Claudio Morganti*, Zona, Pieve al Toppo-Civitella in Val di Chiana 2004, p. 97. Morganti è stato in questo preceduto dal suo maestro Carlo Cecchi, che nel 1969 mise in scena il *Woyzeck* definendolo come un «tracciato d'azioni» (cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia: 1968-1969*, introduzione di L. Mango, Titivillus, Corazzano 2013, p. 83).

de cura attraverso tutte le tecniche di analisi possibili⁶ e da riscrivere senza frapporre timori reverenziali.⁷ Morganti riadatta così i frammenti che sono conservati nei manoscritti di Büchner sia nella successione che nel contenuto, per cercare di dare loro una forma vitale e di restituire la visione del mondo che poteva nutrire il loro autore.⁸

L'intelligenza e la complessità dell'operazione si ravvisa già nella scelta della presunta scena di apertura. Morganti la individua nel monologo dell'imbonitore del circo (ricavato dalla fusione delle battute che il personaggio pronuncia separatamente nelle pp. 148-151), in quanto questo personaggio costituirebbe secondo l'artista il portavoce di Büchner stesso, come dichiara nel finale dello scritto *Il doloroso passo*. Lo cito di seguito integralmente facendo seguire un breve commento:

L'ombra. Nera di cenere. Quella cenere che si produsse quando cielo e terra si incontrarono. L'orizzonte traccia la linea nera di Woyzeck ma anche quella di Marie e di tutti gli altri personaggi, perché sono solo personaggi e non esistono, non sono mai esistiti. Solo l'IMBONITORE si carica sulla groppa stanca il peso della carne e del sangue perché è l'unico vissuto e vivente, perché è Büchner stesso. Ah, maledetto creato che strazia i corpi e non rende giustizia!⁹

Morganti esordisce da una premessa cosmologica. I personaggi vivono sotto un soffocante orizzonte di cenere, nato da un incendio originario a sua volta provocato da uno scontro tra cielo e terra, che continua tutt'oggi ad ardere straziando ogni cosa. L'idea non è una pura fantasia dell'artista, ma trova riscontro

⁶ Morganti arriva a usare, in conclusione della sua lettura, un filmato di animazione, con cui cerca di sintetizzare al massimo l'avvenimento principale di ogni scena. Cfr. C. Morganti, *Woyzeck (animazione video)*, in Morganti, *Claudienko...*

⁷ Lo esprime con umorismo in C. Morganti, *Nonno Anton*, in Morganti, *Claudienko...*: «Un testo non è una testa. Se lo tagli non è la morte di nessuno».

⁸ Tale è l'obiettivo che viene attribuito al gesto teatrale in C. Morganti, *Sulle residenze*, in Morganti, *Claudienko...* G. Friedrich, *I dolori di Lenz e Werther. Sullo smontaggio di un modello estetico*, in G. Friedrich, «Soffrire sia ogni mia ricompensa». *Quattro saggi su Georg Büchner*, trad. it. di D. de Santis e M. Bonifazio, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 79, suppone invece che la frammentarietà facesse parte dell'intento compositivo di Büchner.

⁹ C. Morganti, *Il doloroso passo*, in Morganti, *Claudienko...*

nelle parole di Woyzeck. Egli parla spesso del cielo infuocato (p. 147) e della terra che nasconde sotto di sé un ardente inferno, che emette fumo al modo di una ciminiera (pp. 149 e 160). Inoltre, l'orizzonte di cenere trova un parallelo nella battuta in cui Woyzeck definisce il cielo «così bello, fisso, grigio (*schön festen grauen*)» come cenere (p. 161). Se a queste considerazioni si aggiunge che l'eccessivo calore potrebbe rientrare tra le cause che inducono i personaggi a compiere le azioni fisiche determinanti per lo sviluppo della vicenda,¹⁰ ci si accorge che il dramma in cui essi sono coinvolti è segnato sin dal principio.

Questi personaggi non sono, però, che ombre senza carne e sangue di persone mai esistite, mai nate. La figura dell'imbonitore si assume il gravoso compito di evocarle e di infondere loro una parvenza di vita, ma lo fa in una maniera peculiare. Egli invita a guardare oltre la tenda le prodezze di una scimmia ammaestrata a fare il soldato, di un cavallo «astronomico» che sa contare, degli «uccellini delle Canaglie (*kleine Kanaillevögele*)»¹¹ dalle virtù profetiche, che non sono però altro che le azioni di Woyzeck, di Marie e dei restanti personaggi, espresse in chiave metaforica. Ponendo la scena dell'imbonitore in apertura alla sua lettura, infatti, Morganti suggerisce che questo personaggio presenta al pubblico lo spettacolo stesso del *Woyzeck*.¹² Woyzeck rappresenta per lui una sorta di scimmia ammaestrata a eseguire tutti gli ordini dei suoi superiori (il Capitano e il Dottore, potenziali *Kanaillevögele*), mentre il cavallo astronomico che non riesce a trattenersi dall'emettere un peto durante l'esibizione potrebbe essere il doppio animalesco di

¹⁰ Woyzeck abbandona la guardia e si reca alla taverna in cui vede Marie ballare con il tamburmaggiore per il troppo caldo (p. 162), mentre Marie tradisce il compagno essendo per sua natura calda, come ogni altra donna (pp. 163, 165 e 170). Uso il condizionale perché l'ordine congetturale delle scene nell'edizione Poschmann obbliga alla cautela.

¹¹ Poschmann, *Sämtliche...*, p. 749, sostiene che l'espressione sia una storpiatura di *kleine Kanarienvögelchen*, che è il corrispettivo del nostro 'piccoli canarini'. Quindi, essa andrebbe più correttamente tradotta con «piccoli 'canaglini'».

¹² Sviluppo lo spunto in E. Piergiacomi, *Dentro Woyzeck*, <http://teatroecriticalab.wordpress.com/2012/09/11/dentro-woyzeck/> (ultima consultazione 19/03/2014). In questa sede, appongo però qualche modifica al vecchio articolo, soprattutto nell'identificazione dei personaggi.

Marie, che non sa contenere la sua pulsione a concedersi al Tamburmaggiore.

Ma per quale motivo l'imbonitore allestisce questa strana recita? Una prima risposta risiede nel testo. Il personaggio rivela allo spettatore che l'uomo è un animale, che ha in più rispetto alle sue controparti bestiali la capacità di usare le dita (*de Finger herzhählen*) e di esprimersi / spiegarsi (*ausdrücke / explizieren*, p. 151). Nelle sue mani, tuttavia, questa premessa spalanca uno scenario ancora più sinistro. Infatti, con questa stessa rivelazione, l'imbonitore suggerisce che gli uomini sono controllati dagli istinti prevaricatori che guidano le bestie, venendo così indotti a uccidere, tradire, rubare e mentire.¹³ E poiché tali istinti sono identici alle forze oscure che muovono le ombre senza vita dei personaggi del *Woyzeck*, risvegliate dal calore cosmico di cui ho parlato poco fa e dall'influenza degli astri,¹⁴ si deduce che l'imbonitore rivela, in realtà, che gli uomini in generale sono povere ombre senza vita, seppur dotati di maggiore pesantezza e compattezza, che sono i caratteri che li illudono di avere un corpo e un'anima. Si può pertanto concludere che, attraverso la sua lettura in omaggio a Büchner, Morganti sposa e radicalizza la visione del drammaturgo,¹⁵ il quale suppone, da un lato, che gli esseri umani siano bestie che si credono erroneamente superiori agli animali, dall'altro che «ogni uomo è un abisso (*J<e>der Mensch ist ein Abgrund*)». La battuta è enigmatica e di difficile interpretazione, ma si può supporre che essa significhi che l'essere umano è spaventoso per gli orrori che è capace di commettere.¹⁶ Non a caso, *Woyzeck* la pronuncia perché so-

¹³ Cfr. la lettera alla fidanzata del gennaio 1834 (vol. II, p. 377), che torna pure nel *Dantons Tod* (p. 49).

¹⁴ Cfr. almeno la luna rossa di sangue, sotto la quale *Woyzeck* accoltella Marie (p. 169).

¹⁵ Sull'adesione di Morganti alla visione del mondo büchneriana attraverso l'omaggio, cfr. C. Morganti, *Serata di Gala. Omaggio a Pinter*, in Orecchia-Pierini, *Claudio Morganti*, p. 121 («Rendere omaggio vuol dire sposare una visione»).

¹⁶ È probabile che questa premessa sia ciò che induce Morganti a pensare che è vergognoso e orrendo essere umani (C. Morganti, *Del fare e del credere di fare*, in *Claudienko...*; C. Morganti, *Serissimo metodo Morg'hantieff*, Edizioni dell'Asino, Roma 2011, p. 34). Sulla vergogna, cfr. pure D. Orecchia, *Fra rabbia e "vergogna della poesia". I primi dieci anni*, in Orecchia-Pierini, *Claudio Morganti*, pp. 70-71.

spetta il tradimento di Marie e perché gli balena nella mente il proposito di tagliarle la gola con un coltello, quando sente la donna dire «preferirei avere un coltello nel corpo (*ein Messer in den Leib*) che la tua mano addosso» (p. 200).¹⁷

Se si limitassero a diagnosticare la dimensione umbratile e animalesca dell'uomo, Büchner e Morganti direbbero sì qualcosa di profondo, ma anche di inaccettabile. La loro visione del mondo intrappolerebbe, infatti, l'uomo nel determinismo, adducendo che il cosmo e la natura umana complottano nel guidare l'individuo verso azioni orrende e spaventose. Fortunatamente, le cose non stanno così, perché c'è un elemento importante che non è stato ancora preso in considerazione ed è molto connotato in direzione politica. Torniamo un momento all'estratto de *Il doloroso passo* di Morganti. Il periodo finale che non ho ancora analizzato sostiene che il «creato» – probabilmente, il nostro mondo nato dall'incontro originario di cielo e terra – strazia con la sua cenere i corpi umbratili degli uomini, ma lo fa senza rendere loro giustizia, ossia facendo loro un torto immeritato. Giusto è invece Büchner o l'imbonitore, che si sforza di caricarsi «sulla groppa», ovvero di sollevarli dalla prostrazione in cui il cosmo li abbandona. Da ciò ne può seguire che lo spettacolo concepisce la rivelazione della bestialità e dell'umbratilità dell'uomo solo come un momento propedeutico a una liberazione, come una presa di consapevolezza che deve servire per attuare un tentativo di riscatto dell'umano e di instaurazione di una giustizia, che non si dà in natura. Il racconto drammatico del *Woyzeck*¹⁸ serve, perciò, a riscattare la nostra meschina esistenza umana, dopo averla spogliata del suo alone di familiarità e averla mostrata come un dato problematico, attraverso processi teatrali stranianti.¹⁹

¹⁷ Va notato, comunque, che le ultime due battute che ho citato figurano solo in un abbozzo del dialogo tra Woyzeck e Marie (p. 200). Poschmann le espunge dalla sua ricostruzione finale (pp. 161-162), mentre Dolfini, *Opere*, p. 171, le restaura e le traduce nella sua versione.

¹⁸ Convegno con Morganti, *Il doloroso passo*, nel pensare che l'opera sia un dramma piuttosto che una tragedia, perché essa è contaminata dal grottesco, per esempio attraverso il personaggio del Capitano.

¹⁹ Sullo straniamento, cfr. B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale, Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento ed Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in Brecht, *Scritti teatrali*, pp. 64, 72-75, 80-82, pp. 131-133; Vicentini, *La teoria...*, p. 94; Castri, *Per un teatro politico*, pp. 146-152. Un

La presa di consapevolezza delle forze distruttrici conduce a una forma di liberazione perché mostra che esse potrebbero essere controllate dall'uomo, e dunque che i loro effetti distruttivi siano difficili da prevenire, ma non inevitabili. Infatti, sebbene sia vero che tali potenze nascono dalla parte più intima e sono risvegliate dal calore cosmico / dal movimento degli astri, che sono tutte cose da cui l'individuo non si può affrancare, è altrettanto vero che il grado della loro intensità deriva da fattori che dipendono dall'uomo, entro cui spicca la sua situazione politico-sociale. Woyzeck non avrebbe compiuto il suo brutale omicidio se la società non avesse messo lui e Marie in condizioni di vita miserrime, che rendono alla donna allettante la prospettiva di concedersi al Tamburmaggiore per un paio di orecchini, né lo avrebbe anche solo pensato se l'ideologia dominante non fosse stata quella del Capitano, che predica al suo sottoposto di agire secondo virtù senza però metterlo nelle condizioni di coltivarla (pp. 155-156). Si potrebbe considerare il *Woyzeck* come il dramma dell'individuo umile²⁰ che diventa estremamente sensibile alle forze latenti in ogni uomo e istigate dalla struttura del cosmo a causa della sua collocazione in un assetto politico ben preciso, che si preoccupa di sorvegliare e punire gli atti violenti che esso stesso determina, creando le condizioni della loro possibilità.²¹ Ammettendo ciò, diventa possibile dire che l'intensità degli impulsi interni e dell'influenza cosmica esterna potrebbe essere mitigata, fino ad approssimarsi alla sparizione completa, attraverso la costruzione di una società dove i Woyzeck non sono indotti a uccidere le Marie che si prostituiscono per fame e

simile tentativo è compiuto da Morganti anche nel lavoro *Ombre-Wozzeck*, che si propone di pacificare le ombre di Woyzeck, di Marie e degli altri personaggi (cfr. C. Morganti, *Ombre-Wozzeck*, in Morganti, *Claudienko...*) proiettandole su un telo bianco, annoverato tra gli oggetti stranianti più efficaci (Morganti, *Spogliatoio*, 21, in Morganti, *Leningrad...*). Una ripresa video è in C. Morganti, *Ombre-Wozzeck (operina musicale per uomini ombra di poche parole)*, <http://www.youtube.com/watch?v=7stT7r1zoeg> (ultima consultazione 19/03/2014).

²⁰ Su questo punto, cfr. le densissime considerazioni di G. Steiner, *Morte della tragedia*, trad. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano 1965, pp. 213-218.

²¹ L'immagine di Woyzeck come una vittima di un assetto politico rappresentato dal Capitano (e dal Dottore) è stata esplorata anche dalle messe in scene del *Woyzeck* di Gianfranco Mazzoni del 1969 e di Carlo Cecchi del 1975 (Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia*, pp. 100-102 e 260-262).

dove i Capitani collaborano materialmente all'adempimento della morale di cui si professano promotori. E poiché essa non può essere edificata senza prima smantellare l'assetto sociale che castiga la violenza che ha tuttavia contribuito a creare, l'inibizione delle forze distruttrici dovrà passare per un rovesciamento violento dello Stato che le alimenta e le accende. In altre parole, la violenza dovrà essere ritorta contro se stessa, come Büchner sostiene nella lettera alla famiglia del 5 aprile 1833 e che Morganti cita come momento conclusivo dello spettacolo, segnalando che in fondo tutta la sua lettura invita a questo gesto politico:

Si rimprovera ai giovani l'uso della violenza (*den Gebrauch der Gewalt*). Ma non siamo noi forse in un'eterna situazione di violenza (*in einem ewigen Gewaltzustand*)? Poiché siamo nati e cresciuti in carcere, non ci accorgiamo più di stare infilati in una buca con mani e piedi incatenati e un bavaglio alla bocca. Cos'è che voi chiamate una situazione legale? Una legge che fa della gran massa dei cittadini delle bestie da soma per soddisfare i bisogni snaturati di una minoranza insignificante e corrotta? E questa legge, appoggiata da una rozza potenza militare e dalla stupida scaltrezza dei suoi agenti, questa legge è un'eterna, rozza violenza arrecata al diritto ed alla sana ragione, ed io combatterò con le parole e con gli atti contro di essa, dovunque potrò (*und ich werde mit Mund und Hand dagegen kämpfen, wo ich kann*) (vol. II, pp. 366-367).²²

Questo discorso permette di vincere la bestialità dell'uomo, ma non di superare la sua dimensione umbratile. Qualora ci si limitasse ad attuare un concreto rivolgimento rivoluzionario, infatti, la lotta arriverebbe al massimo alla fondazione di una città d'ombre, che non commettono più atti violenti e, tuttavia, non possiedono ancora una forma concreta. La salvezza dell'umanità sarebbe, in questo senso, raggiunta solo per metà. Per raggiungerne una completa, occorrerebbe condurre, come dice la lettera di Büchner appena citata, una lotta che procede con la bocca (*mit Mund*) oltre che con la mano (*mit Hand*), vale a dire che ricorre tanto all'azione politica quanto alla parola poetica, o più nello specifico alla parola poetica che trova sonorità vitale-efficace quando viene pronunciata sulla scena di fronte a un pubblico.

²² Morganti usa la traduzione del volume G. Büchner, *Opere e lettere*, introduzione di I. Alighiero Chiusano, trad. it. di A. Burgher Cori, TEA, Milano 1990.

L'ipotesi mi permette di specificare ulteriormente il senso del ricorso di Morganti alla figura dell'imbonitore. Attraverso la sua messa in scena, quest'ultimo non intende solo rivelare una condizione esistenziale e denunciare la violenza della società in cui viviamo, bensì rendere percepibili al pubblico le violenti forze che ribolliscono in loro ed eliminarle attraverso una catarsi estetica. Nel linguaggio di Morganti, ciò significa che l'imbonitore crea uno spettacolo che ambisce a far «ascoltare» per un attimo il teatro, paragonabile a un cancro benigno che attraversa lo spirito degli uomini e riemerge in seguito, operando uno sconquassamento e una trasformazione fisica della natura disordinata di partenza.²³ Seppure a prima vista tale discorso possa sembrare molto astratto, nonché irrelato alla pratica rivoluzionaria, in realtà esso si integra perfettamente con l'azione politica, perché costituisce un modo più sottile di lottare contro la violenza del potere costituito, a cui Morganti vuole sottrarre qualunque legittimità.²⁴ Le parole dell'attore portano gli uomini che stanno tra il pubblico a una fusione con le ombre dei personaggi del *Woyzeck*, catturate o impresse in una forma,²⁵ facendo finalmente scaturire un corpo leggero²⁶ e un'anima quie-

²³ Tale tesi si trova in C. Morganti, *Manifesto 2*, in Morganti, *Claudioen-ko...*, e riecheggia tacitamente A. Artaud, *Il teatro e la peste*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, a cura di G.E. Morteo e G. Neri, prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1978, pp. 134-150, soprattutto le pp. 145-146. Sulla distinzione tra teatro e spettacolo, nonché sulla definizione del secondo come l'apparato da cui deve emergere il primo (salvo in quei rarissimi casi in cui questi due poli coincidono), vedi invece Morganti, *Serissimo metodo...*, pp. 6 e 26, C. Morganti, *Ancora su contenuto e forma*, in Morganti, *Spogliatoio*, 12, in Morganti, *Leningrad...* e C. Morganti, *Incontro con Claudio Morganti*, in Orecchia-Pierini, *Claudio Morganti*, p. 113. Infine, sulla capacità del teatro di catturare forze attraverso la lettura e l'ascolto, cfr. C. Morganti, *Per un teatro clandestino: incontro con R. Sacchetti*, «Lo straniero», 82 (2007), p. 76, e C. Morganti, *La morte di Giulio Cesare*, in Orecchia-Pierini, *Claudio Morganti*, p. 120.

²⁴ Morganti, *Incontro...*, p. 117, Morganti, *Serata...*, pp. 121-123, e Morganti, *Spogliatoio*, 9, in Morganti, *Leningrad...* Il rapporto del lavoro dell'artista con la politica viene invece tematizzato nell'intervista rilasciata a G. Davico Bonino (a cura di), *Identikit dell'attore italiano: ottanta interpreti del teatro di prosa rispondono a un'inchiesta*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, p. 241.

²⁵ Morganti, *Ancora su contenuto...*

²⁶ Vedi ancora le parole dell'intervista a Davico Bonino, *Identikit...*, pp. 239-240.

ta/pacificata rispetto alle sue pulsioni, e così facendo cancella la loro propensione alla violenza che sta alla base dell'apparato statale.

La lettura di Morganti presenta il teatro, in sostanza, come l'ambito in cui l'azione politica e la parola poetica operano congiuntamente nel cercare di rendere giustizia all'uomo, in altri termini di salvarlo dallo stato di bestialità e umbratilità in cui si trova gettato. E sottolinea che questo è il pensiero stesso di Büchner, il quale, sostenendo che è necessario lottare *mit Mund und Hand*, dichiara implicitamente che bisogna sia agire politicamente che parlare poeticamente per strappare un lembo di umanità alle forze oscure risvegliate della natura, dalla comunità violenta e dal cosmo.

2. *Leonce, Lena e Dall'Argine contro il cadavere statale*

Con lo spettacolo di baracca e burattini *Leonce und Lena*, il capocomico del *Teatro Medico Ipnótico* Patrizio Dall'Argine costruisce invece una vera e propria favola politica. L'aspetto favolistico emerge dalla vicenda del testo originale di Büchner, che l'artista rappresenta nella sua integralità. Il principe Leonce di Popo e la principessa Lena di Pipi lasciano i rispettivi reami per sfuggire a un matrimonio combinato dai loro genitori, l'uno perché spaventato dalla prospettiva di diventare re (p. 107), l'altra perché terrorizzata dall'idea di convivere con un uomo verso cui non prova amore (p. 109). Durante la loro fuga, però, si incontrano per caso e si innamorano, ignorando ciascuno l'identità dell'altro. Quindi, guidati dal servo Valerio, i giovani si dirigono mascherati al palazzo del re Pietro di Popo, padre di Leonce, e vengono da questi dichiarati marito e moglie, compiendo così le nozze che erano state programmate per loro sin dall'inizio. La loro fuga da sé costituisce, dunque, un paradossale ritorno a sé, o per meglio dire un espatrio da sé necessario per riappropriarsi di sé attraverso una 'figura' altra, che incarna le proiezioni ideali di ciò che ognuno vorrebbe trovare nel suo amante. Ciò è soprattutto evidente nella condotta di Leonce, che desidera «poter essere un altro, almeno per una volta (*wer einmal jemand Anderes sein könnte*, p. 96)» e rifiuta l'amore di

Rosetta, dato che lei gli può dare cose che potrebbe trovare in moltissime altre donne (p. 103).²⁷

L'elemento politico emerge, invece, quando ci si rende conto che vi è una ragione implicita più pregnante della fuga dei giovani dal matrimonio: la consapevolezza che l'accettazione immediata delle nozze combinate collaborerebbe al mantenimento dello Stato moderno, di cui la capitale di Popo è un favolistico doppio e che per Büchner risulta essere prossimo a morire. Ciò traspare prima di tutto da una lettera che il drammaturgo spedisce a Gutzkow nel giugno del 1836, ovvero nello stesso mese in cui *Leonce e Lena* era stato appena scritto e spedito al concorso letterario di Cotta,²⁸ che Dall'Argine cita in esergo dello spettacolo in una sua traduzione:

...io credo che nelle questioni sociali si debba [...] cercare la formazione di una nuova vita spirituale nel popolo e mandare al diavolo la decrepita società moderna (*die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen*). A che serve che un simile arnese vada girando così, tra cielo e terra? Tutta la vita di questa società consiste solo nel tentativo di scacciare la sua orribile noia. Che muoia (*aussterben*), è questa l'unica novità che essa può ancora sperimentare (vol. II, p. 440).²⁹

Tracce della decadenza dello Stato moderno si evincono, poi, da due scene dell'atto III di *Leonce und Lena*. Per un verso, dalla seconda scena, che mostra che il regno di Popo si regge sulla vessazione di sudditi ignoranti e malnutriti, che vengono indotti a comporre l'ordinato corteo di accoglienza della principessa Lena, promettendo loro che potranno sentire almeno per quel giorno l'odore dell'arrosto cucinato in grandi quantitativi nelle

²⁷ Cfr. P. Dall'Argine, *Leonce und Lena*, <http://www.teatrodue.org/10830/1314/leonce-und-lena/> (ultima consultazione 20/03/2014), e P. Dall'Argine, [*Rosetta*], <https://www.facebook.com/patriziodallargine/posts/661313647236931> (ultima consultazione 20/03/2014). Il secondo titolo è messo tra parentesi quadre perché non appartiene all'autore.

²⁸ Cfr. Poschmann, *Sämtliche...*, pp. 600-601.

²⁹ Dall'Argine, *Leonce...* La resa italiana di quest'ultimo è letterariamente più pregevole e a tratti più sensata di quella di Dolfini. Dall'Argine traduce *abgelebte* con «decrepita» invece che con «morta», la quale non va bene perché suppone che lo Stato ha già sperimentato la morte che il periodo finale ci mostra, al contrario, essere l'unica novità rimastagli. Viene tuttavia espunta dalla lettera la frase «partire da un principio di giustizia assoluto», senza dichiarare la cesura, che ho aggiunto io riportando nel testo due parentesi quadre.

cucine del palazzo. Per un altro, dalla terza scena, che fa vedere invece il cerimoniere, i nobili e i ministri mentre si decompongono nell'attesa della processione nuziale, non riuscendo a trovare nulla di costruttivo per scacciare la noia che li consuma e, più in generale, che spinge il genere umano a compiere con tragicomica serietà occupazioni insensate.³⁰ Per sottolineare la mortale stasi che avvolge questi personaggi, Dall'Argine scolpisce i burattini che rappresentano sulla scena questi personaggi sotto l'aspetto di spettri, ombre e scheletri, lasciati per tutto il tempo immobili.

Infine, la decadenza si percepisce osservando la condotta di re Pietro. Egli sa solo costringere i sudditi a conformarsi contro voglia ai suoi decreti e alle sue direttive, piuttosto che guidare lo Stato di cui crede di essere la sostanza pervasiva.³¹

La capitale di Popo è, dunque, una città composta in gran parte da sudditi morenti, a cui viene negato il necessario per vivere (cibo, istruzione, ecc.), in minima parte da cadaveri al potere in pieno disfacimento, impegnati a scacciare la noia con vacui cerimoniali, e da un sovrano inetto a governare, perché più preoccupato a stabilire *a priori* come le cose dovrebbero andare (cfr. la p. 108) che non a risolvere i problemi concreti. Rinunciando al loro matrimonio combinato, Leonce e Lena rinuncerebbero, allora, a tenere in piedi un apparato sociale ingiusto che prosegue stanco, imperterrito, inerte verso la sua dissoluzione e che renderebbe marce le loro anime,³² così come marce sono quelle dei nobili al potere.

I due giovani attuano, peraltro, questo gesto di fuga perché sono consapevoli di non poter ricavare nulla di buono dalla con-

³⁰ Cfr. quanto sostiene Leonce nella p. 96. Il concetto torna anche nella novella *Lenz* (vol. I, p. 244), che però aggiunge che una noia eccessiva paralizza del tutto l'azione (del resto, la debordanza di questo sentimento sta alla base dell'immobilismo di cui Danton è preda nella prima scena dell'atto II del *Dantons Tod*).

³¹ Cfr. le pp. 98-99 e 123-124. Nella figura di re Popo si può intravedere il dio di Spinoza, che è una sostanza che pervade tutte le cose e legittima un potere assoluto (*Etica*, cap. I, proposizioni X-XVIII, e *Trattato teologico politico*, capp. V e XII-XIII, in B. Spinoza, *Opere*, trad. it. di F. Mignini e O. Proietti, Mondadori, Milano 2009), di cui Büchner fu un acceso critico. Cfr. le pp. 56-59 del *Dantons Tod* e gli appunti sul filosofo olandese editi in Poschmann, *Sämtliche...*, pp. 280-352.

³² Dall'Argine, *Leonce...*: «Si allontanano dalla matrice per non marcire».

servazione del regno di Popo. Infatti, che cosa otterrebbero sostenendolo? Forse la tranquilla coscienza di essere stati morali e membri utili di una società decadente? Leonce è tentato da questa prospettiva all'inizio del dramma, tanto che invidia il precettore e la sua serenità da pupazzo, che compie meccanicamente le occupazioni che tengono lontane la noia, da cui anche il principe è afflitto, con l'aggravante di essere l'unico uomo consapevole (p. 96). Ma in un successivo dialogo con Valerio, egli la respinge esplicitamente, dichiarando preferibile dare le sue «dimissioni da uomo (*Demission als Mensch*, p. 108)». O forse i giovani potrebbero voler conservare il regno per mantenere i privilegi materiali, negati alla massa della popolazione? Nemmeno, poiché almeno Lena non risulta interessata a simili lussi. La fanciulla non dà valore nemmeno al pregiatissimo anello nuziale, che paragona a una serpe attorcigliata sul suo dito (p. 109).

In sostanza, la politicità della favola dipende dalla sua capacità di mostrare, attraverso l'esempio dei due giovani, quanto sia essenziale fuggire o quanto meno non collaborare con lo Stato moderno, essendo questo un organismo in progressiva decomposizione e incapace di generare benessere persino a chi è complice del suo mantenimento. A prima vista, tuttavia, questa tesi potrebbe sembrare molto semplicistica. Leonce e Lena si oppongono, sì, all'apparato morente, ma non fanno nulla per cambiarlo e per sanarlo. Essi antepongono la loro necessità principale, cioè il bisogno di amore, alle esigenze della popolazione in preda ad atroci indigenze, che pure Leonce potrebbe cercare di risolvere ricevendo il potere dal padre Pietro, dopo aver celebrato le nozze. La fuga dei giovani garantirebbe quindi la loro salvezza, a prezzo però di quella della comunità; pertanto, il loro atto sembra assolutamente impolitico, poiché non incide sulla sfera pubblica. Uno sguardo più attento può tuttavia mostrare che ciò non è vero. Poiché finiscono comunque per sposarsi, i giovani ottengono lo stesso il potere regio da Pietro (p. 128), venendo però messi nelle condizioni di saperlo esercitare al meglio, cosa che invece non avrebbero potuto ottenere acquisendolo con la banale resa al matrimonio combinato. In tal caso, infatti, essi si sarebbero sposati senza amore, ma senza l'amore Leonce non avrebbe potuto 1) sciogliere l'inverno che infuriava

nel suo cuore scontento,³³ 2) capire che ogni creatura umana è grande e va amata quanto più è possibile nel breve tempo che ci è concesso (p. 120). Ora, entrambe le cose gli permetteranno, nel finale dell'opera e per compiacere Lena, di deliberare di trasmettere un simile benessere ai sudditi, ossia di produrre un'estate perenne che sciolga il freddo mortale che dominava fino ad allora nel regno di Popo, in un rigoglio di fiori e di frutta. Lo stesso farà Valerio, che chiuderà lo spettacolo addormentandosi su un cuscino, per sognare una società dove il lavoro è bandito e il cibo arriva copioso a tutti. L'evasione dei giovani dal matrimonio programmato costituisce, perciò, in una prospettiva più dilatata e attenta, un atto altamente politico.

Contro questa interpretazione, si potrebbe anzitutto giustamente obiettare che, in realtà, la fuga è di per sé impolitica e risulta avere efficacia politica solo per il concorso del caso. La favola poteva anche sfociare nel nulla, poiché non vi era certezza che i due ragazzi si incontrassero e tornassero in seguito nel regno di Popo, salvandolo dal suo destino decadente. Tuttavia, è possibile difendere l'interpretazione sottolineando che, per Büchner, ogni cosa grande – tra cui rientra pure il positivo rivolgimento politico – è il prodotto del caso (cfr. la lettera alla fidanzata della seconda metà di gennaio 1834, p. 377: *die Größe [ist] ein bloßer Zufall*). Ciò significa che l'abbandono alla cieca sorte che i due giovani attuano attraverso la fuga è anche politica in sé, giacché costituisce la scommessa a imbattersi in qualcosa di grande, che né la collaborazione al regno di Popo, né paradossalmente la meditata scelta di opporsi ad esso direttamente sono in grado di offrire. Questa concezione si ispira forse in qualche misura ad *As You Like It* di Shakespeare, che attribuisce alla fortuna un forte influsso sulla vicenda del dramma,³⁴ il quale viene peraltro citato da Büchner in esergo all'*incipit* di *Leonce und Lena* (p. 135).

In secondo luogo, è sempre possibile affermare che l'atto di immaginare un regno in cui domina l'estate eterna è solo una bella ma irrealistica utopia, che Büchner e Dall'Argine non ritengono politicamente realizzabile. Non a caso, il secondo fa

³³ Cfr. Dall'Argine, *Leonce...* e la p. 117.

³⁴ Cfr. J. Shaw, *Fortune and Nature in As You Like It*, «Shakespeare Quarterly», 6 (1955), fasc. I, pp. 46-48.

seguire al finale di *Leonce und Lena* un epilogo nero, dove tutti i personaggi/burattini dell'opera sono impiccati o accoltellati e il sogno di Valerio è infranto nell'istante stesso in cui viene immaginato. Ma forse la cupa disillusione di Dall'Argine costituisce solo un modo per prendere consapevolezza, in modo fortemente straniante, che l'utopia è difficile e fragile, ovvero una maniera cruda per mostrare che essa va pure difesa dalle forze che la spazzerebbero via nel momento della sua formazione. Del resto, questo è più in generale l'intento del *Teatro Medico Ipnótico*, i cui burattini rappresentano la morte sulla scena per esorcizzarla dalla vita reale.³⁵ Essa viene così allontanata: e mentre ella è assente, gli uomini vivi avranno modo di seguire i progetti più forsennati e poetici, freschi ed effimeri come l'aria del mattino.

3. *Dalla parte del re! La denuncia dei falsi rivoluzionari nello studio di Cardone-Rossi*

Un'altra atmosfera ancora – diversa da quella esistenziale del *Woyzeck* di Morganti e da quella favolistica di *Leonce und Lena* di Dall'Argine – si avverte alla visione dello studio *La morte di Danton. Uno studio in recita* dell'attrice Shanna Rossi, realizzato con la supervisione pedagogica di Salvatore Cardone³⁶ e che può essere qualificato con due aggettivi: comica e inquieta. Il loro lavoro ruota, infatti, attorno a un'intuizione ben precisa dei moventi della composizione del *Dantons Tod*, che consistono, da un lato, nella volontà di Büchner di rappresentare in modo impietoso i vizi, l'ipocrisia e la pochezza dei grandi protagonisti della Rivoluzione Francese,³⁷ dall'altro nel bisogno di svelare

³⁵ P. Dall'Argine, *Che cos'è il Teatro Medico Ipnótico*, <https://www.facebook.com/patriziodallargine?fref=ts> (ultima consultazione 20/03/2014).

³⁶ Il suo metodo è sommariamente esposto in S. Cardone, *Il gallo di Fedro. Per una drammaturgia della scuola*, Aton Immagine e Comunicazione, Roma 2008, pp. 71-77.

³⁷ Che pure costituiva per lui un movimento da rispettare e ammirare, come si può appurare da quanto riferisce Alexis Muston nel § 245 del *Journal d'étudiants*, in parte edito da H. Fischer, *Georg Büchner und Alexis Muston: Untersuchungen zu einem Büchner-Fund*, W. Fink, München 1987. *Contra* però quanto dice Büchner stesso nella lettera alla fidanzata del gennaio 1834 (vol. II, p. 377).

come i loro discorsi e le loro azioni condussero di fatto a sinistri esiti antirivoluzionari, ossia all'oppressione del popolo di cui avrebbero dovuto rappresentare la volontà e i diritti.

Sul piano della concreta azione scenica, Rossi evidenzia in particolare la comicità di Robespierre e dello stesso Danton assumendo il punto di vista dei loro compagni e del popolo, che contemplanò la loro condotta dall'esterno. L'effetto che ne risulta è deliberatamente grottesco e straniante, giacché l'assunzione di un simile sguardo rivela quanto i due personaggi siano ridicoli nei momenti più solenni della loro propaganda politica. Nella quarta scena dell'atto III, Danton viene descritto come un omuncolo grassottello, sudaticcio, logorroico, che – mentre si difende animatamente dalle accuse di tradimento della rivoluzione mossegli dal tribunale del Comitato di Salute Pubblica e che ricorda la sua accesa opposizione alla monarchia (p. 64) – urla in modo talmente alto e stridulo che Rossi si trova costretta a distribuire agli spettatori dell'ovatta, per permettere loro di seguire senza fastidi la sua apologia. Tale spietato ritratto sottolinea che questo è un uomo che non si può prendere troppo sul serio e su cui non si può fare affidamento per migliorare le sorti del popolo, ancora oppresso dalla miseria e dalla fame. A confermarlo intervengono, peraltro, Danton stesso (cfr. la p. 43) e le numerose parti del *Dantons Tod* in cui si mostra quanto il protagonista desideri semplicemente morire (vedi per esempio le pp. 13-14 e 72-73) o sia prostrato dalla pigrizia, fino al punto da trovare faticoso persino l'atto di vestirsi (p. 38). Di contro, il virtuoso e incorruttibile Robespierre viene descritto come una persona dimessa, che subisce passivamente gli eventi e viene tenuta all'oscuro delle peggiori malefatte dei suoi collaboratori. È estremamente significativa in tal senso la sesta scena dell'atto III, in cui Billot, Barrere, Collot non mostrano la minima pietà verso i prigionieri malati e le prigioniere incinte, decidendo di lasciarli morire di febbre o di parto, e deridono Robespierre assente.³⁸ In un solo momento Rossi abbandona lo sguardo dell'osservatore critico esterno e veste i panni di Robespierre, precisamente nel punto in cui elenca con Saint-Just le persone

³⁸ Barrere costituisce, per certi versi, il delinquente peggiore del trio, perché ha orrore delle malefatte dei colleghi, ma vi collabora comunque per arrivismo (pp. 70-71).

da eliminare insieme a Danton (p. 35). Ma questa eccezione è motivata dal fatto che l'attrice vuole mettere in risalto il carattere impietoso della macchina teatrale della rivoluzione (paragonata a un mulino che miete meccanicamente le sue vittime).³⁹ Essa colpisce anche uomini come Camille, che Robespierre sacrifica mal volentieri alla causa rivoluzionaria e che assieme alla moglie Lucile costituisce l'unico personaggio innocente della vicenda.

Quest'ultimo punto è una prima conferma della convivenza, nello studio di Rossi, dell'elemento comico con quello sinistro, anzi della dipendenza del secondo dal primo. Dopo tutto, la rivoluzione finisce fuori controllo e diventa una macchina omicida perché è in mano a pagliacci inetti, che l'hanno creata senza prevederne le conseguenze e non sanno tenere a bada i delinquenti come Billot, Barrere, Collot – ma anche come Lacroix, che si definisce e viene a sua volta definito un autentico farabutto (*ein ausgemachter Spitzbube*: pp. 31 e 36) –, i quali approfittano della loro fama di rivoluzionari per ottenere o conservare ricchezze, prestigio e potere. Un secondo sostegno si ricava, invece, dalla posizione al centro dello spazio di una ghigliottina, che Rossi crea annodando attorno a una sedia in legno dei nastri rossi, che le donne francesi di fine Settecento si legavano al collo per alludere ai ghigliottinamenti.⁴⁰ L'oggetto di scena funge da monito per ricordare che, anche nelle situazioni più ridicole del *Dantons Tod*, troneggia sempre lo spettro inquietante della morte. Il dramma costituisce del resto, dall'inizio alla fine, una meditazione su come gli ideali rivoluzionari 'mortifichino' gli uomini se vengono incarnati da persone indegne. Queste ultime procurano la morte anzitutto nel senso proprio del termine, giacché sia Danton che Robespierre uccidono quanti sono sospettati di essere a favore del re o controrivoluzionari, rispetti-

³⁹ Cfr. la p. 72. La metafora con il teatro si trova invece espressa nel punto in cui Danton paragona l'esecuzione con la ghigliottina a uno spettacolo (p. 40) e nel monologo di Camille, che equipara il Comitato di Salute Pubblica agli spettatori di una commedia mediocre e che distorce la vita reale (pp. 44-45).

⁴⁰ Un documento tra i tanti è la poesia *A Silvia, o Sul vestire alla ghigliottina* di Giuseppe Parini, composta nel 1795, ossia un anno dopo l'esecuzione di Danton. Consulto l'edizione di G. Parini, *Il giorno e le odi*, a cura di M. Tatti, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 220ss.

vamente durante le stragi dei carcerati di settembre e attraverso l'imposizione del Terrore, che è definita un'emanazione (*Ausfluß*) della virtù di Stato (p. 23). Ciò fa sì che entrambi i personaggi siano turbati dalla macabra visione delle mani delle loro vittime, che puntano contro di loro le dita insanguinate (cfr. *mit blutigem Finger* nella p. 35, *die blutigen Hände* nella p. 49). Ma Danton e Robespierre procurano la morte anche in senso traslato, vale a dire compromettono sul nascere qualsiasi forma di rivolta efficace o persino la libertà dei singoli. Infatti, il primo pronuncia discorsi che danno vita al tribunale rivoluzionario che imprigiona gli uomini prima di mandarli alla ghigliottina (p. 62), mentre il secondo ha il tremendo potere di impedire al popolo di proseguire nelle sue insurrezioni. Sempre per mantenere fede all'obiettivo di guardare il più possibile i grandi personaggi del *Dantons Tod* dall'esterno, Rossi sceglie di rappresentare solo quella collocata alla fine dell'atto III, dove i popolani riconsegnano Danton al tribunale del Comitato di Salute Pubblica, subito dopo averlo liberato e al solo sentire nominare il nome di Robespierre, che tanto idolatrano per la sua virtù. Benché sia allora vero che i grandi protagonisti del dramma possono essere considerati dei comici pagliacci, è altrettanto vero che sono personaggi tragici, perché il loro ridicolo operato causa un immobilismo distruttivo.

Fino a questo punto, lo studio di Cardone-Rossi costituisce, dunque, una denuncia dei falsi sostenitori del pensiero e del movimento rivoluzionario, che viene veicolata mostrando come Danton e Robespierre sappiano solo suscitare riso e paura, sentimenti di per sé incapaci di innescare i grandi cambiamenti di cui la Francia abbattuta dalla miseria sia materiale che morale ha enorme bisogno. Tale serrata *pars destruens* si arricchisce, però, di una decisa *pars construens* e assume una svolta più profondamente politica (perché non limitata alla mera critica dei comportamenti dei potenti), oltre che una carica poetica fortissima, proprio sul finire del lavoro.⁴¹ Rossi assume qui il punto di vista della già citata Lucile, che mentre attraversa la scena inseguendo lo spirito del marito appena ghigliottinato dichiara,

⁴¹ Saltuariamente, lo assume anche nelle parti in cui Rossi rompe la finzione scenica e sospende il lavoro sul testo per invitare gli spettatori a intraprendere con lei una futura rivoluzione.

con densa leggerezza, che tutto deve poter vivere, dagli animali più piccoli agli uomini come Camille, per poi affermare che la morte di quest'ultimo deve aver aperto una ferita (*eine Wunde*) nella terra, entro cui scorre «la corrente della vita (*der Strom des Lebens*)».⁴² Dopodiché, non riuscendo ad accettare che quest'ultima continui a fluire dopo la perdita dello sposo, chiude gli occhi e li riapre, sperando di vedere la corrente arrestata.⁴³ Tale gesto non avrà ovviamente l'esito disperatamente sperato, giacché il corso inesorabile della natura matrigna proseguirà indifferente, ma darà a Lucile la forza di addormentarsi serena sopra la ghigliottina che le ha tolto Camille, vincendo per un attimo l'orrore che ispira, e quindi, all'accorrere di alcuni cittadini, di gridare convinta «viva il re!». Queste parole, pronunciate dopo la lunga denuncia della ridicola ma tremenda delinquenza dei Giacobini, scuotono intensamente lo spettatore. Ciò è dovuto al fatto che in quel momento egli capisce che i Giacobini sono solo dei falsi rivoluzionari, che per mero interesse hanno spodestato il re, forse il solo ad aver avuto interesse, all'epoca, per il benessere del popolo. Rossi conclude non a caso il suo studio sollevando la sedia/ghigliottina in aria e cantando la prima strofa del *Canto dei Sanfedisti*, antica canzone popolare napoletana che inneggia a favore il Giansenismo e intona «viva 'o rre cu la famiglia».⁴⁴

Anche se non viene mai esplicitato direttamente, Rossi usa il *Dantons Tod* di Büchner e la sua critica ai falsi rivoluzionari per compiere una parodia dei politici attuali, che vengono così attaccati a loro volta e tacciati di comica incompetenza. Lo spetta-

⁴² Le scene di riferimento sono l'ottava e la nona dell'atto IV (pp. 88-90).

⁴³ Nell'originale di Büchner, Lucile accompagna questa azione fisica con un grido (p. 88: «...voglio sedermi per terra e gridare, che tutto si fermi atterrito, che tutto s'arresti, nulla più si muova!»). Lo spettatore non avverte tuttavia la sua mancanza, giacché: 1) non sono eseguiti sulla scena i gridi di Danton, di Herault e di Camille (pp. 71, 85, 87), che vengono emessi per motivi più banali e rendono perciò, per contrasto, significativo quello di Lucile; 2) Rossi sostituisce il suono con il gesto di lanciare uno sguardo intenso, dopo aver tolto le mani dagli occhi, che esprime in modo meno netto la disperazione della donna, ma restituisce con evidenza anche la consapevolezza che il divenire non può arrestarsi.

⁴⁴ Si ascolti l'esecuzione magistrale di Beppe Barra, *Canto dei Sanfedisti*, <http://www.youtube.com/watch?v=hEfyijDnZEo> (ultima consultazione 02/04/2014).

tore dello studio viene così invitato a prendere lui stesso in mano le sorti della rivoluzione, senza più demandarle ad altri. Certo, affinché si possa opporre all'opportunismo dei falsi rivoluzionari una rivoluzione efficace, è necessario che quest'ultima abbia dei contenuti e un obiettivo a cui tendere, più preciso del gran calderone di concetti che contiene il termine 'cambiamento'. Per trovare quelli che Rossi intende propugnare, non bisogna tuttavia andare troppo lontano. L'attrice condivide, infatti, gli stessi che animano il gruppo di ricerca di *Studio Orale Arte dell'Attore*, fondato da Salvatore Cardone: occuparsi della felicità di tutti come un «atto politico primario» e del piacere dei singoli come il «più efficace motore del benessere ECONOMICO di una nazione»,⁴⁵ intendendo con "piacere" non il generico godimento dei sensi, ma il sentimento che si avverte con l'esercizio dei propri talenti e con l'esperienza della poesia, che si esperisce soprattutto a teatro e che, come gli obiettivi appena proposti, ha il carattere di essere facile-difficile, ossia semplice da capire ma ardua da dire o realizzare.⁴⁶ Rivoluzionare in modo efficace significa, dunque, creare le condizioni sociali e morali che permettono a ciascuno di svolgere le attività che gli sono più proprie e di praticare l'arte, uscendo dalla dicotomia illogica di professionisti e dilettanti.⁴⁷ E comporta, nello stesso tempo, la necessità di liberarsi dai pagliacci-boia contemporanei, che appellandosi al valore violento del sacrificio⁴⁸ (la nuova ghigliottina!) non tagliano più teste, bensì risorse, diritti comuni, umanità.

Fare la rivoluzione non vuol dire altro, allora, che tradurre in realtà quello che Lucile intuisce, cioè consentire a tutti gli esseri di vivere felici. Un'idea che potrebbe apparire ovvia dalla prospettiva concettuale, ma che sul piano etico si traduce in un im-

⁴⁵ Le citazioni sono tratte da S. Cardone, *Derubati*, in S. Cardone, *Salvatore Cardone*, <http://www.salvatorecardone.it/> (ultima consultazione 02/04/2014). Vedi poi anche S. Cardone, *Distrazione di massa e La bisbetica domata*, in Cardone, *Salvatore Cardone*, e Cardone, *Il gallo di Fedro*, p. 119, che descrive anche «la fatica di essere liberi».

⁴⁶ Cfr. Cardone, *Il gallo di Fedro*, pp. 68-69.

⁴⁷ Vedi le considerazioni espresse in S. Cardone, *Labor, Studium*, in Cardone, *Salvatore Cardone*.

⁴⁸ Su questo punto, S. Cardone, *Default*, in Cardone, *Salvatore Cardone*, instaura un suggestivo parallelo con la commedia *Non ti pago!* di Eduardo De Filippo.

perativo profondo, responsabile: non trovare più alcuna ragione di chiudere gli occhi di fronte all'inarrestabile corrente della vita.

4. Conclusioni

Alla luce delle considerazioni svolte finora, si può concludere che i quattro artisti sono accomunati da due forti tratti. Da un lato, Morganti, Dall'Argine e Cardone-Rossi arrivano tutti a cogliere che tramite le sue opere Büchner si opponeva alle istituzioni che prevaricavano il popolo, identificandole ogni volta in qualcosa di diverso: l'apparato sociale che alimenta le forze violente che risiedono dentro l'uomo e sono risvegliate dagli astri nel *Woyzeck*, il decrepito Stato moderno in *Leonce und Lena*, il governo dei falsi rivoluzionari nel *Dantons Tod*. Dall'altro, i quattro artisti sono accomunati dal fatto di sottolineare che le tre opere del drammaturgo delineano nello stesso tempo un ideale di umanità e di giustizia che è necessario raggiungere, in modo da liberarsi dalla condizione di ombra, o di cadavere o di succube di pagliacci che inducono paura usando la ghigliottina. Se poi Büchner non mise in atto queste idee, come invece provò a realizzare quelle che ispirano *Il messaggero assiano*, fu perché i tempi non fornivano l'occasione adatta per agire e perché era cosciente che simili idee sarebbero divenute efficaci solo in una seconda fase della lotta, vale a dire quella successiva alla mobilitazione del popolo, che in un primo momento aderisce alla rivoluzione solo perché mosso dalla miseria materiale e dal sentimento religioso.⁴⁹ Noi contemporanei, invece, poiché viviamo in tempi per certi versi più fortunati, quanto meno perché non

⁴⁹ La conferma che egli aspettasse il momento opportuno è documentato dalla lettera spedita al fratello Wilhelm in aprile-luglio 1835 (vol. II, p. 402). L'epistola che rileva i moventi che inducono il popolo a mobilitarsi è invece quella inviata a Gutzkow il 10 giugno 1836 (p. 440). Un altro elemento necessario per il cambiamento è che le idee che ispirano la rivoluzione siano condivise da tutti gli uomini, o almeno dalla maggior parte. Cfr. le parole di Büchner riportate nel § 252 del diario di Muston: «L'homme crée le monde à son image: c'est-à-dire que chacun le rêve à sa guise, et le modifie selon ses idées; mais ce travail ne se fait qu'en idée: pour qu'il s'en réalise quelque chose, il faut que quelque chose de ces idées se propage parmi les hommes, afin que tous (ou du moins la plupart) viennent à désirer le même modification».

dobbiamo fronteggiare la povertà generalizzata che affliggeva la Germania della prima metà dell'Ottocento, possiamo raccogliere in eredità e cercare di farle operare attraverso l'arte. Non importa che si consideri quest'ultima con Morganti come la capacità di catturare forze che diano sostanza all'uomo, con Dall'Argine come il modo di allontanare la morte dalla vita trattendola a teatro, con Cardone-Rossi come un avviamento pubblico alla felicità. Esse non sono altro, del resto, che tre variazioni dell'identica consapevolezza che il teatro può apportare delle decise conseguenze sul piano personale e sociale. Si potrebbe perciò affermare, più genericamente, che ogni atto poetico sia per sua natura un atto politico e che non si può fare poesia senza essere al contempo politici.

Si potrebbe addirittura azzardare l'ipotesi che i termini della questione siano reversibili⁵⁰ e, dunque, che ogni atto politico reale sia di per sé stesso un atto poetico, in altre parole che non si può fare politica senza fare nello stesso tempo poesia. Poetare significa dopo tutto creare qualcosa di inconsueto, intuire vie o rapporti o fini che gli altri uomini non hanno immaginato prima, e ciò è una capacità imprescindibile per chi vuole governare la 'cosa pubblica' e risolvere i frequenti problemi, interni o esterni, che la destabilizzano. Se ne può dedurre che quelli che oggi hanno in mano la direzione delle nazioni e non sanno che ripetere le procedure finora attuate, rivelatesi non solo inefficaci a risolvere la crisi, ma anzi nocive per la sopravvivenza e il libero sviluppo dei talenti dei cittadini del mondo, non vanno definiti politici. Sono piuttosto ombre, cadaveri, pagliacci dal corto intelletto e dal cuore arido, che antepongono al programma di una riforma politica ispirata a un ideale di umanità degli interessi meschini e banali, perché non riescono a pensare e a tendere a qualcosa di più alto.

Arrivati a questo punto, si può finalmente dire che considerare Büchner un 'artista politico' non è né un ossimoro né un'operazione temeraria, come pareva all'inizio del saggio. Le sue opere attestano in modo forte che arte e politica costituiscono un'unica attività, che prende nomi diversi a seconda dei con-

⁵⁰ *Contra* G. Graziani, *Disoccupate le strade dai sogni*, <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/95/disoccupate-le-strade-dai-sogni.html> (ultima consultazione 03/04/2014), § 4.

testi in cui opera (la pagina, il palcoscenico, ecc. per l'una, la concreta vita associata per l'altra). La locuzione 'artista politico' potrebbe, insomma, attagliarsi pure a De Filippo e a Berlinguer, a Brecht e a Garibaldi, a Bene e a Gramsci, e via dicendo. Avendo poi appurato l'incapacità politica di chi governa in questi tempi sciagurati, si potrebbe sostenere che la svolta di cui abbiamo bisogno potrebbe derivare dalla consegna del potere agli artisti, che grazie alla loro capacità di fare poesia potrebbero essere i migliori politici di cui disponiamo.

MICHELE FLAIM

ITALIA IN *LEONCE UND LENA*, *LEONCE UND LENA* IN ITALIA

La riprensione che mi fate nel caso di quello ozio,
nel quale vi pare ch'io viva,
sarebbe molto bene degna della mia pigrizia,
se io lo trapassassi piacevolmente;
ma per sentire io per cagione sua forse maggior tormento,
ch'egli non fa provare ai gottosi, ne merto perdono.
(Aretino)

La progettata fuga in Italia di Leonce, nella commedia di Georg Büchner, verrà abbandonata. In compenso la commedia – e quindi i suoi personaggi – nel nostro paese alla fine ci arrivano, ma ci vorrà quasi un secolo.

Premettendo alla propria traduzione del 1869 della *Morte di Danton*¹ alcuni cenni biografici sull'autore tedesco, Gustavo Strafforello non lesina apprezzamenti a Büchner («avrebbe potuto divenire uno Shakspeare [*sic*] redivivo se non moriva immaturamente nel 1837»)² e alla sua opera, definendo «*Leonzio e Lena* una commedia spiritosissima».

¹ La traduzione – con il titolo *Danton dramma storico* – esce sulla «Rivista contemporanea nazionale italiana», 16 (1869), voll. LVI-LVII. Finora si era ritenuto che la più vecchia traduzione di un dramma di Büchner fosse quella di Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi (*Lena e Leonce*, Carabba, Lanciano 1928). Pur rimanendo la prima traduzione in volume, possiamo ora affermare che è stata anticipata di quasi sessant'anni da questa traduzione su rivista, alla quale è dedicato un mio prossimo contributo.

² Strafforello, *Danton dramma storico*, vol. LVI, pp. 404-405. Poligrafo infaticabile e 'selfhelpista' convinto (tradusse nel 1865 l'opera Samuel Smiles *Self-help*, con il titolo *Chi si aiuta Dio l'aiuta*) lo Strafforello pubblicò, tra l'altro, proprio un romanzo storico-biografico intitolato *Shakspeare e i suoi tempi* (Tip. del giornale Il conte Cavour, Torino 1870, in due volumi, in cui il nome dell'autore veniva storpiato in Stafforello, seguito da una seconda edizione nel 1887), con lo scopo di rendere più conosciuto il drammaturgo inglese.

Ed è proprio con la sua unica commedia – sempre che di commedia si tratti e non di una «tragedia da cima a fondo»³ – che Büchner inaugura la sua storia editoriale italiana in volume.⁴ Per contro, *Leonce und Lena* resta l'opera che meno ha attratto la critica nostrana. Particolare meraviglia esprime a questo proposito Giusi Zanasi, stanti le molte allusioni italiane contenute nel testo: «mi riferisco naturalmente alla premessa, con il rimando ad Alfieri e Gozzi, ma anche alla parentela di Valerio (nome italiano!) con Brighella e Arlecchino, due dei protagonisti della nostra Commedia dell'arte, e, inoltre, alla impertinente invocazione a Dio, la richiesta di “maccheroni, meloni e fichi, gargarozzi musicali, corpi classici e una religione confortevole” – gioco trasparente con i *clichés* di tutti i tipi sul sud e sulla cultura mediterranea».⁵

In effetti, oltre alla *Vorrede*,⁶ nel testo ci sono almeno due momenti in cui l'Italia viene esplicitamente evocata. Si tratta

se nel nostro paese, che – non foss'altro che per le fonti d'ispirazione e le ambientazioni italiane – meriterebbe d'essere definito «nostro» a maggior ragione dei tedeschi che lo chiamano “unsere Shakspeare”» (cfr. la *Prefazione* al primo volume, pp. 3-5).

³ «Eine Tragödie vom Anfang bis zum Ende», l'espressione è di Th. Bernhard («Salzburger Nachrichten», 7 [1954], ora in D. Goltschnigg, *Georg Büchner und die Moderne*, Erich Schmidt, Berlin 2001 [vol. I], 2002 [vol. II], 2004 [vol. III]. Il brano si trova nel volume II, p. 253).

⁴ Dal punto di vista delle messe in scena il primato spetta invece alla *Morte di Danton*, allestito nel 1925 dalla Compagnia Bagni-Ricci.

⁵ G. Zanasi, *Aspekte der Büchnerrezeption in Italien*, p. 144 (trad. mia), in D. Sevin (hrsg.), *Georg Büchner: neue Perspektiven zur internationalen Rezeption*, Erich Schmidt, Berlin 2007, pp. 137-148. Notevole la consonanza di argomentazione con quanto lamentava Strafforello a proposito di Shakespeare (cfr. nota 2). Per la ricezione del teatro di Büchner in Italia, vedasi V. Valentina, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi Germanici», 3/4 (2013), pp. 89-113. Su *Leonce und Lena* in particolare: S. Grazzini, *Leonce und Lena: Italienische Rezeptionen*, in *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*, hrsg. M. Castellari, A. Costanza, Peter Lang, Bern 2015, pp. 99-115.

⁶ Mi piace pensare alla *Vorrede* come a un vero e proprio prologo teatrale (da recitarsi nel caso di messa in scena), piuttosto che come a una generica ‘premesse’ o a un motto o esergo, com'è stata spesso intesa. Dopo decenni di dibattiti sulle possibili fonti (anche Goldoni, *Il poeta fanatico* tra i candidati), mi sembra che il riferimento più convincente resti quello proposto in I. Fellrath, «Der Ruhm, der Hunger und das Plagiat». *Hat Georg Büchner seine Vorrede zu «Leonce und Lena» bei George Sand abgeschrieben?*, «Frankfurter Rundschau», 187 (1995), p. 8. S'intende che anche per quel che riguarda il

della fine della terza scena dell'atto I (in cui Leonce sente spirare l'aria del sud e decide di fuggire, appunto, in Italia e diventare un lazzarone) e del finale della commedia (in cui Leonce immagina di trasformare il regno di Popò in una specie di Ischia e Capri senza inverno, mentre Valerio – promulgando il proprio *'no-jobs act'* – invoca i «Makkaroni»). Molti di quei riferimenti sul nostro paese, non sono tanto frutto di generici stereotipi, quanto piuttosto l'originale rielaborazione di nozioni scolastiche e di suggestioni letterarie.⁷ Tra le 678 pagine conservate dello studente Georg Büchner troviamo il quaderno di geografia risalente al 1825 – egli frequentava allora la Tertia – in cui vengono diligentemente riportate informazioni 'scientifiche' sul nostro paese. L'edizione filologica di Susanne Lehmann propone il confronto, su colonne affiancate, tra il testo del quaderno scolastico (appunti sotto dettatura) del giovane Georg, il testo del suo professore di Geografia, Ernst Theodor Pistor, e la fonte di quest'ultimo, Adam Christian Gaspari.⁸ Si scopre così che già a dodici anni Büchner era familiare con il magnifico paese dei «Lazzaroni» («Laceroni»), che (quasi) non conosce inverno, con Ischia e Capri. Ironia della sorte, dopo le 22 pagine dedicate all'Italia, subentra la Svizzera, il paese dove egli, dopo essersi congedato in italiano nella sua ultima lettera alla fidanzata con un «addio piccola mia»,⁹ prematuramente, si spense il 19 febbraio 1837.

Che, poi, la situazione italiana – peraltro oggi come allora – sia in effetti meno idilliaca dell'immaginario coltivato all'estero, non è improbabile che ne avesse sentore lo stesso Büchner, grazie ai suoi interessi nel campo della medicina. Lungi dall'essere quell'oasi felice vagheggiata nella commedia, la Campania è a quell'epoca flagellata dal colera. Proprio mentre egli mette

Gozzi inteso da Büchner, non c'è unanimità; per quanto la maggioranza dia per scontato che si tratti di Carlo, c'è chi – per motivi politici – propende per Gasparo.

⁷ Sulle fonti letterarie dell'Italia tratteggiata in *Leonce und Lena* si veda E. Th. Voss, *Arkadien in Büchners Leonce und Lena*, in G. Büchner, *Leonce und Lena, Kritische Studienausgabe*, hrsg. von B. Dedner, Athenäum, Frankfurt am Main, 1987, pp. 275-436.

⁸ S. Lehmann, *Georg Büchners Schulzeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005.

⁹ *Addio piccola mia* – italiano nell'originale – è anche il titolo di un film della DEFA (DDR, 1979) sulla vita, e la morte, di Büchner.

mano alla revisione dell'opera (dopo che gli era stata restituita sigillata dal concorso alla quale l'aveva spedita a fine giugno), la zona è sconvolta da una violenta epidemia, scoppiata a Napoli il 2 ottobre del 1836.¹⁰ Senza contare le eruzioni del Vesuvio che si erano registrate nel 1822 e nel 1834 e la tutt'altro che stabile situazione politica creatasi dopo la rivoluzione del 1799, la stagione della repubblica napoletana e la conseguente restaurazione borbonica.

Ma torniamo alla fortuna di questa commedia in Italia e quindi al discusso anno comico 1928,¹¹ anno in cui *Leonce und Lena*, viene per la prima volta rappresentato e tradotto in volume (ed esce il pioneristico saggio di Vittorio Amoretti).¹²

Il testo va in scena a Roma il 10 febbraio di quell'anno al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, con i nomi invertiti nel titolo (*Lena e Leonce*), secondo la traduzione di Alberto Spaini, che uscirà per i tipi di Carabba nel giugno dello stesso anno, col medesimo titolo.¹³ Traduzione che solo dopo tanto tempo avrebbe raggiunto prima le scene e quindi i torchi, visto che sarebbe stata già pronta dal 1914.¹⁴

¹⁰ Cfr. A. Messina, *Il colera a Napoli nel 1836-1837. Gli aspetti demografici*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 88 (1976), fasc. I, pp. 319-366.

¹¹ In quell'anno entrava in vigore la modifica – avversata da molte compagnie – del calendario dell'anno comico: «si trattava del cambiamento dell'inizio dell'anno teatrale, spostato dalla quaresima al primo settembre di ogni anno», da cui discendeva che i «contratti con gli attori dovevano essere prolungati per altri sei mesi, aggravando per quasi tutti i capocomici una situazione di deficit, suscettibile d'aumento, ma non di diminuzione» (C. Micheluzzi, *Sessant'anni di teatro*, Rebellato, Padova 1969, p. 115). Al 1928 risale anche il decreto sulla proprietà dei teatri comunali (destinato a sconvolgere la tradizione ottocentesca dei "palchettisti"): cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Pisa 2009, pp. 79ss. Comunque, le trasformazioni più radicali introdotte dal fascismo nell'ambito del teatro si avranno soprattutto nel decennio immediatamente successivo.

¹² G.V. Amoretti, *Georg Büchner, saggio critico*, «Annali delle Università toscane», 12 (1928), poi in G.V. Amoretti, *Saggi critici*, Bottega d'Erasmus, Torino 1968.

¹³ G. Büchner, *Lena e Leonce*, trad. di R. Pisaneschi, A. Spaini, introd. di A. Spaini, G. Carabba, Lanciano 1928.

¹⁴ Lamentando la triste condizione del traduttore, scriveva Spaini: «Si capisce lo stato d'animo di un entusiasta che avendo tradotto nel 1914 le opere di Georg Büchner (allora riesumate) aspetta nel 1925 che il grande e serio editore al quale le ha affidate, si decida a pubblicarle» (A. Spaini, *Disgrazie del traduttore*, «Leonardo», 1 [1925], p. 242). Sempre nel 1914, usciva su «Il

Già fieramente antitedesco – com'è tipico tra i futuristi, cui è molto vicino e di cui rappresenterà molte opere, spesso in prima assoluta – in prossimità della prima guerra mondiale, Bragaglia in seguito, metterà in scena nel suo piccolo teatro sperimentale (attivo tra il 1923 e il 1930) non pochi autori tedeschi, oltre a novità italiane e straniere. Il 19 marzo 1923 allestisce, per la prima volta in Italia, *La morte e il diavolo* di Frank Wedekind, di cui realizzerà anche *Il castello di Wetterstein* (17 maggio 1925), inoltre: *Snob* di Carl Sternheim (3 gennaio 1926), *Girotondo* di Arthur Schnitzler (6 marzo 1926, proibito dalla prefettura dopo qualche replica), *Tre fatti* di Curt Goetz (prima italiana per due dei tre atti unici), *Ania ed Ester* di Klaus Mann (26 novembre 1927), *La cartiera* di Georg Kaiser (11 aprile 1928), *La veglia dei lestofanti* di Bertolt Brecht e Kurt Weill (8 marzo 1930, si tratta della prima versione italiana dell'*Opera da tre soldi*).¹⁵

Dietro molte di queste scelte c'è spesso Spaini, figura significativa nell'ambito della mediazione culturale tra mondo di lingua tedesca e Italia. Già traduttore di Goethe (*Le esperienze di Wilhelm Meister*, 1913) e di racconti di Thomas Mann (1927), e in seguito – tra gli altri – di Alfred Döblin e Kafka, Spaini scriverà un testo – appassionato e originale – dedicato al teatro tedesco moderno nel 1933.¹⁶ Agli Indipendenti, inoltre, collabora

Conciliatore» il primo contributo italiano su Büchner, a firma di Rosina Pisaneschi (cfr. M Sisto, *Notwendige Bedingungen: Georg Büchner im literarischen Feld Italiens 1914-1955*, in *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial...*, p. 274).

¹⁵ Per gli spettacoli allestiti in questo teatro cfr. A. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

¹⁶ Su Spaini, oltre al citato saggio di Sisto e alla bibliografia in esso contenuta, vedi L. Giusti, *Aspetti della ricezione della letteratura tedesca moderna in Italia negli anni Venti-Trenta*, in L. Finocchi, A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 226-259, che richiama anche l'attenzione sull'originalità dei giudizi di Spaini in merito al teatro tedesco. Parchi e misurati, i riferimenti che Spaini riserva a Büchner nel testo sul teatro tedesco (che parte dal naturalismo): è tra quei «minori ma non piccoli autori» che, durante il periodo espressionista, «rivelano la loro fisionomia»; il cui «vero significato [...] non appare che a cent'anni di distanza»; oltre al cenno alla messa in scena della *Morte di Danton* da parte di Reinhardt (A. Spaini, *Il teatro tedesco*, Treves, Milano 1933, seconda edizione accresciuta 1937, pp. 61, 161, 290).

non solo in veste di traduttore, ma anche – sebbene con esiti più modesti, stando alle cronache – come drammaturgo.¹⁷

Lena e Leonce viene entusiasticamente recensita sulla *Frusta letteraria* del 19 febbraio.¹⁸ Se *Bellavita* di Pirandello al teatro Argentina viene liquidato in 20 righe (pur ammettendo «le ben note doti di umorismo tragico» dell'autore, si lamenta la scarsa teatralità), *La peau* di Nozière al Quirino con 11, *Il miracolo* di Sacha Guitry all'Argentina con 36, alla commedia di Büchner («Eccoci così al meglio») ne vengono dedicate ben 128. La «esumazione di *Lena e Leonce*» assume i tratti di una rivincita: «commedia che non ebbe alcuna fama ai suoi tempi, ma che va compensandosene ad usura ai giorni nostri, da quando per puro caso i manoscritti di Giorgio Büchner tornarono alla luce con un'avventura degna di un *De Republica*.» I primi due paragrafi sono dedicati all'autore:

Questo Büchner, morto in giovanissima età lungi dal suo paese, non fu certo un troppo brav'uomo e visse e morì consumandosi d'odio contro la fatalità che l'aveva fatto nascere sotto i raggi di un così sfolgorante sole qual era Goethe; di riflesso il suo odio e la sua attività letteraria presero di mira Goethe, il classicismo, la letteratura tutta non escluso il nascente romanticismo né il lontano Shakespeare, e un po' anche i sovrani del suo tempo, che circondavano di affetto e di cure l'execrato Goethe.

Noi oggi, rappresentando Büchner, discutendolo ed ammirandolo come il padre nobile di tutti gli avanguardismi, compiamo la grande vendetta, che è tutta rinchiusa nell'opera letteraria di lui. Nessun critico arriverebbe mai infatti, a mettere così palesemente in evidenza tutti i difetti e tutte le esagerazioni delle scuole letterarie che, a cavallo dei due secoli che precedono il nostro infelicissimo, dominarono. In questa *Lena e Leonce* in particolar modo Büchner si abbandona alla libera fantasia, costruendo in un modo fiabesco la satira più feroce della letteratura teatrale e della poesia di tutti i tempi.

Riconosciuto come «padre nobile di tutti gli avanguardismi», della commedia di Büchner (non «troppo brav'uomo»!) viene privilegiata la satira letteraria, a discapito di quella politica (se attacca un «po' anche i sovrani del suo tempo», sembra lo faccia soprattutto in quanto ammiratori di Goethe). La cifra dominante sembra il *ressentiment* nei confronti di Goethe, l'operazione di

¹⁷ Con i testi *La cattura di Sansone ovvero Quel che piace alle donne* (23 marzo 1923) e *Pariginata drammatica su ricetta di Bernstein* (10 marzo 1925). In seguito Spaini lavorerà anche come sceneggiatore.

¹⁸ Vice, «*Lena e Leonce*» di Giorgio Büchner agli *Indipendenti*, «La fiera letteraria», 19 (1928), p. 6.

recupero si configura quindi come «grande vendetta» postuma.¹⁹ Non è difficile cogliere l'identificazione con Büchner da parte di Bragaglia e degli Indipendenti (cui il recensore si mostra molto vicino), lo spirito di rivalsa che li anima, nei confronti degli artisti ufficiali e celebrati. Büchner si presta a meraviglia a legittimare quelli stessi che lo legittimano, a fungere da capostipite di una genealogia che, così, si nobilita essa stessa.

Giudicata esile e fiabesca la trama (e come fiaba, appunto, interpretata e restituita da Bragaglia), «illogica, inutile, cavillosa, e per questo romantica» la vicenda dei due giovani amanti e inessenziali – a parte Valerio e il Re – personaggi e scene di contorno (insomma nient'altro che un pretesto per gli «strali che partono senza posa, in tutte le direzioni»), non mancano le riserve, accanto agli apprezzamenti:

La commedia, come satira letteraria di un'epoca ormai sorpassata, è per sua natura pesantuccia e noiosetta in alcune parti; ma quando compare la comiciissima figura del Re, quando l'A., per bocca del Reuccio, si abbandona alla fantasia buttandosi al romanticismo fino all'exasperazione e poi prendendosi in giro da sé, quando acidamente vengono ricostruite certe situazioni del teatro di Shakespeare, e tutte le volte insomma che la satira è evidente anche per noi e si esteriorizza in modo teatrale, lo spasso è grandissimo.

La commedia viene dunque recepita innanzitutto come «satira letteraria», il che la rende a tratti «pesantuccia e noiosetta» (ma è veramente colpa della commedia o non piuttosto della messa in scena? o del recensore che si lascia contagiare dalla *Langweile* di Leonce?). Ma lo «lo spasso è grandissimo» non appena la satira risulta «evidente anche per noi».

Il fatto che gli aspetti satirici esplicitamente rilevati siano di matrice letteraria e non politica impone, data l'epoca storica, qualche precauzione interpretativa. Sottolineare gli aspetti critico-satirici nei confronti del potere, magari rilevandone l'attualità (la feroce critica all'assolutismo politico sottesa alla «comi-

¹⁹ Il riferimento a Goethe sembra ispirato dallo stesso Spaini che, nell'introduzione alla propria traduzione di *Lena e Leonce*, ricorderà, seppure più sobriamente, come a Büchner fosse toccato scrivere mentre Goethe monopolizzava l'attenzione (p. III), che da «lazzarone avventuroso [...] in gioventù, si trasformava in un commendatore, in un Ministro di Stato» (p. VII); e, a proposito del *Lenz*, sottolineerà il «dolore del poeta che morì d'odio per Goethe» (p. XI).

cissima figura del Re»), non sarebbe stato troppo prudente per il recensore (ancorché celato dietro lo pseudonimo redazionale Vice), né avrebbe giovato allo spettacolo. Certo, la censura teatrale verrà formalmente istituita solo nel 1931,²⁰ e, come affermerà Mussolini in ottobre, «il giornalismo italiano è libero»;²¹ tuttavia occorre tenere conto della congiuntura storica per giudicare la stampa e il teatro dell'epoca. Non escluderei che inquietanti motivi di attualità politica²² – anche ‘indipendentemente’ dalle intenzioni degli Indipendenti – potessero essere colti, senza dare ovviamente nell'occhio, dal pubblico.²³

Colpisce, in particolare, il riferimento a Shakespeare come bersaglio di ‘acida’ satira, che si comprende meglio se rapportato all'ambiente vicino ai futuristi,²⁴ piuttosto che a Büchner,

²⁰ Con la legge n° 599 del 6 giugno 1931. Cfr. P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2004.

²¹ La frase continua significativamente: «perché serve soltanto una causa e un regime». Discorso ai direttori della stampa italiani del 10 ottobre 1928, cit. in G. Ottaviani, *Bugie di carta. Come il potere influenza la comunicazione*, Sovera Edizioni, Roma 2007, p. 13.

²² Era, tra l'altro, allora – come oggi –, questione di legge elettorale. Proprio il 28 del mese veniva presentato (e in seguito approvato) il disegno di legge di ‘riforma della rappresentanza politica’ del ministro Alfredo Rocco che – ‘migliorando’ la legge Acerbo del 1923, che, con il sistema proporzionale e il premio di maggioranza aveva già assicurato al partito fascista, nelle elezioni del 1924, la maggioranza parlamentare – avrebbe condotto alla lista unica, che riduceva la consultazione elettorale a una (tragica) farsa in cui all'elettore non restava che rispondere ‘sì’ o ‘no’ al quesito – re Peter non avrebbe saputo esprimerlo meglio! –: «Approvate voi la lista dei deputati designati dal Gran Consiglio nazionale del Fascismo?». Cfr. P.L. Ballini, M. Ridolfi (a cura di), *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 173 e *passim*.

²³ Queste osservazioni sono limitate alla recensione apparsa su «La fiera letteraria», che ho potuto consultare. Motivi di attualità sembra siano stati registrati da altri recensori: «Su “La Tribuna” fu osservato che quel mondo, del quale il lavoro aveva fatto un secolo prima la caricatura, esisteva ancora, anche se non tutti riuscivano a scorgerne i segni in maniera evidente, e fu affermato: “[...] Merito del Buchner fu appunto quello di spingere verso le estreme conseguenze caricaturali il lavoro del pensiero e del sentimento romantico, precorrendo in tal maniera i tempi sia nella sostanza, sia nello stile del lavoro, al punto ch'essa può anche apparire una satira ai danni dei moderni”» (cit. in Alberti, Bevere, Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti*, pp. 361-362).

²⁴ «Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare» (*Manifesto del Teatro Futurista Sintetico*, in F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Teatro*

che, pur parodiandolo, in realtà lo ammira sinceramente come modello.²⁵ Dopo un paio di paragrafi dedicati all'interpretazione degli attori,²⁶ e uno alle scenografie di Bragaglia,²⁷ grande risalto viene dato alla traduzione di Spaini:

La traduzione di Alberto Spaini è quello che noi intendiamo per traduzione: avvicinare un'opera d'arte a un pubblico determinato vuol dire tradurre non solo le parole, ma, quando è necessario, le idee, le allusioni, le immagini. Non esitiamo a dichiarare che di metà buona del successo entusiastico dello spettacolo va dato merito all'intelligenza del traduttore.

Non capita spesso che a un traduttore venga riconosciuto tanto merito. L'ultimo paragrafo registra le reazioni del pubblico e della critica:

Il successo, ripeto, fu pieno ed entusiastico, né la critica fu di parer contrario a quello del pubblico che ogni sera va confermandone il giudizio. Pubblico vasto, ormai, questo degli Indipendenti: che hanno cessato

Futurista Sintetico, Casa Editrice Ghelfi Costantino, Piacenza 1921, p. 17). «Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto» (F.T. Marinetti, *Il Teatro di varietà*, in *I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni [... et al.]*, Lacerba, Firenze 1914, p. 164), e ancora: «Merda ai [...] Dante Shakespeare Tolstoj Goethe [...]» (*Guillaume Apollinaire L'antitradizione futurista*, ivi, p. 150).

²⁵ Si veda per esempio la penultima lettera a Wilhelmine Jaeglé del 20 gennaio 1837, in cui, a proposito di Shakespeare, scrive – citando Marco 1,7 – di non esser degno neppure di sciogliergli i lacci dei sandali («ich, der ich nicht wert bin, ihm die Schuhriemen zu lösen»).

²⁶ «Il Francucci riconfermò la eccellente impressione data di sé fin dalla prima comparsa su questo palcoscenico, Barberi fu bello a dovere, comico e sentimentale, sciocco e furbo e vario insomma come si conveniva: abbiamo tuttavia l'impressione che qualche volta abbia preso sul serio le parole che pronunciava; Sacripante aveva trovato una delle parti che meglio si attagliano al suo sano temperamento di attore-maschera ed ebbe un vivissimo successo personale. Delle donne, la Papa fu ottima (con la riserva stessa che abbiamo fatto più su per Barberi), la Baldoni mancò di disinvoltura, ma non demeritò. Gli altri ottimi in parte e in parte mediocri».

²⁷ «Bragaglia si sfogò a fondali, come se avesse voluto dimostrare che anche il fondale ha diritto di vita a teatro, purché sia usato con intelligenza, signorilità e senso comico. C'era un giardino dipinto su un fondale in parte trasparente, con gli alberi che parevano proprio veli, e una fontana con l'acqua che era veramente acqua all'aspetto; e la luna era luna, il sole sole, e la notte notte. Delle scene costruite furono particolarmente ammirate il trono al secondo quadro e il salone delle cerimonie all'ultimo che parve allargare fino all'infinito l'angusto palcoscenico, tanto era ricco d'aria e di solennità». A corredo dell'articolo vengono riprodotti anche i bozzetti per le scene.

da un pezzo di essere un ritrovo di intellettuali, e soddisfano un pubblico in nulla diverso da quello dei grandi teatri, e forse più eclettico.

Successo di pubblico e di critica, quindi, e, soprattutto, riconoscimento del ruolo non più marginale svolto dall'esperienza teatrale di Bragaglia. Insomma, Büchner non viene semplicemente recuperato come se si trattasse di un bel pezzo di archeologia letteraria, ma calato nel vivo contesto dell'impresa artistica di Bragaglia e degli Indipendenti, che vendicando lui, si vendicano e facendolo valere, si fanno valere.

Eppure, stando almeno a questo resoconto, dei tre livelli, solidali e indissolubili, che caratterizzano la commedia e ne sono l'obiettivo polemico – quello politico, quello filosofico e quello estetico (e a cui si aggiunge anche il momento riflessivo di autocritica) – solo il terzo viene colto e valorizzato, gran parte del 'non detto' che l'opera chiaramente allude, resta silente.²⁸

Nel 1944 Spaini darà alle stampe una seconda traduzione della commedia, sempre con il titolo *Lena e Leonce*, per le edizioni Rosa e Ballo, nella collana di teatro curata da Paolo Grassi, che, pubblicando anche gli altri lavori di Büchner (traduzioni di Spaini) non manca di rilevarne il significato politico, segnalandone anche gli aspetti pre-espressionistici.²⁹

Sempre nel 1944 esce un'altra traduzione della nostra commedia, che fin'ora non mi sembra essere stata rilevata dagli studiosi. Si tratta di *Leonzio e Lena, commedia in tre atti e dieci quadri*, nella versione di Agar Pampanini,³⁰ pubblicata sulla ri-

²⁸ Anche la critica ha spesso privilegiato unilateralmente uno degli aspetti del testo a scapito degli altri. Per una lettura che rivendica l'unità sostanziale delle tre dimensioni e per la questione del 'non detto' si veda H. Poschmann, *Büchners Leonce und Lena. Komödie des status quo*, «Georg Büchner Jahrbuch», 1 (1981), pp. 112-156. Riprende la questione di 'ciò che Büchner non dice' e dell'unitarietà delle tre dimensioni, aggiungendovi quella autocritica, H.-J. Ruckhäberle, *Leonce und Lena. Zu Automat und Utopie*, «Georg Büchner Jahrbuch», 3 (1984), pp. 138-146. Notevole che il recensore della «Fiera letteraria» colga l'aspetto autocritico (l'autore che, attraverso Leonce, si prende in giro da sé), sebbene limitatamente agli aspetti letterari.

²⁹ Per Rosa e Ballo, oltre a curare la collezione teatrale, Grassi traduce, sempre nel 1944, due drammi di Wedekind: *La morte e il diavolo: danza macabra in tre scene* e *La censura: teodicea in un atto*.

³⁰ Più nota, e apprezzata, come traduttrice di W.B. Yeats («several good versions of Yeats's plays were published between 1940 and 1946, among them Agar Pampanini's translations of *The Unicorn from the Stars* (1941) and *The Cat and the Moon* (1943)»: cfr. il contributo di Fiorenzo Fantaccini

vista «Il Dramma».³¹ L'ordine dei personaggi nel titolo viene ripristinato, in compenso il nome di Leonce – come nell'introduzione di Strafforello alla propria versione del *Danton* – viene tradotto e le scene vengono trasformate in quadri. Pure a tratti pregevole, si tratta di una traduzione che per accuratezza non regge il confronto con quella di Spaini dello stesso anno, che ritraduce il testo alla luce delle nuove edizioni: riporta in appendice la versione primitiva della prima scena e, soprattutto, accoglie nel finale la lezione *kommode* (o *commode*) *Religion* al posto di *kommende*,³² sostituendo ora con «una religione piena di comodità» la versione del 1928 («una religione avvenire»). Pampanini si tiene a edizioni più vecchie (traduce «una religione nascente») e opera parecchi tagli (es.: fa terminare la prima scena dopo la terza battuta di Valerio).³³ Tra le altre peculiarità – limitandoci ai brani con riferimento all'Italia – la *Vorrede* viene completamente omessa, così come la doppia occorrenza di «Lazzaroni», mentre «Tambourin» diventa «nacchere» (I, 3, p. 62); gli specchi ustori diventano «specchi vistosi», chi si fa ve-

sulla ricezione italiana del poeta irlandese in K.P.S. Jochum (ed.), *The Reception of W.B. Yeats in Europe*, Continuum, London 2006, p. 101. Agar Pampanini figura, inoltre, tra i nomi dell'Ufficio Revisione dell'VIII volume dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico. Sul versante della germanistica, aveva seguito a Venezia i corsi di Leone Traverso (cfr. M. Muraro, *Giorni a Venezia*, in P. Paioni, U. Vogt (a cura di), *Studi in onore di Leone Traverso*, Argalia, Urbino 1971, p. 523). Grassi era al corrente della sua traduzione della commedia (cfr. la lettera di Paolo Grassi a Clotilde Viana del 27 aprile 1944, Archivio Rosa e Ballo, conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, dove si trovano anche lettere della Pampanini con proposte di traduzione).

³¹ G. Büchner, *Leonzio e Lena*, *commedia in tre atti e dieci quadri*, trad. it. di Agar Pampanini, «Il dramma», 20 (1944), fasc. 419-420, pp. 59-67.

³² Si tratta della lezione maggiormente attestata nelle edizioni dalla metà del secolo scorso, anche se, non mancano eccezioni (cfr. l'edizione scolastica a cura di Theo Herold, per Cornelsen Verlag, Berlino 2008: dove lo studente legge nel testo «kommende Religion», p. 46, per poi trovare tra i materiali un brano di Herbert Fuchs sulla messa in scena di Wilson in cui compare la lezione «kommode Religion», p. 64), ma la stessa scelta filologica viene messa in discussione, cfr. H. Kurzke, *Georg Buchner. Geschichte Eines Genies*, Beck, München 2013, pp. 394-396.

³³ I tagli vanno probabilmente imputati a questioni di ordine pratico, dovute alla guerra. Già nel 1943 la rivista avvertiva: «Il Ministero della Cultura Popolare dispone che i periodici a formato rivista debbono ridurre di un quarto il numero delle pagine, computando anche la copertina» («Il dramma», n° 414-415-416 del 15 novembre-1 e 15 dicembre 1943).

nire i calli (reso con «vesciche») è messo alla «gogna» (anziché sotto *Kuratel*), mentre maccheroni, meloni e fichi diventano semplici «cibi prelibati» (III, 3, p. 67). In compenso, dalle pagine del «Dramma», sottoponeva la commedia di Büchner all'attenzione dei teatranti e offriva al lettore della rivista una succinta presentazione dell'autore («geniale poeta [...] espressionistico anzitempo [...] tardo figlio del romanticismo, ma pure continuatore dello “Sturm und Drang”»); e, a proposito di *Leonce und Lena*, osservava: «è ricca di ironia contro i principotti della nebulosa di piccoli Stati germanici. Opera oscillante tra profonda analisi e gaia leggerezza, con la quale Büchner ritorna ancora una volta nel giardino fiorito del paese fatato del romanticismo» (p. 59).

Sempre con il titolo *Leonzio e Lena*, esce nel 1955 la traduzione di Felice Filippini (condotta sull'edizione zurighese della Artemis Verlag del 1944) in un volume della BUR, che comprende anche *La morte di Danton*, *Woyzeck*, *Il messaggero dell'Assia* e *Lenz*. Nella nota premessa alle traduzioni, Filippini la definisce «la più dolce e spiritosa commedia comica della letteratura tedesca».³⁴

Ben due edizioni italiane delle opere escono nel 1963 (in entrambe la commedia appare con il titolo *Leonce e Lena*). Si tratta di quella curata da Giorgio Dolfini, che nel 1961 aveva dedicato un volume al teatro di Büchner,³⁵ e che raccoglierà nel 1966 in un unico volume le sole opere drammatiche,³⁶ e di quella a cura di Alba Bürger-Cori.³⁷ Seguirà quella a cura di Marina Bistolfi del 1999.³⁸

Rilevo brevemente qualche peculiarità delle traduzioni concernenti i passi della commedia che si riferiscono all'Italia. Per quanto riguarda la *Vorrede*, la presentano senza intitolazione Filippini (che segnala in nota «in italiano nel testo» in riferimento

³⁴ G. Büchner, *La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, trad. it. di F. Filippini, Rizzoli, Milano 1955, p. 10.

³⁵ G. Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Feltrinelli, Milano 1961

³⁶ Rispettivamente G. Büchner, *Opere*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1963, e G. Büchner, *Teatro*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1966.

³⁷ G. Büchner, *Opere e lettere*, traduzione e note a cura di A. Bürger Cori, introduzione di G.V. Amoretti, UTET, Torino 1963 (l'edizione da me consultata è quella successiva, UTET 1981, con introduzione di I. Alighiero Chiusano).

³⁸ G. Büchner, *Opere*, a cura di M. Bistolfi, Mondadori, Milano 1999.

alle due battute) e Bürger-Cori (che in nota segnala «Il motto è molto probabilmente un'invenzione del Büchner, volta a contrapporre all'idealismo di Vittorio Alfieri (1749-1803) il realismo satirico di Carlo Gozzi (1720-1806) per simboleggiare il carattere ironico fiabesco di questa commedia»), Dolfini la intitola «Preambolo», Bistolfi «Premessa» e in nota procede ad identificare Alfieri con Leonce e Gozzi con Valerio. Per quel che riguarda I, 3: Filippini adatta «Ein Lazzaroni» in «Un lazzarone» segnalando in nota «In italiano nel testo. Per l'esattezza, Büchner dice: "Ein Lazzaroni"», Bürger-Cori usa l'espressione «Un lazzaroni» (iniziale minuscola) avvertendo in nota «In italiano nel testo», Bistolfi usa «Un lazzarone» senz'altro.³⁹ Per III, 3 non ho riscontrato particolarità di rilievo.⁴⁰

Negli anni Sessanta e Settanta si contano in Italia numerose messe in scena (anche straniere)⁴¹ del testo, sia in piccoli contesti che in ambiti più importanti. Significativo, poi, il fatto che la commedia venga trasmessa anche in televisione, da RAI 1 nell'ambito della rubrica "teatro giovani",⁴² destinandola, di fatto, alla ricezione da parte di un pubblico di una particolare fascia d'età. Spigolando la programmazione radiofonica, ho registrato la presenza della commedia almeno a partire dal 1951, quindi

³⁹ Si noti che Spaini nel 1928 rendeva il passo più perspicuo integrandolo: «voglio diventare un lazzarone» (*Lena e Leonce*, p. 53).

⁴⁰ Il passo «(wir/die) uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren», che potrebbe lasciare qualche margine d'interpretazione, viene reso in modo sostanzialmente letterale (lasciandogli cioè tutta la sua ambiguità) da Bürger-Cori e Bistolfi (già Pampanini traduceva «ci spingiamo sino a Ischia e a Capri»), mentre Filippini mostra un po' più di coraggio interpretativo: «in modo che [...] possiamo distillarci d'estate su ai livelli di Ischia e Capri» (p. 159). Mi sembra che qui Leonce (Büchner) abbia in mente di distillarsi (cioè di ottenere per via chimico-fisica) una Ischia e Capri nel regno di Popò e in nessun modo l'idea di giungere nelle due isole, visto che la fuga in Italia è stata abbandonata.

⁴¹ Il 21 aprile del 1970 va in scena Firenze una versione della commedia allestita dal Teatro Sturdza-Bulandra di Bucarest, regia Liviu Ciulei.

⁴² In onda sul primo canale alle 17.05 il 12 e 19 maggio 1978 (cfr. «Stampa Sera», 12 e 19 maggio 1978). Si tratta della registrazione dello spettacolo diretto da Luigi Durissi nel 1977 a Casertavecchia, allestimento alquanto scialbo, stando alle cronache (cfr. G. Baffi, *Semplicismi troppo scialbi per la fantasia di Büchner - La regia di Durissi e la recitazione monotona degli attori privano dei suoi poliedrici significati la fiaba quasi onirica del grande drammaturgo tedesco*, «L'Unità», 7 settembre 1977).

1953,⁴³ 1963, 1964, 1968, 1973 (la versione operistica), 1980.⁴⁴ *Leonce und Lena* invoglia quindi operazioni di riattualizzazione, tanto nel senso della critica al potere, che come cifra del disagio giovanile dell'epoca, con esiti talora interessanti ma che non riescono quasi mai a sottrarsi a qualche perplessità circa la possibilità di leggere la contemporaneità attraverso un'opera – per quanto lungimirante – della prima metà dell'ottocento.⁴⁵

L'idea di un Büchner nostro contemporaneo e di *Leonce e Lena* come commedia in grado di significare la condizione giovanile si ritrova anche al fondo della messa in scena diretta da Alessandro Fersen per la stagione 1977-78 del Teatro Stabile di Bolzano, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Cali, con Antonio Salines nel ruolo di Leonce, traduzione di Umberto Gandini.⁴⁶ A proposito della traduzione, tenendomi solo ai passi con i riferimenti italiani, si nota l'assenza della *Vorrede* (mentre i due motti sono tradotti) e, per quel che riguarda I, 3, cade il riferimento al sud (*das Wehen aus Süden*) nell'espressione «venticello profumato» (e le *ehernen Gestalten* diventano «corpi abbronzati»), in compenso alle ultime parole di Leonce «Andiamo in Italia», segue l'aggiunta, tra parentesi tonde: «come fanno sempre i tedeschi del resto» (p. 23). Nel finale, a parte i *Makkaroni* che diventano «spaghetti», è notevole che chi si vanta di

⁴³ Radio 1, «"Lena e Leonce", tre atti di Georg Büchner, traduzione di Alberto Spaini. Compagnia di prosa di Firenze. Adattamento e regia di Corrado Pavolini» («Stampa Sera», 1 luglio 1953, p. 4). Non è sempre facile capire (se viene fornito solo il titolo) quando si tratta di teatro di prosa e quando di opera musicale.

⁴⁴ «17,55. Invito a Teatro *Lena e Leonce*. Tre atti di George (*sic!*) Büchner con Anna Rosa Garatti, Massimo De Francovich, Mario Scaccia, Roldano Lupi, Tino Schirinzi» (da «Stampa Sera», 16 febbraio 1980)

⁴⁵ Anche riprese in tempi successivi, sempre con intenti attualizzanti, non mancano di suscitare le medesime perplessità, come nel caso della messa in scena dell'Elfo (adattamento e regia Ferdinando Bruni, 1990), ambientato in un centro sociale di Berlino, per cui la commedia «mantiene, almeno in parte la sua efficacia, ma rischia la superficialità. Perché ai tempi di Büchner, il disagio e le scelte dei suoi sfilacciati eroi potevano apparire rivoluzionari e scandalosi. Ma ora, dopo infinite "gioventù bruciate", appaiono pericolosamente simili al *cliché* del giovane così come viene riverberato dagli spot televisivi» (cfr. Oliviero Ponte di Pino, «Il manifesto», 20 marzo 1990).

⁴⁶ Ringrazio Marco Bernardi, direttore del Teatro Stabile di Bolzano, per avermi procurato il testo inedito della traduzione (o «riduzione» come si legge in testa al dattiloscritto di 55 pagine numerate) di Gandini e il programma di sala dello spettacolo.

guadagnarsi il pane con il sudore della fronte «sarà dichiarato pazzo, eversore e socialmente pericoloso» (p. 55), con l'inserzione di quell'«eversore» che manca nell'originale e ben si sposa con il progetto attualizzante.

È lo stesso Gandini, con un ampio articolo sull'«Alto Adige» del 18 novembre 1977⁴⁷ ad annunciare per la sera seguente lo spettacolo, fornendo un'estesa presentazione dell'autore e della sua opera. A proposito della commedia:

In «Leonce e Lena» Buechner riversò, con tutto il sarcasmo di cui fu capace, la delusione derivatagli dalla rivoluzione fallita. Però – memore dell'amara esperienza fatta con «Morte di Danton» – si impose di sublimare il suo acido corrosivo nei giochi di parole, nelle allusioni, nell'allegoria della favola. Scartò dunque alcune scene [...] e scelse la più smaliziata delle autocensure, quella che trasforma l'aggressione verbale in strali sottili e quindi – se raffinati come Buechner seppe farli – anche più micidiali.

Quasi tutti gli obiettivi della sua critica sono riconoscibili: i piccoli governi ignoranti, avidi e presuntuosi, l'ipocrisia degli alti burocrati, l'inazione di chi avrebbe interesse a insorgere e non lo fa, il «nuovo filosofo» Kant ridotto a passatempo di corte. Altri risultano oggi meno evidenti: quando graffiano, per esempio, il tardo romanticismo di maniera, banalizzato e falso, di cui la gioventù dorata si compiaceva, alimentata in questo suo vezzo da autori enfatici e sbrodoloni che riempivano libri e palcoscenici di sdolciate alchimie fatte di amore e di morte e di artificiose atmosfere notturne.

Buechner mascherò lo sconforto e il pessimismo sotto una patina di travolgente allegria e di battute a volte irresistibili, ma il tema di fondo del suo pensiero emerge chiaro: anche i principi, i servi e i cortigiani dell'immaginato regno di Popò non sono che burattini d'una Storia che procede senza consentire ad alcuno di opporre una contraria volontà, anche la ribellione finisce per fare il gioco del potere, se la ruota della Storia gira in suo favore.

Di conseguenza chi – illuso – ha creduto nella rivolta, si arrende e cerca rifugio nella noia esistenziale e nella irrealtà d'una qualsiasi noia esistenziale e nella irrealtà d'una qualsiasi droga per non farsi travolgere dalla disperazione: ironia e sarcasmo profusi quasi con esibizionismo sono i rimedi per non piangere.

Per quest'atteggiamento, oltre che per certe analogie di vicende storiche, «Leonce e Lena» è una commedia di sbalorditiva attualità: il principe Leonce e il suo servo Valerio non sono soltanto lo specchio a due facce dei sentimenti e delle convinzioni di Buechner, ma anche di tanti giovani (e non più giovani) dei nostri tempi. Respinti dal riflusso stabilizzatore del potere, dopo le fiammate d'una rivolta che era stata ansiosa e certa di rapidi rivolgimenti, rifiutando i tempi lunghi e lenti della riforma; non credono che tracce positive della loro azione siano comunque rimaste, se non per rendere più smaliziato e avvertito il potere costituito; si sfogano nella violenza rabbiosa e senza sboc-

⁴⁷ U. Gandini, *L'autore di Leonce e Lena si spense all'età di 23 anni*, «Alto Adige», 18 novembre 1977, p. 15.

chi; oppure – Leonce e Valerio e Lena – si isolano in una rassegnata e caustica irrisione del «sistema», esaurendovi le loro preziose vitalità e intelligenze.

È chiaro che per comprendere adeguatamente queste parole e con ciò anche il significato dello spettacolo, occorre riportare brevemente alla memoria quel periodo in cui l'utopia (1968) si era trasformata nell'incubo degli anni di piombo. Solo due giorni prima di questo articolo, le Brigate Rosse avevano sparato al giornalista Carlo Casalegno con la deliberata intenzione di ucciderlo (gravemente ferito, morirà dopo un'agonia di tredici giorni, il 29 di quel mese) non 'limitandosi' a 'gambizzarlo' come nel caso di Indro Montanelli. Inoltre, si stava celebrando il processo sulla bomba ad alto potenziale rinvenuta nella notte fra il 18 e il 19 gennaio 1971 davanti al tribunale di Trento, inizialmente, addebitata a «Lotta continua», che a sua volta denunciava pubblicamente polizia, i carabinieri e SID di aver organizzato l'attentato, provocando l'arresto e il rinvio a giudizio dei vertici politico-militari locali (per la cronaca il processo si concluderà con il proscioglimento degli imputati).

La «sbalorditiva attualità» di cui parla Gandini va dunque pensata in relazione a quel clima sociale e politico, in cui «certe analogie di vicende storiche» apparivano immediatamente evidenti, così come l'alternativa inquietante che si apriva ai Leonce contemporanei tra eversione (leggi lotta armata) ed evasione (droga, apatia, rassegnazione). Si capisce come Gandini sottolinei il significato profondo che sta sotto la superficie della favola, evidenziando quelle ragioni storiche (la rivoluzione, allora come ai tempi di Büchner, fallita) che producono la condizione esistenziale nichilistica che impone il sarcasmo come *ultima ratio*. Il pessimismo diventa la cifra per interpretare l'autore, l'opera, la Storia (che, scrive a proposito del *Danton*, fa dell'uomo non un «protagonista» ma una «marionetta»), il presente. Pur privilegiando questa dimensione, Gandini non manca di rilevare anche gli altri livelli della commedia, additandone i bersagli polemici immediatamente avvertibili, come quelli meno evidenti.

È dunque in questo contesto che va in scena lo spettacolo inaugurale della stagione del Teatro Stabile di Bolzano, sabato

19 novembre al Teatro Comunale di Gries.⁴⁸ Si replica la domenica (doppia recita), lunedì e martedì, quindi lo spettacolo passa al Teatro Zandonai di Rovereto, al Sociale di Trento e inizia la sua tournée. Ma non c'è di che riposare sugli allori: già martedì viene annunciato per il giorno dopo un dibattito sul futuro dello Stabile al circolo della stampa con il Presidente del TSB Gabriele Ansaloni, il direttore Fersen e Gandini.⁴⁹

Ma torniamo allo spettacolo. Alessandro Fersen – allora, appunto, direttore dello Stabile, oltre che regista dello spettacolo – vede in *Leonce* da un lato il «pronipote di elezione nella ricca discendenza del principe Amleto», e dall'altro un «anticipatore profetico della condizione esistenziale di molta gioventù d'oggi». ⁵⁰ Ecco come questa seconda caratteristica viene descritta:

Sua Altezza si annoia: la vita gli sbadiglia in faccia come una pagina bianca che chiede invano di essere riempita con segni significanti. Sua Altezza disprezza le fantoccesche figure del Potere e le irride con ferocia spietata. Ai vacui cerimoniali di Corte, Sua Altezza preferisce la compagnia del suo servo-amico di estrazione plebea: rinuncia con facilità a Rosetta, a Valerio mai.

Noia di vivere, angoscia del vuoto, sarcasmo polemico nei confronti di una società incartapecorita nei suoi riti e nelle sue convenzioni rivolute (la delusione e la rabbia del Buechner esule dopo il fallimento dei suoi slanci rivoluzionari). Come non restare catturati dalla – diciamo la parola brutta ed abusata, ma insostituibile – dall'attualità del «*Leonce*»?

«Attualità»: «parola brutta ed abusata» e tuttavia «insostituibile». E, subito dopo: «Buechner, nostro contemporaneo». L'impostazione è chiara: «la società incartapecorita» costringe i giovani all'apatia, al vuoto, all'assenza di un benché minimo

⁴⁸ A Gries, nel 1900, fu catturato Franz Held (Herzfeld), il primo Valerio in assoluto sulle scene (Monaco, 31 Maggio 1895), poi internato in manicomio e in seguito morto in un istituto psichiatrico a Valduna (Vorarlberg) il 4 febbraio 1908.

⁴⁹ «Alto Adige», 22 novembre 1977, p. 11. Alla mancanza di una sede propria (le rappresentazioni si tengono nel teatro del quartiere di Gries, comune inglobato nella città in epoca fascista nel 1925), si aggiungono le difficoltà finanziarie, le questioni etniche («da parte di alcuni settori di lingua tedesca lo si accusa di essere uno strumento di "penetrazione culturale" a danno dei sudtirolesi»), quelle nazionali (il decentramento amministrativo dallo stato alle regioni), quelle politiche e territoriali (il rapporto con Trento).

⁵⁰ Dalle *Note di regia* del programma di sala.

senso. Eppure Fersen non si lascia sfuggire l'ampia rete intertestuale con cui il testo dialoga e che ha suscitato tra gli studiosi che si sono occupati delle fonti letterarie, per dirla con Dolfini, una «vera orgia filologica».⁵¹ La commedia si rapporta non solo con il suo futuro (l'attualità per Fersen), ma anche al suo passato:

Buechner, nostro contemporaneo. Ma contemporaneo anche di situazioni culturali che si delineano un po' ovunque nel primo ottocento. Si citano le matrici letterarie del «Leonce e Lena»: Shakespeare e Goethe a parte, Tieck, Brentano, Heine, Stern, De Musset... Più che matrici, corrispondenze direi, che si scoprono e si riconoscono da un angolo all'altro d'Europa. Affinità elettive, che tutte rivelano la presenza di un «male oscuro» inedito: Ponce de Leon, Zerbino, Fantasio, Lelio – questi «fans» ironici e disperati del progenitore Amleto – soffrono di un nuovo «taedium vitae» che si accompagna ad una crisi di rigetto nei riguardi della società costituita e dei suoi ridicoli «status symbols». Non passano venti anni e Baudelaire intitola «Spleen et Idéal» una raccolta di liriche dei «Fleurs du mal». Proprio così: Leonce sogna ideali in cui ormai è incapace di credere e, nel vuoto di ideali, avverte il morso angoscioso dello spleen quotidiano.

Ed ecco allora queste presenze culturali materializzarsi, nel mio spettacolo, in una moltiplicazione di Leonce minori: un gruppo di amici del Principe, che, specchi fedeli dei suoi bizzarri umori, si rimandano la palla in un eterno colloquio-soliloquio sulla fatica di vivere, sull'inutilità dell'agire, sulla pacchiana presunzione dei nuovi filistei emersi dalla rivoluzione industriale.

Le battute che ho messo loro in bocca – nel rispetto del testo originario – sono tratte da De Musset, da Tieck, da Brentano, da Heine, perfino da Baudelaire, e naturalmente dalle lettere stesse di Buechner alla famiglia, alla fidanzata, all'amico Karl Gutzkow.

Il male che queste voci ottocentesche denunciano è un male anche del tempo nostro, di questi decenni che ci scorrono addosso: di questa gioventù che, quando non contesta, tace sui gradini delle antiche fontane e dei monumenti [...] quanti Leonce del secolo ventesimo, profetizzati dal ventitreenne Buechner, sottile storico dei moti interiori nella loro perenne dialettica fra slancio e collasso, fra entusiasmo e stanchezza di vivere.

La lettura di Fersen è molto articolata e per più versi originale. Il rapporto con le fonti, che la critica inizialmente aveva interpretato nel senso della mera imitazione fraintendendo la commedia e che poi era apparso di rottura e di presa di distanza satirica, viene qui interpretato, positivamente, come una sostanziale continuità nel senso di quel male di vivere, quello *spleen* che accomuna tanto Büchner, che le sue matrici letterarie (che a

⁵¹ Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, p. 69.

questo punto non sono più tanto fonti, quanto «corrispondenze»), che esperienze immediatamente successive (Baudelaire), che la situazione attuale. Lo spettacolo si arricchisce, dunque, di citazioni da altri autori dell'Ottocento e di altre presenze (i «Leonce minori», gli «amici del Principe»).

Il regista gioca su elementi apparentemente inconciliabili: fedeltà al testo e interpolazioni, motivazioni storiche e condizioni esistenziali, Büchner, il suo passato, e l'epoca attuale.⁵²

Lo stesso Fersen riconosce come la commedia sia «quel che si dice un testo aperto: ambiguo, discontinuo, esso si offre alle più svariate interpretazioni». Ecco quindi l'interrogativo che sorregge la lettura del regista: «che cosa significa quel matrimonio in effigie che Re Pietro decide di celebrare fra i due “automi”? e perché la comparsa di questi *dei ex machina* a conclusione della vicenda?». Così gli automi – significativamente presenti o evocati anche in Brentano e De Musset – diventano il simbolo della convenzionalità cortigiana e «Curiose premonizioni dell'era allucinante dei robot, dei golem moderni». Solo come automi – e dunque resi «omogenei alla Corte» che rispecchia il vuoto formalismo del regno di Re Pietro – i due innamorati potranno sposarsi. E a questo punto si pone il problema del finale.

Così la vicenda di Leonce e di Lena si conclude felicemente. Un lieto fine? Come tutte le fiabe che si rispettino, anche questa finisce con un «E vissero felici e contenti». Sul trono?... Il principe contestatore accetta il potere dopo averlo schermato, insultato, svillaneggiato lungo i tre atti del testo? Un finale sconcertante, che propone scelte teatrali, ideologiche. Per esempio – una scelta fra le tante – Leonce e Lena diventeranno, a loro volta, degli automi come i loro predecessori: una chiusa pessimistica, anche se di grosso effetto teatrale. Oppure prevarrà l'utopistico programma di governo di Valerio?

Utopia per utopia, il mio «Leonce» sceglie una strada diversa: dice «no» al potere. Abdica. Il suo rifiuto diventa un atto di accusa ai padri, alla società costituita, alle istituzioni sclerotizzate. Leonce ed i suoi giovani amici di ieri-

⁵² Particolarmente difficile da tenere assieme l'opzione metafisica con quella storicistica: se il messaggio di Büchner è universale, trascende il momento storico e si consegna all'attualità, ma rischia anche di elevare a destino inaggrabile il naufragio di qualsiasi tentativo di trasformazione della situazione esistente. Se, invece, si vuole salvare la possibilità di un rivolgimento, la commedia e la sua diagnosi acquistano un significato realmente storico, legato a un preciso contesto epocale, ma allora viene meno l'elemento di attualità immediata. Detto in termini teatrali: o Beckett o Brecht. Ma la questione abbisogna, per essere svolta coerentemente, di uno spazio di cui qui non si dispone.

oggi fuoriescono dalla fiaba e dalla propria veste di personaggi per instaurare un contatto muto, ma significante, fra gli attori e gli spettatori.

Il testo, particolarmente il finale «sconcertante», sollecita «scelte [tanto] teatrali [che] ideologiche». Né 'lieto fine' pessimistico, né l'utopia di Valerio, dunque, ma un'altra utopia: il rifiuto del potere (pre-finale) e l'uscita dal gioco teatrale e meta-teatrale (finale vero e proprio),⁵³ nella ricerca di un dialogo con gli spettatori che non si arrenda all'insensatezza.

Dette le intenzioni, non resta che vedere i risultati, o almeno registrare le reazioni della critica. Complessivamente positiva la recensione di Piero Agostini sull'«Alto Adige», che parla di una edizione «lieta e stilisticamente compiuta».⁵⁴

Ma di chi è figlio questo Leonce, principe del regno di Popò? [...] Un testardo menimipppo. Una specie di fuoricorso della vita. [...] Che sia un indolente? Boh, forse non basta. Un ozioso? Sì, ma con qualche cosa in più. Un contestatore? Un hippy? Un indiano «ante litteram»?

La domanda non sembra trovare risposta, così Agostini descrive intanto il padre (il «rincoglionito sovrano») e la sua vacua corte («come figure di un polveroso carillon»). Quindi i momenti di «rottura» previsti dal «debole e quasi evanescente canovaccio di questa commedia»: prima Valerio e poi Lena. E poi, la corsa alla reggia «a farsi sposare con l'inganno, salvo scoprire che l'inganno finale va bene a tutti», compresa l'«allegra brigata» che sale i gradini della scala mentre la corte dilegua «come un'epoca giunta al suo epilogo».

Il vecchio regno non diventa però l'isola di White. O almeno non sembra. L'ultimissimo sguardo che Leonce e Lena e Valerio (l'importante «quasi protagonista» della vicenda) lanciano assieme ai compagni sulla platea, severamente allineati in una sorta di «sit-in» davanti al sipario che cala, ha in sé una pensosità, una determinazione, e perfino una certa qual promettente catti-

⁵³ La soluzione degli attori che puntano gli occhi inquisitori sugli spettatori, ricorda vagamente quella proposta dieci anni prima dal Living Theatre con l'*Antigone* (1967), solo che mentre in quel caso il dialogo con gli spettatori era la cifra stessa dello spettacolo, che coinvolgeva nel proprio gioco il pubblico, costretto nella parte dei cittadini di Argo da parte degli attori nel ruolo dei tebani, qui il rapporto s'instaura solo nel finale e s'inverte (sono gli attori a uscire dal gioco scenico).

⁵⁴ P. Agostini, *Ecco «Leonce e Lena», «Alto Adige», 20 novembre 1977, p. 16.*

veria che lascia intuire molte cose. In questo senso, se è incerto di chi il giovanotto Leonce può essere figlio, si può già cominciare a supporre di che tipo di figli finirà per essere padre.

Lieta e stilisticamente compiuta è questa edizione di «Leonce e Lena» [e anche,] per certi aspetti, sorprendente e inattesa nella quale si specchia comunque – con fedeltà e sicuro rispetto del testo – quel tanto di contraddittorietà e perfino di discontinuità che il testo, a nostro avviso, riflette.

Viene colto il senso del prefinale e del finale (in cui si rileva addirittura «promettente cattiveria»). Avvertite anche le contraddizioni, che Agostini, però, non legge come problematicità insita nel testo (il suo ‘non detto’) ma imputa piuttosto al drammaturgo – anche pensando alla struttura frammentaria del *Woyzeck* e alla vita breve e tormentata del suo autore –, al prevalere, in lui, della «ricerca» a dispetto della «conquista di una vera e propria omogeneità di contenuti, di stili, di strumenti narrativi e drammatici». Fersen riuscirebbe quindi a restituire la poesia del testo e il lato sentimentale sotto patina solare. «Ne esce uno spettacolo pieno di “spleen”», squarciato dai «fuochi d’artificio verbali di Valerio» e dal «gran grottesco dei cortigiani» con «autentici momenti di bravura e di talento artistico». Apprezzata la scenografia («anche se un tantino ridondante»), la prova degli attori, le musiche (in parte originali, curate da Andrea Bambace, «anche se [sarebbe stata preferibile] maggior parsimonia») e costumi.

Recensendo lo spettacolo bolzanino come inviato dell’Unità, Sauro Borelli⁵⁵ segnala la duplice importanza dell’occasione: «in primo luogo, perché si tratta di un testo scarsamente (e malamente) frequentato; eppoi, perché la stessa commedia, pur scritta centoquarant’anni fa, mostra, per chiari segni, una sorprendente e singolare carica di attualità». Nelle parole di sconfitto del principe, Büchner «sembra [...] constatare stoicamente il fallimento della propria esperienza rivoluzionaria», fermo restando che tutto il suo lavoro è «fondamentalmente motivato da consapevoli e coerenti propositi rivoluzionari». E l’«incoercibile passione rivoluzionaria» sarebbe appunto l’elemento originale che Büchner aggiunge alle fonti letterarie riconosciute, tanto da meritargli il riconoscimento, da parte di György Lukács, di es-

⁵⁵ S. Borelli, *Georg Büchner sferza la storia fatta dai potenti*, «L’Unità», 22 novembre 1977, p. 9.

sere, negli anni '30 dell'Ottocento, l'unico autore «all'altezza dell'epoca». Il recensore sembra trovare lo spettacolo convincente («L'esito? Felicemente e festosamente azzeccato»), trova espressioni lusinghiere per regista, attori scenografo, costumista, e registra la calorosa accoglienza del pubblico. Ma, al di là delle intenzioni, traspare un che d'irrisolto. Se *Leonce e Lena* contiene un «concreto e duro messaggio 'leggibile' per tutti», questo sembra limitarsi al fatto che la sclerotizzata vita di corte costringe Leonce e Valerio (sua «coscienza critica») all'apatia, e poi alla fuga per sfuggire alle nozze, che fatalmente accadono, la successione al trono. «Leonce e Lena, divenuti così i nuovi monarchi, si dispongono a instaurare a corte un clima gioioso, spensierato e allegramente giostrato tra musiche, canti e balli: "l'immaginazione al potere" o quasi». O quasi: perché, sembra voler dire Borelli, gli anni Settanta si sono già incaricati di smentire l'utopia sessantottesca espressa in quello slogan. I due principi sono così destinati a rimpiazzare i vecchi monarchi che avevano combattuto, a far parte integrante di quella società che sembravano voler smantellare. L'alternativa al nuovo conformismo sembra reggersi su un esile «forse»: «Forse, tuttavia, per loro una possibile salvezza c'è ancora; o, almeno, così suggerisce di dirimere la questione l'aggiornata lettura proposta da Alessandro Fersen». Pur credendo allo spettacolo, insomma, Borelli sembra credere meno alla proposta in esso contenuta.

Anche la recensione di Aggeo Savioli, sempre su l'Unità, ma questa volta riferita alla recita romana al Teatro Valle,⁵⁶ sembra apprezzare lo spettacolo senza mostrare eccessivo entusiasmo per il suo messaggio. Dopo aver salutato favorevolmente l'interesse per la commedia büchneriana ingiustamente negletta, rilevato «la funzione di contatto e di scambio con la vicina cultura di lingua tedesca», il recensore segnala l'affinità (la «noia esistenziale») tra Danton e Leonce, sebbene uno sia condannato alla ghigliottina e l'altro al matrimonio. «Blandamente o ferocemente, la storia stritola i suoi protagonisti» sicché unico scampo resta fingersi pazzo o buffone (e qui Valerio non è più «coscienza critica», bensì solo «l'ozioso sistematico»). Rievocate le influenze letterarie presenti nell'opera e parzialmente resti-

⁵⁶ A. Savioli, *Una favola che ingentilisce i duri dilemmi della storia*, «L'Unità», 5 marzo 1978, p. 9.

tuite dalla regia (anzi, in parte, rese ancora più esplicite) e registrata la tendenza attualizzante («ragazzi e ragazze in fogge hippies, comunque non molto chiassose»), Savioli apprezza la coerenza della scenografia: la doppia scala al cui vertice sta il potere sclerotizzato, in forma di statue e automi e alla cui base stanno i giovani, i quali saranno poi costretti ad assumere sembianze di automi per sposarsi e, infine, deposta la maschera, ritrovarsi inchiodati ai loro ruoli.

Fersen, però, interpretando a sua maniera il finale ambiguamente lieto, ipotizza che Leonce e Lena rifiutino il potere. Ma nemmeno la balzana utopia di Valerio che, divenuto primo ministro, elegge la scioperataggine a programma di governo, può offrire una chiusa soddisfacente, anche se qualcuno, in platea o fuori, sarebbe magari felice di prenderla alla lettera.

Ed ecco dunque, a suggello della rappresentazione, un lieve, appropriato tocco poetico: i giovani vengono in gruppo al proscenio, a fianco a fianco, puntandoci addosso i loro occhi pensosi e smarriti. Un punto interrogativo è, forse, in sintesi, il messaggio ironico e dolente che si può cavare oggi da Buechner, dalla sua coscienza di una rivoluzione fallita per essere in ritardo, o in anticipo.

Insomma «un tocco poetico», un messaggio che «forse» si riduce a «un punto interrogativo» (gli «occhi pensosi e smarriti» del finale). Più che altro resta «la coscienza di una rivoluzione fallita», nonostante lo spettacolo venga salvato grazie agli interpreti e anche a quegli elementi (*eros* e *thanatos*⁵⁷ e mito dell'Italia) «che il regista non accantona, anzi compone con notevole grazia e misura in uno spettacolo equilibrato o svelto (un'ottantina di minuti senza intervallo)».

Nel proprio resoconto della replica al Teatro Pierlombardo di Milano per il «Corriere della sera», Roberto De Monticelli dedica circa due terzi del testo alla commedia («favola dolorosa, amara metafora della condizione giovanile») e solo uno allo spettacolo.⁵⁸ Per quanto inferiore agli altri due testi drammatici dell'autore, «la storia di Leonce, nipotino di Amleto» dove «tut-

⁵⁷ Savioli propone qui un accostamento italiano: «fiaba notturna, variazione sui temi eterni dell'amore e della morte (Buechner scompare lo stesso anno di Leopardi)».

⁵⁸ R. De Monticelli, *Leonce il principe normale*, «Corriere della sera» 8-12-1977, in R. De Monticelli, *Le mille notti del critico: trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Bulzoni, Roma 1998, vol. III, pp. 1748-49.

to finirà amaramente bene» resta pur sempre «una squisita partitura drammaturgica», una «commedia perfetta nelle sue proporzioni ma come anelante, come incompiuta perché lascia quasi un fiato di sospensione alla fine o, meglio, il senso di una musica che non finisce (e si trasforma in un sottofondo del tempo quotidiano, in un ininterrotto commento alla noia)»; «una lettura adatta ai giorni di malumore e di tensione, un antidoto all'ipochondria». E a proposito della messa in scena:

Lo spettacolo del Teatro Stabile di Bolzano, che con la scelta di questo testo inizia una politica di attenzione al mondo della cultura tedesca, con il cui territorio confina la sua sfera di attività, è curato e limpido; forse troppo. Gli manca un più di follia. È troppo ridotto a una riproduzione meccanica, a ritmo di carillon, della favola. La spiritosa scena di Emanuele Luzzati e i bei costumi di Santuzza Cali contribuiscono forse, con la loro grazia un po' manierata, a un rimpicciolimento della sconfinata tenerezza-angoscia del testo, il cui impianto favolistico è puramente emblematico. Invece, poi, la regia di Alessandro Fersen spinge in direzione opposta. Arricchisce il dialogo (tradotto da Umberto Gandini) di inserti tratti da De Musset, da Tieck, da Brentano, da Baudelaire e da lettere dello stesso Büchner.

Radicalizza il finale nel senso del rifiuto di ogni stabilizzazione; Leonce, cioè rinuncia al trono.

Inoltre il regista tenta una rischiosa identificazione di questo pur attualissimo mondo giovanile con gli hippies di casa nostra, con una gioventù «che, quando non contesta, tace sui gradini delle antiche fontane e dei monumenti...». È un'idea generosa e anche se vogliamo, un'ipotesi suggestiva: ma, realizzata scenicamente, con chitarra e canzone, non convince troppo.

È da segnalare fra gli interpreti Antonio Salines come Leonce, per la malinconia lucida e nevrotica che conferisce al personaggio, Oreste Rizzini, che è un Valerio corposo e beffardo; e poi Franco Giacobini, Carola Stagnaro, la divertente Olga Gherardi, Patrizia Sacchi.

In definitiva lo spettacolo non convince. Se per un verso osa poco («curato e limpido; forse troppo. Gli manca un più di follia») si limita alla «riproduzione meccanica, a ritmo di carillon, della favola»), per un'altro osa troppo (la «rischiosa identificazione [...] con gli hippies di casa nostra»), e l'«idea generosa», l'«ipotesi suggestiva» non reggerebbe la prova delle scene. De Monticelli, peraltro, coglie solo il pre-finale e non il finale vero e proprio.

Lo spettacolo si replica a Torino dal 20 al 22 gennaio 1978 al Teatro Gobetti, accompagnato anche da una tavola rotonda con la compagnia e germanisti, tra cui Cesare Cases e Claudio Ma-

gris.⁵⁹ Lo recensiscono Piero Perona e Guido Davico Bonino. Perona,⁶⁰ dopo aver lodato l'autore (segnato dal genio), la sua opera,⁶¹ e riassunto la trama della commedia, fino al tradizionale matrimonio finale («O caso! o provvidenza! Sipario»), nota:

Non così per il regista Alessandro Fersen, il quale s'inventa che Leonce abdichi, in conseguenza del suo disprezzo per l'aristocrazia e in relazione con il credo progressista dell'autore. C'è logica ma anche enfasi in questa innovazione. In tre minuti tuttavia non si cancella l'ottimo ricordo d'uno spettacolo compatto e immaginoso, all'altezza d'un testo di sogno.

Lo spettacolo sarebbe dunque all'altezza del testo, mentre l'innovazione nel finale (di cui qui viene colto, come nel caso di De Monticelli, solo il momento dell'abdicazione, quello che ho chiamato il pre-finale) suscita qualche perplessità («C'è logica ma anche enfasi»), ma non tale da compromettere l'insieme. Lodi per tutti (regista, scenografo, costumista, traduttore, attori) e soprattutto per Antonio Salines / Leonce che «emerge pieno di brio e intelligenza (reagisce superbamente a un incidente in palcoscenico: un bicchiere si frantuma e lo ferisce)».

Davico Bonino ricorre a una citazione da Mittner per illustrare la grandezza di Büchner,⁶² e, dopo aver contestualizzato la commedia nella biografia dell'autore, prosegue:

⁵⁹ «LE MANIFESTAZIONI Goethe Institut – Stasera alle 18, in piazza S. Carlo 206, in collaborazione con l'Istituto di germanistica dell'Università e il Teatro Stabile di Torino, tavola rotonda su “Leonzio e Lena” di Georg Büchner (in programma al Gobetti). Saranno presenti Ursula Arese, Consoligna Vigilerò, Anton Reininger, Claudio Magris e gli attori della compagnia dello Stabile di Bolzano. Presiederà Cesare Cases» («Stampa Sera», 25 gennaio 1978, p. 7).

⁶⁰ P. Perona, *Una fiaba progressista*, «Stampa Sera», 21 gennaio 1978, p. 20.

⁶¹ Osserva Perona: «sulla tomba di Büchner secondo Hauptmann deve stare un perenne lungo pellegrinaggio. Nella storia dello spettacolo “Woyzeck”, “La morte di Danton” e “Leonce e Lena” dovrebbero a loro volta suscitare perenni lunghe code».

⁶² Scrive Davico Bonino a proposito dei tre drammi e della novella: «quattro “tra le opere più profonde, più potenti e più rivoluzionarie dell'Ottocento tedesco e della letteratura tedesca in genere” (il giudizio, così perentorio, non è ovviamente mio, ma di Ladislao Mittner)». Cito G. Davico Bonino, *Büchner e il potere che riduce ad automi*, «La Stampa», 22 Gennaio 1978, p. 9. Il passo di Mittner è contenuto in L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla Sperimentazione (1820-1970). Tomo I: Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, Einaudi, Torino 1971, p. 307). Solo che

Leonce e Lena fu allestita per la prima volta in Italia nel '28. Da allora è riapparsa fuggacemente sulle nostre scene: e la ripresa del Teatro Stabile di Bolzano, per la regia di Alessandro Fersen nello spettacolo in scena al Gobetti è di per sé meritoria. Commedia amara del tedio della vita, dell'impotenza a realizzarsi, della ricerca febbrile di una identità diversa, *Leonce e Lena* contiene anche una cupa metafora del potere che ingabbia e instupidisce, rende simili ad automi.

Dopo un riassunto della trama (con più di qualche espressione, virgolettata e non, tratta sempre da Mittner), prosegue:

La regia di Fersen è animata da una comprensione e da un rispetto amorevoli della favola büchneriana: l'estrosa scena di Luzzati (una doppia scalea con grotta alla Capodimonte) e gli azzeccati costumi di Santuzza Cali (tutti sul rosa e beige, sino al grigioazzurro degli uomini del potere) la assecondano pudicamente. A tratti, si vorrebbe un'interpretazione più scattante e mordace: perché, dietro quel battibecco di concetti "*da epicuree capaci di piangere*", balugina lo spettro del Nulla ("*Addio, addio, amore, amerò il tuo cadavere...*"). Se Fersen avesse fatto emergere, con più graffiante ironia, quel putridume e quel livore che s'annidano nel testo, forse avrebbe potuto fare a meno di inserirvi quel drappello di oggidiani 'figli dei fiori', che fan da seguito a *Leonce*, e condividono il suo abissale sgomento: e non avrebbe avuto bisogno di mutare il finale, secondo cui *Leonce* depone la corona dopo averla accettata, disponendosi ad un futuro più liberale, ma dagli incerti confini. Ma sono obiezioni di lieve peso dinanzi ad un allestimento garbato ed elegante, in cui ben risaltano il fervore e l'intelligenza degli attori.

Per quanto Davico Bonino, come *Perona*, tenda a smorzare la portata delle critiche rivolte al finale e alla presenza degli «oggidiani» *flower children*, anche qui le innovazioni apportate da Fersen non sembrano aver convinto. Manca qualcosa, ma questa volta allo spettacolo, non al testo: un po' più di graffiante ironia.

Decisamente più bizantino⁶³ e meno diplomatico l'approccio

Mittner, nella frase precedente alla citazione, aveva appena sostenuto che, dei drammi, solo «due sono autentici e grandissimi capolavori», e tra quei due non rientra la commedia (che, infatti, verrà trattata in appena una pagina e mezza, a dispetto dello spazio concesso alla restante produzione).

⁶³ Intendo il termine anche nel senso attribuitogli da Fersen, là dove distingue lo «spettatore naïf» da quello «bizantino» (e, più avanti, quello «politico») come casi estremi della polarità attesa/attenzione e adesione/distacco critico: lo spettatore naïf – per Fersen lo spettatore autentico, anche se ormai sempre più raro e «quasi un modello astratto» – «prodiga se stesso nell'even-

di Enrico Groppali⁶⁴ – autore, anche drammatico, e traduttore, anche dal tedesco,⁶⁵ oltre che critico teatrale – che, dopo un ampio e articolato *détour* ermeneutico, nel quale legge la commedia («desolante scherzo con brio») alla luce di Foucault⁶⁶ e

to teatrale e ne riceve in cambio i doni preziosi di un'esperienza intensa», lo spettatore bizantino, invece, filtra lo spettacolo «attraverso i suoi diaframmi culturali», all'attesa (il tempo interno che contraddice quello oggettivo dello spettacolo), si sostituisce l'attenzione, che «con pinze sofisticate [...] estrapola dal divenire scenico i valori e i non valori che le si confanno»; «nella sensibilità del bizantino sono incorporati dei parametri artistici, veri istinti avventizi, da cui prescindere gli sarebbe impossibile» (lo spettatore politico, poi, condivide con il bizantino il disprezzo per quello naïf – «il bizantino lo considera un incolto, il politico denuncia la *naïveté* come un inganno culturale» – e l'«attenzione critica: guidata dalla sensibilità nel bizantino, in lui dal raziocinio». «Il bizantino esalta il mito di un teatro d'arte, il politico fa del teatro un'arte applicata» e «ha in odio le decadenze raffinate»). Cfr. A. Fersen, *Il teatro, dopo*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 7-8 e 12-13. Va da sé che il critico teatrale alquanto bizantino (se non altro, *a posteriori*) lo è per natura. Nel caso di Groppali, l'*a priori* estetico-esegetico è particolarmente evidente.

⁶⁴ E. Groppali, *Leonce e Lena*, «Sipario», 380 (1978), pp. 22-23.

⁶⁵ Ha all'attivo saggi critici, curatele e traduzioni su/di autori tedeschi tra i quali F. Schiller, C. Grabbe, A. Schnitzler, F. Wedekind, H. Hesse.

⁶⁶ «Scrivo Michel Foucault nell'*Histoire de la Folie* che la fine dell'uomo prende spesso l'aspetto della peste e della guerra ma aggiunge, all'inizio della sua trattazione sulla storia generale dell'esclusione, che è la "presenza scarnita" di questa grande inquietudine a girare su se stessa: "la derisione della follia prende il posto della morte e della sua serietà" ovvero "dalla scoperta della necessità che 'fatalmente' riduce l'uomo a niente" (leggi, il fallimento dello scontro solipsistico con un Universale rinchiuso nella carcerazione del *corpus* sociale che riduce il Rivoluzionario a Figura Retorica e il giovane Büchner malato e perseguitato a murarsi, vivo e febbricitante, a Goddelau, assorto tra la cupa disperazione della frequentazione letteraria – il *Barbablù* di Tieck – e la nervosa sollecitazione autodistruttiva nei duelli alla pistola e al fioretto), "si è passati alla contemplazione sprezzante di questo nulla che è l'esistenza stessa". Nient'altro che il geometrico paradigma clinico di Foucault può oggi porsi a sigla conclusiva (oltre che a immagine complessiva) dell'universo chiuso di questo desolante scherzo con brio, *Leonce e Lena* 1836, dove il principe può concedersi un amplesso non con la dolce Lena ma col suo cadavere, cioè col suo doppio crudelmente rivoltato "nel nero sudario della notte", e il matrimonio, coronamento massimo della *Comédie Bourgeoise*, può celebrarsi solo tra i pallidi rivestimenti esteriori dell'idea (soccorre ancora Foucault col *leitmotif* dell'anima navicella "abbandonata... nel campo sterile delle preoccupazioni e dell'ignoranza tra i falsi riflessi del sapere": due sinistri Golem pre-espressionisti nella cui vacua fisionomia ludica di oggetti semoventi l'umanità consegnata alla tabula rasa dei lisi ordinamenti e della

Gombrowicz,⁶⁷ introduce, finalmente il protagonista:

Leonce in fuga verso il mitico paese dei "lazzaroni" che sulla scena non vedremo mai! (perché è un altro specchio dell'illusoria sublimazione dell'inconscio romantico in fuga, ieri verso la terra promessa dell'evocazione letteraria tra Goethe e la Staël, oggi in bilico pauroso tra i falsi specchi lucenti e i mobili filiformi delle Gallerie d'Arte Moderna).

Se la lettura della commedia ne privilegia – piuttosto unilateralmente – solo gli aspetti nichilistici (e, del suo autore – altrettanto unilateralmente – lo sconforto) e il rapporto con il romanticismo risulta alquanto semplificato, non c'è dubbio che l'osservazione sul paese dei lazzaroni costitutivamente interdetto alla scena – tanto più, nel caso di quella italiana –, costituisca un'indicazione preziosa per l'intelligenza del testo e le sue possibili messe in scena.

Tuttavia lo spettacolo non rispecchia certo la lettura di Gropali:

pretesa morale di classe può specchiare il suo volto rugoso di Scoria elevata a Forma» (p. 22).

⁶⁷ «Ma nella "commedia" di Büchner c'è anche qualcosa di più: sotto la liscia intercapedine "parnassiana" delle sue eleganti *tourneures* scorgiamo oggi più di un sospetto Gombrowicz nel nichilismo assunto a ultimo medium di scandaglio del subconscio. Quel continuo stillicidio di soliloqui, quel monologare febbrile che, anziché configurarsi come alto esercizio calligrafico o, peggio, manieristico, si apparentano alla tecnica di giustapposizione strausiana (nell'accumulo scardinato delle grandes valse a sottofondo delle "sensibleries" della Marescialla) come assomiglia oggi alle diacee descrizioni in terza persona della recuperata avanguardia polacca! Quel fiammifero che il Protagonista (o meglio la sua Ombra, il suo Io-Ombra che scrive nitido e tagliente sulla pagina bianca) accende per trovarsi sgradevolmente a fianco del Ragazzone Bruno, cadaverico fantasma che non reagisce neanche allo sputo, costringendo l'io a reiterare per assurdo quello sputo-scherzo, quello Sputo-Malefico inutile fino alla fuga da una parete al cozzo contro un'altra parete, quanto nervosamente si protende fino a Leonce in fuga» (pp. 22-23). La scena del fiammifero e degli sputi si trova in W. Gombrowicz, *Transatlantico*, trad. it. R. Landau, Feltrinelli, Milano 1971). L'affinità tra la *Leonce und Lena* e l'opera dell'autore polacco era stata rilevata già da Martin Esslin, ma in riferimento alla commedia *Ivona, Principessa di Borgogna* ed è alla base delle messe in scena di Gabor Zsambeki per il Teatro Katona di Budapest (rappresentate anche in Italia: Milano Teatro Studio, 27-28 novembre 1999). Per Esslin, che vede in Büchner un precursore e in Gombrowicz un precursore e allo stesso tempo un maturo maestro del Teatro dell'Assurdo, vedi M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, ed. aggiornata e aumentata, Abete, Roma 1990, pp. 328-329, 385 e *passim*.

Alessandro Fersen costruisce invece, con l'aiuto determinante di Emanuele Luzzati, la solita scala-specchio (che simmetrica s'incontra con la sua gemella) con tanto di fontana in mezzo, buona per la *Lucia di Lammermoor* in provincia come per il terzetto notturno di un *Don Carlos* all'Arena. Ci colloca sopra tante belle statue in un po' innaffiate nel verderame e nella muffa per assicurare l'alibi figurale a quella Corte Nefanda cui, nelle note di regia, assegna *tout-court* il volto odioso del Potere (nelle sue "fantoccesche figure", sic), le fa emergere come fluviali sirenette appassite dai lucidi scranni e rompere in sussulti da *carrillons* per Signore Sole.

Le corte diventa così una Corte di Princisbecco e Pastafrolla colma di pupari inanimati che scandiscono ogni tanto la battuta come una carica ad orologeria esaurita sbattendo le ciglia e agitando il cappello a pan di zucchero in tanti "ohi" e "ahi" di meraviglia mentre l'idea *princeps* che sovrintende a un allestimento lezioso e futile come una bolla di sapone si articola almeno in tre sbagli deputati: 1) l'abdicazione di Leonce, paradossalmente inutile dato che la regia, scegliendo la Pastafrolla a raffigurare il potere, ha già abdicato alla luce critica per la fiaba natalizia in confezione-regalo; 2) l'ingenua imitazione del *pot-pourri* stilistico (alla Trionfo del vagabondaggio, blandamente ironico, di Lena e della Governante travestita da sorella Brontë in visita all'erica selvaggia) e alla Carmelo (nell'unico momento stilisticamente accettabile: l'incontro, tra grandi mantelli neri alla Latour, tra il perverso principe addormentato di Salines e l'esangue Lena di Carola Stagnaro); 3) l'irresistibile trovata del *sit-in* finale con tutti i personaggi, tra cui troviamo i mascheroni *punk* come le zingarelle della *Traviata* schierati al proscenio a inquisire sul dubbio (o sul nulla) della loro presenza dal momento che, nell'originale concezione di partenza, esistono tanti personaggi in più che tra nastri chitarre e smargiasate precipitano l'eroe di Büchner proprio nell'immaginario paese dei "lazzaroni" che dovrebbe restargli eternamente precluso (e abitare, semmai, sporadicamente l'Es). Qui invece trionfa l'Italia della "gioventù che, quando non contesta, tace sui gradini delle fontane e dei monumenti. Piazza Navona, Campo dei Fiori e chi più ne ha più ne metta" (per chi non l'ha capita, la citazione, come lo spettacolo, è di stretta pertinenza della regia).

Insomma, per Groppali lo spettacolo («lezioso e futile come una bolla di sapone») manca di stile (fatti salvi i mantelli alla Latour),⁶⁸ e compie scelte sbagliate nel pre-finale (il depotenziamento dei momenti critici – la corte ridotta a «pastafrolla» – vanifica l'idea dell'abdicazione) e nel finale: il *sit-in* giovanili-

⁶⁸ Il gioco di parole («alla Trionfo del vagabondaggio») si riferisce invece, ovviamente, ad Aldo Trionfo cui Groppali aveva appena dedicato uno studio (E. Groppali, *Il teatro di Trionfo, Missiroli, Cobelli: la disperazione travestita*, Marsilio, Venezia, 1977) e Carmelo si riferisce a Bene, che – per la regia di Trionfo, appunto – aveva realizzato nel 1976 lo spettacolo *Faust-Marlowe-Burlesque*.

stico. Soprattutto – e qui ritorna il motivo sopra evidenziato – troppo paese dei «lazzaroni».

È chiaro che la sensibilità del regista e quella del critico divergono irrimediabilmente. Malizioso – se non addirittura maligno – il riferimento ad Aldo Trionfo, genovese ed ebreo come Fersen e Luzzati, con cui condivise l'esilio svizzero nel 1944 e più d'una esperienza teatrale. Più pertinenti, semmai, le riserve sulle soluzioni finali e sulle resistenze che il testo oppone a essere trasposto e attualizzato nel contesto italiano.

Non meno severo Italo Moscati su «L'Europeo». Lapidario Renato Nicolini che individua nell'«eccesso di serietà» il peccato più grave.⁶⁹

Dalle cronache sembra insomma che lo spettacolo – nel complesso godibile – non risolva quelle aperture e incertezze che quasi tutti avvertono dietro l'apparente compiutezza del testo. Soprattutto la soluzione adottata nel finale, l'attualizzazione e il confronto con la situazione giovanile contemporanea non convincono troppo. Il problema principale sembra risiedere nel fatto di tentare di estrapolare un messaggio positivo dalla commedia, di voler aggiungere una *pars costruens*, ancorché solo accennata, alla carica critica immanente nell'apparente favola a lieto fine. Sembra di capire, inoltre, che in un'epoca così delicata dal punto di vista politico e sociale, il potere, verso cui vanno gli strali della commedia, non sia stato opportunamente caratterizzato sulla scena. E farlo non era certo facile, visto che se da un lato non mancavano certo strutture oppressive da stigmatizzare, dall'altro le istituzioni e la società civile stavano patendo un feroce attacco da parte della lotta armata.

⁶⁹ Parlando della propria passione per il romanticismo tedesco e del teatro di Attilio Corsini, egli individua nella misura e, più specificamente nell'ironia, l'aspetto più delicato. «Per spiegarmi paragonerò *Il gatto con gli stivali* al *Leonce e Lena* messo in scena da Alessandro Fersen per lo Stabile di Bolzano pochi mesi prima. Fersen è stato un grande maestro della scena europea, ma il suo *Leonce e Lena*, se peccava a volte nella disinvoltura con cui era stato adattato il testo, con qualche interpolazione un po' da cabaret, peccava soprattutto per eccesso di serietà. Il gatto con gli stivali di Corsini trovava l'ironia già nel paradossale testo di Tieck – e spingeva soprattutto sul pedale del rapporto tra testo e spettatore». R. Nicolini, *In cerca dei meccanismi del comico*, Tuttoteatro.com, 5, 26 gennaio 2004, <http://www.tuttoteatro.com/numeri/a5/1/a5n3mas.html>, (ultimo accesso 23/02/2015).

Che negli stessi anni, ma in un'altra realtà, l'attualizzazione potesse funzionare e il bersaglio satirico essere individuato con minore incertezza, lo dimostra la messa in scena di *Leonce und Lena*, con la regia di Jürgen Gosch alla Volksbühne di Berlino Est (prima, 5 settembre 1978), in cui gli elementi di critica rivolti al sistema della DDR furono avvertiti tanto chiaramente da costringere il regista a passare all'ovest per continuare a lavorare (con buona pace di Valerio).⁷⁰ Ma non è il caso di insistere su paragoni tra due allestimenti e due realtà sociali e politiche tanto diversi, che meriterebbero un discorso a parte.

Vale invece forse la pena di notare come con lo spettacolo di Fersen, almeno a quanto è dato riscontrare nel programma di sala, si assista a una strana inversione di tendenza in rapporto alla traduzione del nome dei due regni. Abituato a sciogliersi da tutte le pastoie del corpo per sublimarsi nelle vette metafisiche dei sistemi di Cartesio e Spinoza così come a tornare coi piedi per terra e sporcarsi le mani nella concretezza delle dissezioni anatomiche, Büchner era capace di alternare l'estenuato e languido *cupio dissolvi* di Leonce con la schietta materialità – non priva comunque di fantasia poetica e di paradossalità filosofica – del gaudente Valerio. Questa compresenza di alto fino alla rarefazione (il distillato italico ideale, per stare alla questione italiana) e di basso (maccheroni) fin quasi alla trivialità, si manifesta anche nella scelta dei nomi per i due regni: in tedesco *Popo* e *Pipi*. Ora, se si leggono le varie traduzioni, si può notare, nella ricezione italiana, l'imporsi progressivo di una sorta di eccessiva prudenza lessicale che tende a far sparire l'accento. Se, infatti Alberto Spaini nel 1928, così come Agar Pampanini nel 1944, Felice Filippini del 1955 e, ancora, Umberto Gandini nel 1977 traducevano più che legittimamente con Popò⁷¹ e Pipì, l'accento tende a sparire, a partire dalle traduzioni delle opere di Büchner nel 1963 di Giorgio Dolfini e di Alba Bürger-Cori,⁷² e poi in

⁷⁰ Cfr. H. Klunker, *Büchner radikal und provozierend. Leonce und Lena an der Volksbühne Berlin/DDR*, «Theater heute», 20 (1979), pp. 19-20. Per un resoconto dei condizionamenti della censura sulla recensione del pubblico a questo spettacolo, cfr. L. Bradley, *East German Theatre Censorship: The Role of the Audience*, «Theatre Journal», Vol. 65 (2013), fasc. I, pp. 39-56.

⁷¹ Molto probabile riferimento a Darmstadt, com'è più che naturale e conseguente (Darm = intestino).

⁷² Bürger-Cori, *Opere e lettere*.

quella di Marina Bistolfi del 1999,⁷³ così come nel programma di sala di Fersen (che pure utilizzava la traduzione di Gandini),⁷⁴ o nelle pagine dedicate alla commedia da Ladislao Mittner,⁷⁵ così come nel saggio su di essa di Fausto Cercignani,⁷⁶ e, recentemente, nel libro di Barnaba Maj.⁷⁷ Affermarsi di tendenze reazionarie in seno alla germanistica italiana? Tentativo di restituirci un Büchner *ab omni naevo vindicatus*?

Rinuncio a rispondere e corro alle – beninteso provvisorie – conclusioni. Abbiamo visto come *Leonce e Lena* penetri in Italia nel 1928 attraverso la messa in scena di Bragaglia e la traduzione di Spaini. L'attenzione, soprattutto sul lato della messa in scena agli Indipendenti, sembra concentrarsi sugli aspetti estetici – Büchner «padre nobile di tutti gli avanguardismi» artistici e fustigatore di mode letterarie passatiste – lasciando inizialmente in ombra quelli politici (forse forzatamente, data la stagione politica), che però vengono recuperati già nel 1944 a partire dalla seconda traduzione di Spaini e dalla presentazione di Paolo Grassi all'interno della collana Teatro della casa editrice Rosa e Ballo. Con gli anni Sessanta e Settanta, i registi cominciano a leggere Büchner come un 'nostro contemporaneo' e *Leonce* diventa l'emblema della condizione giovanile. La tendenza ad attualizzare l'opera büchneriana – riscontrabile anche nei decenni successivi – non manca tuttavia di suscitare perplessità. Il caso della messa in scena di Fersen del 1977 è in certo qual modo emblematica: non solo l'attualizzazione e il confronto con la realtà giovanile sono esplicitamente voluti, ma c'è anche un tentativo (l'abdicazione e poi gli occhi fissi sul pubblico, il pre-finale e il finale vero e proprio) di scardinare il meccanismo, di uscire dal gioco della finzione. Ed è proprio questo tentativo 'generoso' di andare oltre il testo – che pure il testo stesso sem-

⁷³ Bistolfi, *Opere*.

⁷⁴ L'accento – assente tutte le volte che vengono nominati i regni – compare in un solo passaggio (refuso?), all'interno delle note di regia («Leonce fuggiasco dal regno di Popo e Lena, a sua volta coraggiosamente fuggiasco dal gemello regno di Pipì»).

⁷⁵ Mittner, *Dal Biedermeier al fine secolo*, pp. 327-328.

⁷⁶ F. Cercignani, «*Leonce und Lena*» e il teatrino del mondo, «*Studia theodisca*», 8 (2001), pp. 95-115.

⁷⁷ B. Maj, *Georg Büchner*, Ediesse, Roma 2013.

bra suggerire con urgenza – a rivelarsi l’aspetto che molti non riescono a trovare convincente.

Questa circostanza chiama in gioco vari elementi, tra cui l’apparente semplicità della commedia, il momento storico in cui viene rappresentata, e, da ultimo, il contesto specificamente italiano.

L’apparente semplicità della commedia, che l’ha fatta considerare dapprima come opera minore, epigonale, d’imitazione, si è rivelata con il tempo del tutto illusoria. Se si pensa al dibattito suscitato nella critica una volta che si è cominciato a prenderla sul serio (polarizzando opposte visioni del mondo e antagonistiche prospettive politiche) e alle interpretazioni – le più disparate e contrastanti – a cui ha dato luogo, vien da pensare che si tratti della più complessa opera di Büchner. Non più imitazione del passato, ma spietata diagnosi del presente e premonitrice anticipazione del futuro. Il problema è quale futuro. Per gli uni – stando solo alla dimensione teatrale (ma già questa si tira dietro *Weltanschauungen* antagoniste) – anticipazione del teatro dell’assurdo, per gli altri del teatro epico. Opera esistenziale che fissa i tratti dell’universale umano o parodia storica che ipostatizza gli ideali di una specifica classe dominante per meglio evidenziarne il carattere ingiusto e ingiustificato. Per tacere delle ripercussioni sul suo autore: rivoluzionario deluso e rinunciatario che si rifugia nella bella illusione o combattente indomito che lancia proditoriamente i suoi strali sotto l’apparenza bonaria del comico.

Questa complessità non può che amplificarsi nel caso di una messa in scena in un momento storico preciso (come il fascismo o gli anni di piombo), reagendo spesso imprevedibilmente con il suo contesto politico, sociale, artistico. Estremamente suggestiva, dunque, ma non meno problematica, l’attualità del testo, che, per una convincente valorizzazione sulla scena richiede che venga coerentemente risolta la questione del sistema di corrispondenze del suo fitto gioco di rimandi.

A tutto questo si aggiunge, per il nostro paese, una difficoltà ulteriore. L’Italia sognata (sogno nel sogno) e irraggiungibile, la meta verso cui fuggire o l’utopia da distillarsi in casa, è per noi la realtà più quotidiana, casa nostra, dalla quale – semmai – e non verso la quale vorremmo fuggire.

SALVATORE CARDONE

IL MULINO DELLA RAGIONE

OVVERO

LA MACCHINA TEATRALE DELLA RIVOLUZIONE
note di regia su *La morte di Danton* di Georg Büchner
in vista di una 'messinscena critica'

Scrivo quest'intervento per la pubblicazione agli atti a distanza di quasi un anno da quello fatto a Trento il 17 ottobre 2013. Parlai a braccio quel giorno e quello che dissi non fu registrato. Sarebbe inutile tentare di ricostruire il già detto. Sarà questo un discorso inedito. Sarà la verifica di una prassi-teoria in costante revisione, com'è proprio di un'azione di natura orale qual è il lavoro di un regista.

Ricordo i tre giorni di Trento come molto fertili, vissuti nell'alea del convivio e della *performance*. Presentavo in due *manches* lo stato delle cose di un lavoro appena avviato proprio in quelle settimane e l'intervento del giorno 17 dichiarava per programma la sua natura provvisoria e sperimentale.

Il tema era stato indicato in un titolo piuttosto articolato, che conteneva anche una specificazione di metodo. Il discorso di quel giorno era un esercizio di 'regia critica' sul *Danton* di Büchner che si contrapponeva a quanto avrei presentato l'indomani insieme a Shanna Rossi: uno 'studio in recita' sullo stesso testo.

Come a dire, esistono diversi modi di affrontare un testo, da regista. Io ne propongo due. Il primo di scuola, appartiene alla tradizione avviata da Silvio d'Amico. Del testo, un regista deve appropriarsi con gli strumenti della critica. Il testo, lo deve tra-

sformare in un sistema ‘secondo’ di interpretazione, focalizzando i significati per moduli vivi e praticabili in sede di messinscena. C’è un ‘prima’, dove il regista è solo col suo autore. C’è un ‘dopo’, dove il regista condivide con gli attori quello che dal testo ha ricavato, al fine di costruire una macchina comunicativa secondaria: in scena il testo con il suo significato, il dramma con la cristallizzazione della sua interpretazione. E poi c’è un ‘dopo ancora’, dove tutto questo è sottoposto all’esperienza dello spettatore.

Nel ‘dopo’ intermedio, nella fase della messinscena, sono distinguibili, linearmente, ancora tre momenti in successione: lo studio, il montaggio delle azioni, l’assemblaggio nell’allestimento finale di tutti i materiali. Da una fase fluida e problematica per definizione – lo ‘studio’ – a un’altra, fermata, fissata in un oggetto definito, allestito, replicabile: lo spettacolo in quanto prodotto. Tutto molto chiaro e articolato in una diacronia logica e conseguente.

Forse non è questa la sede per interrogarci sulla fortuna di questo modello, che viene definito di ‘regia critica’. Il sogno di D’Amico si infranse sulle Simplegadi del ‘regista demiurgo’ da un lato – modello tanto più comodo, in quanto garantiva azioni e creazioni del tutto libere, fino all’arbitrio – e di un’*Antica italiana* dall’altro, caratterizzata da una scrittura diretta e da una drammaturgia d’attore, mai veramente archiviata in Italia, per una sua efficacia vitale che meglio si adattava all’antropologia dell’attore nostrano. D’Amico, se da un lato giudicava «poco a proposito» le trovate dei registi demiurghi, dall’altro vagheggiava per noi un colto *comédien* da preferire a un troppo intemperante *acteur*.

Il gioco che proposi al convegno di Trento su Büchner, da regista e non da studioso, era legittimato dalla circostanza che alla scuola di D’Amico mi ero formato agli inizi degli anni ottanta – ancora quando quell’insegnamento era vivificato dal lavoro formidabile che con gli allievi registi facevano Elena Poledo e Andrea Camilleri – e di quel progetto, di quell’ideologia ero stato partecipe e persuaso. Proponevo qualcosa secon-

do procedimenti su cui mi ero formato e che avevo rielaborato in autonomia e praticato a lungo.

Il fatto che all'indomani, il 18 ottobre, avrei presentato nella stessa sede il frutto di un procedimento teatrale del tutto opposto, indicava nella pratica le ragioni del mio distacco da quel progetto e da quel modello. Avrei raccontato Büchner raccontando questo distacco.

Fare teatro è soprattutto accettare questo rischio: buttar via tutto e ricominciare.

Con lo 'studio in recita' di Shanna Rossi ho affrontato, come dicevo, la questione di come appropriarsi del testo preesistente in modo del tutto opposto a quello dell'analisi e dell'individuazione dei significati. È un procedimento che ho elaborato negli anni e che mette in discussione il concetto stesso di 'testo'. Del testo in quanto *littera*. Il testo teatrale non sta 'prima' da qualche parte. Arriva solo all'ultimo in quanto 'tessitura orale' e in presenza di spettatori (senza questi l'oralità è processo impossibile). L'opera di Büchner andava innanzitutto dissolta e vaporizzata in una memoria responsabile e problematica, prima di essere recitata.

Le prove erano state questo: come ricordare *coerentemente* un'opera prima letta, ma poi, in un certo senso, 'dimenticata'; e come dimenticare un'opera conosciuta in quanto *scritta*, per poterla ricordare nei procedimenti della composizione estemporanea.

La coerenza di cui parlo è attinente solo a ragioni di natura compositivo-performativa: spazio, spettatori, comunicativa, racconto, recita. È una coerenza che può essere frutto solo di un atto responsabile, perché quel testo, qualunque testo, può vivere solo grazie all'interprete. Senza questa assunzione di responsabilità da parte dell'interprete la recita, qualunque recita, è atto pleonastico.

Le prove erano state la messa a fuoco di un 'come', di un procedimento che fosse specifico per il *Danton*. La cosa davvero divertente di quel gioco proposto (di-*vertente*, e cioè imprevista, e quindi inedita) era in ultimo questa: cosa sarebbe successo

il giorno dopo, l'avremmo saputo solo il giorno dopo. Non solo gli spettatori, ma io stesso e la stessa Shanna Rossi.

L'anagrafe di Büchner è davvero sconcertante. Morto a 23 anni, lascia un piccolo *corpus* esemplare e paradigmatico di testi drammatici, tre in tutto, oggi considerati capolavori e saldamente accolti nel canone condiviso del teatro occidentale. Ma ancor più sconcertante è la loro collocazione formale. I tre testi prefigurano modelli di lungo corso e ampia frequentazione, ma solo a partire da un secolo dopo. Siamo in un laboratorio privato e solitario, dove un'intuizione pragmatica brucia la sua materia nel crogiolo di un'efficacia teatrale stupefacente.

Nel *Woyzeck* una serie esemplare di numeri chiusi va a comporre un dramma a stazioni la cui struttura può arrivare a sostenere sequenzialità aleatorie. Chiunque può provare a cambiare l'ordine delle scene e vedere che il dramma resta saldamente in piedi.

Leonzio e Lena, invece, è un *Kammerspiel* che anticipa le microfisiche del teatro intimo, del dramma lirico o del piccolo baraccone, moneta corrente solo al giro di boa delle avanguardie storiche.

Un ancor più moderno pezzo di 'teatro-documento', il *Danton*, fa 'parlare', attraverso il semplice montaggio, le fonti stesse della storia: circa il 70% dell'opera è fatto di materiali di prima mano semplicemente raccolti e assemblati. Il resto, la parte di mano dell'autore, non serve tanto a raccordare l'insieme, quanto a creare un 'ambiente' poetico che rende inediti quei materiali.

Anagrafe sconcertante soprattutto per quest'ultimo, primo ed inedito sforzo drammaturgico che, messo insieme a vent'anni a partire dai silenzi di una totale inesperienza, solo per misteriose vie poetico-mimetiche si manifesta come il frutto di una sapienza compositiva degna di una vecchia volpe della scena.

All'apparenza il *Danton* si presenta come un'opera *monstre*. Un'esecuzione completa del dramma porterebbe a uno spettacolo-

lo di almeno cinque ore, fuori da ogni *standard* produttivo. La tipica 'prima prova' di un debuttante, nella quale il flusso creativo è incontenibile e deborda in una ricapitolazione totalizzante della realtà, alimentata da un'identificazione patetica con le circostanze dei protagonisti. C'è come una ridondanza incontrollata. È come se l'incandescenza della materia prendesse la mano al poeta, incapace di dominarla, e la grandiosità dell'argomento trovasse il suo ingenuo correlativo nelle dimensioni stesse dell'opera.

Ma è un'impressione del tutto superficiale.

Se guardiamo alla struttura complessiva dell'opera vediamo prima di tutto che essa obbedisce ad una regola precisa, quella di una composizione *a maiore* e cioè un'articolazione in due parti, delle quali la prima è sistematicamente più estesa della seconda, il che avviene sia per l'intero dramma che per i vari segmenti che lo compongono.

È uno schema che i teatranti conoscono molto bene. È uno schema stringente. A un dato momento non può esserci spazio per descrizioni, circostanze di contorno, sfondi. Bisogna addensare, accelerare, saltare, precipitare.

Vediamo.

I primi due atti vanno a comporre un unico blocco coerente che converge in una grande scena corale: la Convenzione Nazionale accoglie la notizia dell'arresto di Danton e il sipario si chiude sulla Marsigliese intonata da pubblico e deputati a coronare il discorso di Saint-Just. Questi duetta con Robespierre in un'intesa perfetta. L'uno, Robespierre, interviene nel merito politico e morale: l'uguaglianza è una lama che non conosce distinzioni, la libertà è una necessità superiore, non un esercizio quotidiano dell'esistenza. L'altro interviene nel merito storico e naturale. Il suo discorso è travolgente. L'unisono del canto finale porta ad incandescenza il *pathos* politico creato ad arte e compatta l'azione in modo definitivo. La scena conclude tematicamente e narrativamente la materia di entrambi gli atti, legati intrinsecamente da una serrata continuità temporale. È un finale forte. E sostiene e riguarda tutto quanto è successo fino a quel momento. L'estensione dei due atti corrisponde al 57% del totale.

Al restante 43% corrispondono il terzo e il quarto atto, che convergono nel *focus* di un secondo finale comune: l'esecuzione

dei condannati e la follia di Lucile. Anche in questo finale il canto ha una funzione centrale, ma si manifesta stavolta in significativa dissonanza. Sono i condannati a intonare la Marsigliese, mentre uomini e donne del popolo, *contemporaneamente*, cantano e ballano la Carmagnola. Poco dopo, all'oscena canzonaccia del primo boia segue immediato e inconsapevole il delicato canto di morte evocato da Lucile.

Composizione *a maggiore*, dunque, di due parti molto compatte i cui finali 'climatici' sono in tutti e due i casi affidati alla musica, ma in modo opposto: un unisono concorde nel primo caso, un doppio contrasto dissonante nel secondo. Qui dopo tante parole – il dramma predilige in modo sistematico dialettica e retorica – Büchner sembra voler affidare alla musica e alla sua funzione desemantizzante il compito di arrivare alla fine. Non c'è spazio per una parola conclusiva, ma solo per il silenzio. Questo va preparato, evocato, 'costruito' in qualche modo. In qualche modo, 'rappresentato'. In esso deve restare un'eco, una memoria. Tutto ciò è nella natura della musica – creare il silenzio: dare profondità, dimensione spaziale al silenzio – e Büchner sembra saperlo. In questo caso è un silenzio di morte.

Considerando separatamente le due parti, vediamo che i due atti che compongono la prima coprono rispettivamente il 34% e il 23% del totale. Il terzo e il quarto che compongono la seconda, rappresentano il 26% e il 17% dell'opera. Di nuovo è confermata la regola della composizione *a maggiore*. Ma è questa l'unica cosa che esse hanno in comune. Le due parti infatti presentano sostanziali differenze sia di struttura che di strategia compositiva.

Questa capacità di cambiare in corsa le regole del gioco, questa capacità di spiazzare, appartiene profondamente all'arte della *performance* e sbilancia e vivifica l'interesse e l'attenzione dell'ipotetico spettatore.

Vediamo nel dettaglio.

La prima parte, atti I e II, racconta i fatti di quattro giornate consecutive. Il movimento drammatico della prima giornata si articola per cinque scene, in sostanziale continuità di tempo, dal giorno alla notte. Della seconda giornata, invece, vediamo solo

una scena notturna, la sesta, che conclude il primo atto: è l'incontro tra Danton e Robespierre in casa di questi, che viene subito dopo la scena delle prostitute in casa di Danton, anche questa notturna, con uno scarto temporale, dunque, di ventiquattr'ore.

Stesso movimento per la terza e quarta giornata: sei scene che raccontano nel dettaglio la terza, infine un'ultima scena che si svolge il giorno dopo, il già citato trionfo di Robespierre alla Convenzione Nazionale, che conclude il second'atto e l'intera prima parte.

Delle giornate seconda e quarta vediamo dunque un solo momento, che fa da *focus* alle giornate precedenti, raccontate invece nel dettaglio. Anche all'interno dei due atti, come si vede, viene utilizzata la composizione *a maiore* – 26% e 8% per la prima e seconda giornata, che compongono il prim'atto; 16% e 7% per la terza e quarta, che compongono il secondo – confermata oltre che nelle estensioni, anche nel cambio di andatura e di atmosfera.

C'è però un'interessante differenza tra i due atti. La sequenza compositiva I,1-5 è il *montaggio alternato* dei percorsi che quel giorno compiono i due protagonisti, Danton e Robespierre, fino al loro incontro nella sesta scena. La sequenza II,1-6 ha invece la struttura di un *dramma a stazioni* con Danton sempre al centro.

Non solo. La terza giornata rispetto alla prima, sebbene raccontata anch'essa con cinque cambi di scena, è nell'insieme più breve, con un effetto di densità e accelerazione. Gli avvenimenti convergono sempre più velocemente verso la cattura di Danton, cattura che cade *esattamente a metà* dell'intera opera.

Siamo al centro locale del dramma, segnato con evidenza da Büchner grazie ad un efficacissimo espediente, una particolarità 'scenografica' usata solo due volte nell'opera, e qui per la prima volta.

Tra la 5^a e la 6^a scena c'è, più che un cambio di luogo, un 'controcampo': la casa di Danton è vista prima dall'interno – è la scena della finestra, su cui torneremo, tutta intima, notturna, 'interiore', ultima stazione di una 'passione' seguita dall'inizio dell'atto tappa dopo tappa – poi dall'esterno, in un tempo simultaneo, con l'assalto della folla.

Da quel momento tutto il dramma cambierà radicalmente se-

gno e andatura. Robespierre, che nel prim'atto alternava la sua azione a quella di Danton, lo vediamo solo qui, e per l'ultima volta, quando trionfa alla Convenzione per poi sparire del tutto. La sottrazione dal racconto dell'antagonista determina un forte mutamento su tutta la macchina drammatica, che perde il suo andamento binario così sapientemente organizzato fino a quel momento.

Dunque, messa in sequenza di una prima parte più estesa e di una seconda più breve, con un effetto di condensazione e accelerazione che non solo tocca l'insieme, ma anche i movimenti al loro interno. Aperture e rallentamenti, preparazione graduale della catastrofe, continuità d'azione *in alternanza* con cambi di passo, scarti, atmosfere rovesciate, salti temporali, precipitare degli eventi.

Siamo nella cucina dell'*actio* retorica e della *performance*, conosciute da Büchner chissà come: forse con Shakespeare e con Quintiliano, forse con l'esperienza politica o di spettatore o, più probabilmente, con l'adesione emotiva ai contenuti e alle istanze della rivoluzione francese, che aveva in sé molto accentuata questa dimensione retorica e teatrale.

Ma siamo anche nelle dinamiche di una sapienza compositiva che Büchner mutua dal suo tempo. Egli sembra avere introiettato, metabolizzato, i modelli della *forma sonata*, paradigma creativo dell'epoca, con la giustapposizione di nuclei diversi da alternare e contrastare a vicenda, con la capacità di operare sui movimenti e sulle durate, sulle dinamiche e sulle 'tonalità'. Ancora una volta la musica – stavolta come modello profondo – sembra governare il processo creativo e compositivo.

Ancora una notazione di carattere, diciamo così, 'simbolico' su questa prima parte. Abbiamo detto delle quattro giornate di cui essa si compone. Büchner è molto attento a scandirle con chiarezza. Usa a questo scopo una precisa alternanza tra giorno e notte, e le scene notturne hanno esattamente questa funzione di 'traguardo' temporale e di passaggio. Ma hanno anche una

precisa funzione evocativa. Sono tre in tutto. Non solo segnano la chiara successione delle quattro giornate, ma creano una circostanza simbolica primaria, dato il tema generale del dramma, il grande tema rivoluzionario della ragione, della lotta tra la luce e le tenebre.

Abbiamo già citato le tre scene.

La prima si svolge in casa di Danton, la scena delle prostitute. In essa compare il racconto di Marion, che contiene un presagio di morte. Nel racconto Marion è in camera sua, *di notte alla finestra*. A un tratto il silenzio è rotto da una specie di corteo funebre. Stanno portando a spalle il corpo del suo fidanzato, suicida per aver 'capito' la natura corrotta di lei. «Hai solo quest'abito» egli le aveva detto «fanne l'uso che vuoi». L'abito è qui metafora dell'*èthos*, del comportamento morale.

La finestra diventa elemento scenografico focale nella seconda delle tre scene notturne, ventiquattr'ore dopo, in casa di Robespierre. Nel corso del colloquio con Danton ritorna la metafora dell'abito. «Il tuo abito è perfettamente spazzolato», gli dice sprezzante Danton, che nella pretesa purezza dell'altro riconosce un eccesso di *libido*, e quindi un principio di corruzione. «Gli uomini sono tutti epicurei», gli aveva detto Marion la notte prima. Così egli ripete a Robespierre. Dopo il colloquio, questi rimane solo, *alla finestra*.

Dalla notte arrivano segni inquieti, che gli sembrano provenire dai territori del sogno. Tutta Parigi dorme. Poco dopo Saint-Just entra come un fantasma. È buio fitto. Robespierre si spaventa. «Fate luce», urla ai servi. La scena si illumina. Saint-Just sembra portare 'la luce' del ragionamento politico. Luce fittizia. Fuori da quel ragionamento il mondo resta buio e incomprendibile. Alla fine della scena Robespierre è di nuovo solo di fronte alla sua notte.

Ventiquattr'ore dopo – sei scene dopo – Danton è nello stesso atteggiamento del suo antagonista: *da solo alla finestra*. È l'ultima delle tre scene notturne ed è la conclusione della sua giornata di passione, che abbiamo seguito passo passo in tutta la sequenza II,1-6. Svegliato da un incubo va alla finestra. Contempla il silenzio di Parigi. A un dato momento accorre sua moglie Julie, perché lo 'sente' gridare. Ma egli aveva solo sussurrato le sue parole. Il pensiero di Danton, appena pronunciato, si era ripercosso come un grido nell'animo di lei. In realtà nel pen-

siero di Danton si ripercuoteva il grido levatosi da tutta la città dormiente e silenziosa, mentre egli rievocava il settembre dell'assassinio del re, azione da lui stesso guidata. «Settembre» era quel grido.

Tra l'incubo e il risveglio, il grido interiore di Danton e l'ascolto sensibile di Julie, la contemplazione della notte e il silenzio assordante della colpa, non c'è soluzione di continuità. Tutto è senza contorni, inspiegabile e misterioso, e la realtà sensibile estende i suoi confini all'ossessione e all'incubo, percepiti nel corpo, nella carne. «Siamo marionette tenute al filo di forze sconosciute», dice Danton a Julie. Un attimo dopo la casa sarà presa d'assalto dalla folla.

In entrambe le scene, visivamente prefigurate dal racconto di Marion, le tenebre assediano l'anima, non confortata dalla rivoluzione in atto, portatrice di dubbia luce, di luce presunta. La ragione è rappresentata come immobile, apodittica, autolegittimante. Essa determina suo malgrado movimenti oscuri e incontrollati. Evoca costantemente il buio.

Vedremo come questo motivo – buio/luce – sarà trattato nella seconda parte, atti III-IV.

Abbiamo già accennato a come lo schema compositivo usato nella prima parte venga insieme confermato e smentito nella seconda, dove il gioco cambia ancora.

A un tempo diegetico, articolato in esatta diacronia, che fa anche da motore tematico all'azione della prima parte – bisogna agire in fretta, anticipare le mosse dell'avversario, sembrano dire tutti (tranne Danton, in preda alla rinuncia fin dal suo ingresso in scena) – si contrappone nella seconda un tempo sospeso, privo d'azione, *il tempo dell'attesa*: l'attesa del processo dall'esito già scritto, nel terz'atto; l'attesa dell'esecuzione, nel quarto. E se il terz'atto è del tutto privo di indizi su quanto tempo stia passando, o se sia giorno o notte, nel quarto tutta l'azione si condensa con certezza in una notte sola, quella che precede l'alba della ghigliottina. Ancora una volta una chiara definizione/distinzione nella durata e nell'andamento dei due segmenti, maggiore e minore, che compongono l'insieme della seconda parte.

In realtà Büchner, dopo il dramma a stazioni dell'atto II, che seguiva il montaggio alternato dell'atto I, sembra voler sperimentare nel terzo ancora un altro modello drammaturgico: una sorta di montaggio parallelo multiplo, dove tutto è contiguo e serrato, in una serie di interni incombenti e affollati, opprimenti, quasi assimilabili ad un unico luogo, nelle cui tenebre giorno e notte non hanno più senso. Una specie di labirinto sotterraneo in livida luce, dove burocrati e carcerieri, giudici e prigionieri, producono inutili parole e falsi protocolli.

Un'unica sequenza molto segmentata – nove scene – è infatti caratterizzata dall'esercizio costante della dialettica, del dibattito declinato in tutte le sue possibilità: discussione filosofica sull'esistenza di Dio, discussione scientifica sulle fasi della trasformazione della materia, discussione 'metafisica' sul dopo, discussione politica, apologia, dibattito, ma anche, esercizio della parola corrottrice di senso, quella di una dialettica 'disonestà', la parola demagogica piegata alle convenienze all'interesse di parte.

Di questo si riempie il tempo dell'attesa: di vacue, oziose, corrotte parole. Il tempo diacronico dell'azione – prima parte – si contrae nella sincronia del discorso, che può procedere in ogni direzione o piegarsi in modo sterile su se stesso. Come per il *Woyzeck* anche le tessere di questo terz'atto potrebbero avere un altro ordine, un'altra sequenza, senza modificarne la struttura.

A spezzare il cerchio interviene lo scarto, il taglio alla 10^a scena, un 'esterno giorno' fulmineo, dall'effetto accecante – il tumulto di popolo, preda delle parole d'ordine della demagogia, che si solleva contro Danton – a sciogliere il senso di saturazione fin qui accumulato e a determinare finalmente un movimento.

A un tempo che accelera o rallenta, incombe oppure incalza, ma che comunque 'procede', e segna l'intera prima parte, segue dunque un tempo 'fermo'. Così, gli scarti compositivi sono affidati all'alternanza interni/esterni, allo spazio e non al tempo, al dentro/fuori come schema primario, circostanza esistenziale, correlativo strutturale della condizione di prigioniero del protagonista. Il dato narrativo – 'dentro/fuori' – si trasforma in motore compositivo, e tiene il passo, scandisce le sequenze: un unico grande interno occupa quasi del tutto il terz'atto, tranne l'ultima

scena; una sistematica alternanza di interni e esterni caratterizza il quarto atto.

La parte maggiore del quart'atto – il più breve, 17% del totale – racconta la notte che precede l'esecuzione, e occupa circa il 12%. Nel restante 5%, la parte minore, è raccontata l'alba dell'esecuzione, in cui campeggia la follia della moglie di Camille Desmoulins, Lucile, che conclude il dramma gridando: «Viva il Re!».

La prima parte dell'atto si svolge dunque quasi interamente alla Consergerie, nella cella dei condannati. Una breve scena precede la sequenza. Per strada uno dei giudici esibisce a un cittadino lo sprezzo della sua disonestà, dichiarando apertamente che il processo era truccato. La scena del carcere, in cui si consumano i compulsivi ultimi discorsi dei condannati, occupa quasi del tutto il quart'atto. È qui che viene utilizzato per la seconda volta l'espedito del 'controcampo', osservato al second'atto nella scena della cattura.

A un dato momento la scena si interrompe e vediamo la Consergerie dall'esterno. È notte. I boia preparano la macchina. I carrettieri aspettano di raccogliere le teste. Lucile siede su un sasso e parla alla notte. In campo lungo, Camille è *alla finestra* e osserva da lontano la scena. Taglio. Siamo di nuovo in carcere. Camille è sempre alla finestra, ma in questa inquadratura ravvicinata, e descrive a Danton quello che vede, e che già sappiamo.

Si ripete qui la comunicazione muta tra moglie e marito (questa volta Camille e Lucile), già osservata nel second'atto tra Danton e Julie. E si ripete il cambio di scena *senza discontinuità d'azione*, come mutamento del punto di vista sulla stessa situazione. In cinema, quello che succede qui, più che campo e controcampo, si definirebbe come una doppia 'sogettiva'. La battuta di Lucile è vista da Camille alla finestra. Quella di Camille è 'sentita' da Lucile per strada. I due, sebbene lontani, colloquiano a una distanza ravvicinatissima, intima.

C'è ancora da dire di un altro espedito 'registico', che attiene non allo spazio, ma al tempo. L'intera sequenza è come 'incorniciata', per dir così, da due brevissimi momenti di una

sola battuta di Julie, nella sua casa: nel primo ella manda un biglietto a Danton; nell'altro beve il veleno. Anche Julie in quel momento è *alla finestra*. La scena si svolge al tramonto, a esecuzione già avvenuta. «Dopo tanto rumore, resta solo questo silenzio». Ma l'esecuzione noi la vedremo solo nella scena successiva.

Lo si potrebbe considerare un errore o una svista. Io preferisco considerarlo un colpo di genio dell'autore. Il finale diventa come un *flash back*. È già avvenuto – lo sappiamo dalle parole di Julie – ma lo vediamo lo stesso. Esso è prima sottratto alla sequenza narrativa diacronica, poi restituito alla rappresentazione, ma come distanziato, rievocato o ricordato.

In realtà, che Danton e suoi compagni vengano ghigliottinati non può essere una sorpresa per nessuno. Tutti conoscono i fatti. Büchner però trova lo stesso il modo di rendere la scena sorprendente, drammaturgicamente interessante, mettendo quell'evento in una luce insolita, proprio in senso scenografico, nella quale poter valorizzare il punto di vista delle due donne. La luce del tramonto del suicidio di Julie 'dissolve' nella luce dell'alba della follia di Lucile.

Così un forte segno femminile, sensibile, sfumato, caratterizza tutto il quart'atto. Si stempera nel finale il contrasto netto tra notte e giorno, luce e buio, osservato per tutta l'opera. Le due donne 'sentono' con semplicità e immediatezza il senso della tragedia. E ne esprimono la coscienza in modo icastico e essenziale: un breve biglietto, il gesto del veleno, il canto, il grido «viva il re».

Contemporaneamente i loro uomini sembrano perduti nella ridondanza di una teatralità vacua e inconcludente, prigionieri dalla quale non usciranno più.

Questa teatralità pervade tutta l'opera sia in termini strutturali e tematici, che come predisposizione che domina e muove tutti i protagonisti. Ed è introdotta da subito col personaggio di Simon, di professione 'soffiatore', suggeritore teatrale. Simon si aggira ubriaco ai margini dell'azione, citando a sproposito battute famose di drammi eroici, mentre partecipa alle agitazioni di strada. Il personaggio precede e introduce il primo ingresso di

Robespierre 'alto e nobile', e ad esso fa da correlativo oggettivo: di quella teatralità immediatamente messa in campo – efficace ed implacabile, composta e tagliente – esiste già un'accezione grottesca e degradata, che si manifesta negli stessi luoghi della sommossa. La macchina teatrale della rivoluzione ha quest'efficacia di propaganda, ma porta in sé il suo rovesciamento, la sua contraffazione, la sua mistificazione. L'ubriachezza alcolica di Simon si correla alla ubriacatura retorica della demagogia.

È significativo il fatto che sia proprio lui – personaggio senz'anima e senza destino – a guidare l'assalto alla casa di Danton nella scena della cattura: l'avvenimento principale del dramma ha queste stimmate da farsa tragica, che molto toglie alla pretesa tensione morale di Saint-Just e Robespierre, espressa subito dopo nei discorsi alla Convenzione Nazionale. L'autore lascia parlare i fatti attraverso mere giustapposizioni, con il semplice montaggio.

Come abbiamo visto Büchner allestisce una macchina estremamente funzionante e calibrata che non nasconde né la sua qualità meccanica – segnalata dalla metafora ritornante del mulino, così come dalle compulsioni, dagli atti ripetuti dei suoi personaggi, «marionette tenute al filo di forze sconosciute» – né la sua dichiarata, enfatica teatralità. Macchina infernale, macchina distruttrice è la rivoluzione stessa: ma anche macchina teatrale, in una identificazione perfetta di forma e contenuto. La rivoluzione mette in scena se stessa nel suo farsi – e i suoi protagonisti ne sono perfettamente consapevoli, consapevoli di una recita in atto – nel suo autoproclamarsi, nel suo raccogliere adepti e consensi proprio grazie alla sua capacità di autorappresentazione.

La stessa dimensione patetica – nota insistita, registro costante dell'intera opera – appartiene alla natura politica della rivoluzione. Ed è a sua volta il *pathos* stesso che ha in sé una dinamica ridondante: trovare sfogo ossessivo e ripetuto, fallire nel discorso definito e compiuto.

Così come il discorso che non sa arrivare a conclusione, la stessa rivoluzione, reificata in macchina di morte, sembra non

poter fermarsi mai.

La metafora del mulino suggerisce appunto quest'idea di un meccanismo che non si arresta, che tritura uomini e idee, vortice metafisico che simula l'infinito, che procede verso il nulla e l'abisso.

Rivoluzione come *mise en abyme*.

«Noi non abbiamo fatto la rivoluzione, è la rivoluzione che ha fatto noi», dice Danton. Abbiamo creduto di agire, ma siamo entrati in un gioco che non controlliamo. C'è solo da abbandonarsi docilmente a questo movimento, a questo progressivo avvicinarsi alla morte.

È il mattino del terzo giorno, prima scena del second'atto. Camille e Lacroix hanno cercato di convincere Danton ad agire, e Danton ha risposto così. A quel punto Camille invece di replicare, fa la parafrasi di quello che l'altro ha detto. «Sei un'eco efficace», gli dice Danton.

È come se Camille raccogliesse la sfida retorica dell'amico. Sono come due attori che discutono sulla migliore resa *scenica* di quel discorso. Il 'meglio morire' di Danton equivale a 'meglio uscir bene di scena'. E Camille mostra di capire: tutto quello che Danton dice, lo dice per dire, purché sia detto bene. Lacroix concluderà: «E non crede neanche a una parola di quello che dice». Come dire: «Recita».

In coda alla scena successiva il teatro è citato apertamente. È una scena corale che si svolge per strada, dall'atmosfera leggera, superficiale, 'mondana', nella quale Danton è perfettamente a suo agio. Sul finale due signori, conversando degli alti destini delle 'arti tecniche', parlano di una nuova commedia, «una torre di Babele, un labirinto di volte, scalette, corridoi e tutto proiettato in aria con tanta leggerezza e tanto coraggio». Ma «la terra è una crosta sottile, bisogna procedere con prudenza, si potrebbe sprofondare», dice uno dei due, e allora conclude: «Meglio andare a teatro».

Subito dopo, in una stanza, Camille stigmatizza il successo

dei teatri, dei concerti e delle arti presso un pubblico che non sa capire la vita nella sua potenza e bellezza. La replica di Danton è significativa. Non è l'arte che è priva di vita. È la vita che è moribonda.

Nella famosa battuta-emblema dell'opera – «noi non abbiamo fatto la rivoluzione, è la rivoluzione che ha fatto noi» – Danton in realtà dichiara come l'azione politica rivoluzionaria sia coincisa con le istanze esistenziali di chi vi ha partecipato. Come dire, non si può aderire alla rivoluzione senza consegnarsi ad essa. E la rivoluzione si è concretizzata in una *pedagogia di morte*: la rivoluzione «ha fatto noi», significa, «ci ha addestrati alla morte», «siamo stati alunni di un processo di distruzione».

Il desiderio di morte Danton lo dichiara da subito, al levarsi del sipario, e attiva in lui un'urgenza poetica, quasi un sussulto di dignità, dignità nella sconfitta, dignità nella rinuncia. Se si tratta di morire che la cosa sia ben fatta, se si tratta di uscire di scena, che la scena sia ben recitata.

A poco a poco, nel lento e implacabile finale, questo atteggiamento si estende e contamina tutti i protagonisti, quasi sentano su di loro i riflettori della storia. E così la rivoluzione si manifesta come macchina teatrale non solo nella sua attitudine ad autorappresentarsi, ma anche nel senso di un vero e proprio agone, di una gara di attori.

È come se la morte – il suo approssimarsi, il desiderio di essa – determinasse nei protagonisti una sorta di *trance* creativa. La morte è, romanticamente, propellente poetico, che brucia e degrada.

La rappresentazione che Büchner fa dell'eros conferma quest'idea della morte come processo, progressiva degradazione, qualcosa che non arriva all'improvviso, ma germina e cresce dentro lentamente e che parte da lontano.

La morte non è solo esito di condanna, compulsione reciproca di giudici e imputati che si avvicendano nei ruoli, per finire tutti sotto il taglio della ghigliottina. Essa è coltivata e preparata

nella pratica di un eros corrotto che ammorba e consuma, così come nell'esercizio incorrotto di una legge che uccide, e che consuma chi uccide.

Ma per Danton l'eros è anche l'illusione di un sollievo. Tra le braccia delle puttane è possibile trovare un provvisorio piacere, insieme alla circostanza di una compulsione e di una consumazione. La sifilide che lo ammorba non è mai esplicitamente nominata, ma è descritta con esattezza clinica nei suoi effetti fisici e mentali.

La purezza 'positiva' dell'incorrotto Robespierre, programmaticamente, ideologicamente contrapposta al disincanto negativo di Danton, è in primo luogo castità, che arricchisce per contrasto questa rappresentazione corrotta dell'eros. Ma poi è osservata, teologicamente, nella reciprocità di bene e di male. È un bene che contiene in sé il suo male, come lo stesso Danton gli fa notare. Ed è una purezza non priva di tenebre, non priva di tormenti per lo stesso Robespierre, come abbiamo visto.

Danton, nella sua degradazione, gli appare in tutta la statura di un protagonista: protagonista dell'ombra, doppio enigmatico, attore di un mondo che la sola dialettica non può conculcare: il mondo del disordine e del piacere, della conoscenza come atto libertino di ribellione, della distruzione di sé come unica risposta onesta all'ipocrisia imposta come legge. C'è qualcosa in quel mondo che Robespierre sta rinunciando a conoscere.

Ma noi non vedremo il seguito.

Büchner abbandona Robespierre al suo destino, come abbiamo visto. A questo punto gli interessa altro.

Nella seconda parte del dramma l'autore acuisce il proprio sguardo sui condannati, osservati con interesse da entomologo nella loro fenomenologia, nella loro graduale trasformazione. Vuole seguire il processo di morte che li investe e che si trasforma via via, fino a manifestarsi nelle ultime scene come *processo di creazione poetica*, come dicevamo: nelle forme, nel lessico, negli atteggiamenti.

La morte di Danton – nel titolo evidentemente è indicato non solo un avvenimento, ma anche un tema – diventa *focus* di un discorso di ‘poetica’ più ancora che di ‘politica’. E non è strano che un artista ventenne, volendo parlare di rivoluzione, finisca per parlare di quello che probabilmente più gli sta a cuore: che cosa avviene sul punto della creazione poetica e come questa si intensifica *a contatto con la morte*.

«Cosa faremo, ormai?», chiede Danton ai compagni. E conclude: «Faremo dei versi». Ma è detto con ironia, dal personaggio come dall’autore: la frase, paradossalmente, è in francese.

La recita che precede la morte, recita alla quale i personaggi indulgono sempre più volentieri, è probabilmente un modo più intenso di bruciare la vita che resta, dato il poco tempo che resta. Ma è anche qualcos’altro. Più che atto volontario è una sorta di compulsione. Di questa recita, però, sembrano consapevoli e, in romantico sdoppiamento, essi stessi la deridono, non solo il pubblico di piazza.

Si dice che i condannati a morte vengano presi, in prossimità dell’esecuzione, da una ilarità incontrollata. Così i condannati del *Danton*. Con sottile, geniale intuizione, però, Büchner traduce la ‘risata del patibolo’ in ‘ironia romantica’, e cioè in quella capacità di sottoporre a svelamento quanto viene costruito in sede poetica, mostrandone l’inconsistenza e la finzione. E se i protagonisti grazie a quella ironia trovano il modo, il coraggio di affrontare quell’ultimo atto, l’autore trova la chiave per distanziare nella ‘rappresentazione di una recita’ la conclusione del dramma, assurda più che tragica, a coronare l’intero processo rivoluzionario mostrato soprattutto come processo di mistificazione.

Interrompiamo qui questa critica de *La morte di Danton*. Il discorso critico è tendenzialmente infinito. Chiede per sua natura di essere continuato, ma può bastare. Volevamo mostrare come può funzionare questo procedimento che chiamiamo di ‘messinscena critica’ e ricaviamo da quanto scritto sufficienti indicazioni per il libro di regia.

Indicazioni spaziali, scenografiche e scenotecniche. Indicazioni illuminotecniche e coreografiche. Indicazioni musicali, sia

in senso specifico che di composizione generale. Indicazioni di ritmo e densità e durata dell'azione. Una messinscena critica, canonicamente, si avvale esattamente di un discorso secondario di questo tipo.

A questo punto un ultimo pensiero va fatto intorno al modello teatrale a cui far riferimento. Il dramma storico ottocentesco, in cui l'opera profondamente si riconosce, ebbe nel novecento una sua accezione grandiosa, favorita e corroborata da uno sviluppo formidabile delle tecniche materiali di messa in scena. Ha senso oggi accogliere quel modello? L'attenzione, l'esperienza orale dello spettatore può essere distratta dalle suggestioni simboliche, dalle metafore visive che quel modello spesso comporta. Quanto dev'essere visibile, esplicitato, tradotto materialmente, l'*apparato* – parola comune alla critica come all'allestimento – che una lettura critica costruisce intorno al testo? E una volta esplicitato, quanto opprime, invece di liberare, l'azione viva dell'interprete?

Se fosse la 'piccola scena' il contenitore più adatto a far vivere la poesia di Büchner?

Un'azione ravvicinata, 'intima', limiterebbe questo rischio. Non ostante l'autore subisca il fascino del grandioso, indotto dal tema rivoluzionario, quella 'da camera' è una dimensione molto presente in questo testo. Il primo piano sui processi interiori dei protagonisti, che si manifesta con frequenza crescente a mano a mano che il dramma procede, lo sguardo 'in soggettiva' sui fatti, che reclama a turno una forte empatia con questo o quel personaggio, indicano forse in quella 'da camera' una prospettiva più favorevole.

Infine, una questione di metodo. Resta da chiedersi quanto il discorso critico possa favorire il processo recitativo in genere, oltre che l'organizzazione della scatola teatrale. O quanto possa complicare il lavoro degli attori, indotti ad inseguire i significati, invece di occuparsi del felice manifestarsi della parola.

Se un testo 'primario' – un romanzo, un poema, un dramma – finisce quando deve finire, il discorso critico, semplicemente, si interrompe per un atto d'arbitrio di chi lo compie. Tende a non fermarsi mai. E più procede, più si allontana dall'atto es-

senziale di creazione da cui è partito. Ma soprattutto *chiede di essere continuato sul suo stesso terreno*. Portare l'attore su quel terreno può voler dire allontanarlo molto dalla natura del suo lavoro.

Non solo.

Quando il discorso critico si applica ad un testo teatrale, in qualche modo lo snatura. Tende a 'dimenticare' che questo è traccia scritta di un altro tipo di processo, quello orale o poetico-mimetico. A mano a mano che procede e cresce su se stesso, quel discorso cristallizza il testo teatrale in una sua forma selezionata, spesso semplificata, trasformandolo in base solida su cui poter poggiare e tralasciandone le qualità mercuriali ed epifaniche, tendenzialmente oscillanti ed imprecise, sfumate. Solo il corpo vivo dell'attore può rendere solido quel testo, ma non immobile, date le turbolenze effimere della recita.

La recita e l'analisi, insomma, appartengono a processi di natura diversa, tra loro irriducibili. Forse è possibile ricavare dall'analisi indicazioni di merito, ma non si ottiene niente quanto al processo recitativo, all'azione creativa dell'attore, *che deve cercare una coincidenza con quella dell'autore*, e per questo deve poter appropriarsi del testo in altro modo, non con il 'giro lungo' della critica e dell'analisi, che ti riporta sempre e solo al punto di partenza, con un bagaglio sempre più pesante con cui intraprendere il giro successivo.

Può esserci un'altra via.

Con lo 'studio in recita' presentato il 18 ottobre 2013 Shanna Rossi ed io abbiamo scelto un'altra via.

SHANNA ROSSI

LA MORTE DI DANTON. UNO STUDIO IN RECITA

È la sera del 17 ottobre, la nostra seconda sera al teatro Spazio 14. Siamo nel *foyer*, ci ripariamo dal freddo aspettando l'inizio del *Leonce und Lena*. Voci qua e là, si parla della giornata all'Università appena conclusa, del *Woyzeck*, del *Danton*, sporadiche riflessioni, piacevoli conversazioni prima dello spettacolo. Domattina recito. Questa sala mi piace, mi sembra lo spazio giusto per la mia recita di domani. Ci sono le finestre, c'è il *parquet*, di mattina sicuramente entra molta luce qui. Anche in teatro andrebbe bene, ma di mattina, alle nove, il momento più adatto allo studio e alle prove, meglio farla alla luce del sole. Chiedo subito alla responsabile il necessario per la scena: ho bisogno solo di una sedia di legno e di un cesto di vimini, come quelli per il pane. La sedia come ghigliottina va bene, posso infilarci la testa, posso sollevarla, guardarla, sarà il centro della mia scena; nel cesto posso mettere tutti i nastri rossi, il più bello lo legherò al collo, e poi il cotone idrofilo, penseranno che mi serve per fare la neve, come i bambini col presepio, e invece... Danton, eccolo lì, non smette mai di parlare, certo per una messa in scena non sceglierei mai *La morte di Danton* – penso – è un testo lunghissimo, lunghe insopportabili tirate retoriche, quella dialettica così effimera e illusoria, tutto patetico, mi pare infantile, proprio un'opera giovanile romantica. Un'opera giovanile romantica.¹ Niente di più lontano dalle mie corde in questo momento. E poi Danton è davvero un personaggio insopportabile, logorroico e inconcludente, sempre lì a darsi le arie con

¹ Con tale espressione non si vuole qui indicare la corrente letteraria cui Büchner appartiene, ma solo lo spirito con cui l'autore ventenne compone, la sua generosità creativa in un'opera di esordio quale il *Danton*.

le sue *grisettes*, sordo a qualunque tentativo di coinvolgimento da parte dei compagni, ma come ha fatto Büchner a renderlo protagonista? È veramente un personaggio positivo, vittima della rivoluzione? Danton è «un mastino con ali di colomba», «il cattivo genio della rivoluzione», «lo spaventapasseri della rivoluzione»... «Un pachiderma moderato in tutto meno che a letto»! Quest'ultima è divertente, è di Nèlo Risi per bocca di Marat, nella sua serie di interviste immaginarie.²

Voci qua e là. Attilio Scarpellini e Salvatore Cardone parlano de *La morte di Danton*, appizzo gli orecchi, magari mi interessa, prendo ancora spunto per domattina, d'altra parte il lavoro preparatorio sul testo è così, non metti limiti alla comprensione di esso fino all'ultimo... Il capitalismo liberista... Il sogno utopico di Silvio D'Amico... Ha ereditato la maschera della necessità... Il mio professore delle scuole medie diceva sempre che l'Italia si trova in questa condizione perché non ha avuto il coraggio di fare la Rivoluzione! Se gli italiani avessero avuto un po' di sangue francese... No, non lo dico, non mi permetto di interrompere, parlano sicuri e spediti, è bello starli ad ascoltare, povera Julie, come la tratta male Danton, la tradisce di continuo, in apertura del dramma le dice «io t'amo come la tomba», che imbarazzo, per non parlare della dolce Lucile, e come la mettiamo poi con Camille?

La sera del 17 ottobre, nel *foyer* dello Spazio 14, alla vigilia della mia recita, i miei pensieri sono tutti dentro *La morte di Danton*. Mi è stato chiesto, per domani, di proporre uno studio su questo testo secondo le modalità di esecuzione che da anni sono oggetto della mia ricerca teatrale insieme ad altri attori di *Studio Orale*, sotto la guida di Salvatore Cardone.³ Dovrò proporre al pubblico uno studio preparatorio, mostrargli la fase in-

² Si tratta de *Le interviste impossibili*, un programma radiofonico in onda negli anni Settanta, in cui uomini di cultura intervistano personaggi storici. Delle ottantadue interviste, una scelta è nel volume *Le interviste impossibili*, Bompiani, Milano 1975.

³ Creato nel 2011 da Salvatore Cardone, *Studio Orale Arte dell'Attore* è un centro di attività teatrali che si dedica – tra le altre cose – a programmi pedagogici e a progetti di ricerca sulla composizione estemporanea per la realizzazione di forme inedite di messa in scena.

termedia del lavoro, quella che si colloca tra la comprensione del testo e la sua messa in scena. Reciterò in pura composizione estemporanea, vale a dire secondo i procedimenti dell'improvvisazione, per cui l'unico elemento stabilito da prima è lo schema compositivo: il punto di partenza, il centro, il punto di arrivo. Presenterò *La morte di Danton* in miniatura, la mia composizione costituirà una sintesi dell'intero dramma ripercorso nelle sue principali linee di azione. Per arrivare a delineare tale miniatura c'è stato bisogno di prove non solo in senso tradizionale. Con Salvatore Cardone ci siamo a lungo interrogati sul testo: io leggevo e rileggevo per mio conto e lui mi faceva continue domande, come se non lo conoscesse. Tale fase di lavoro ci ha portato a formulare l'ipotesi che il *Dantons Tod* metta in scena il fallimento della Rivoluzione francese.⁴ Si tratta di una voluta semplificazione; ai fini di una composizione estemporanea è necessario segnare in modo netto delle linee di prospettiva.

Al momento di recitare mi sono subito accorta che non mi bastava sapere dell'alternanza giorno/notte che scandisce l'azione, non mi bastava aver ricostruito i fatti storici, né aver apprezzato la bellezza del monologo di Marion o delle parole di Danton, tantomeno mi serviva fare troppi discorsi su quanto leggevo. Tutti elementi, questi e altri, che erano certamente di ausilio alla comprensione sul puro piano cognitivo, mi aiutavano ad avere coscienza del valore dell'opera – percorso fondamentale per la propria autonomia di interprete – mi fornivano certamente spunti utili, idee. Ma al momento di recitare scoprivo che di queste idee me ne facevo poco, a volerle seguire ne veniva fuori una recita meccanica e priva di tensione. C'era bisogno, allora – come sempre in questo tipo di lavoro – oltre che di quell'analisi, anche e soprattutto di un'ipotesi sulla composizione che avrei eseguito. C'era bisogno del disegno di un altro dramma. In che modo si arrivi a questo disegno, a questo 'bozzetto', se facendo prima un'ipotesi astratta o se lavorando direttamente in recita, è impossibile indicarlo con esattezza. C'è una continua mescolanza tra queste due modalità, l'una influenza l'altra in un gioco creativo inestricabile, perché di lavoro puramente creativo si tratta, che si serve dell'"intelletto attivo" dell'artista sì, ma an-

⁴ La descrizione della nostra lettura critica è nel saggio di Cardone.

che e soprattutto della sua sensibilità, che dà spazio a intuizioni, fantasie, circostanze inventate, correlazioni, associazioni imprevedute, ma specialmente che mette in gioco tutti i suoi sensi. Appropriarsi del testo non vuol dire capirlo. Vuol dire frequentarlo con costanza e con i propri strumenti critici, vuol dire ‘assorbirlo’, e lasciarlo agire in se stessi.

Come dicevo, la composizione è costituita da un punto di partenza, un centro, un punto d’arrivo. Inutile dire che la fine è ciò che dà senso al tutto, è la parte trainante dell’intero disegno, contiene le finalità tematiche ma anche quelle compositive dell’interprete: che cosa voglio dimostrare? Che cosa voglio evidenziare del testo? Perché parlo? Se non c’è risposta a queste domande, in scena non si può andare.

La scelta delle scene su cui lavorare è conseguenza naturale degli obiettivi che ci si è proposti e di quel lavoro creativo cui accennavo sopra.

Cominciamo a provare. Sotto suggerimento del regista, tento un’improvvisazione sul monologo di Marion. Non funziona poi così tanto. Proviamo col protagonista. Neppure. L’impatto con il corpo e la voce è implacabile, quelle di Marion si rivelano parole statiche, prive di azione scenica, il suo monologo ha una grande importanza tematica ma strutturalmente sembra sciolto dal resto.⁵ Cardone, invece, afferma che esso è importantissimo e non è staccato dal resto: nel racconto di Marion, nel rapporto tra lei e il fidanzato, c’è il correlativo oggettivo del rapporto tra Danton e Robespierre, tra un personaggio corrotto e l’altro che non tollera quella corruzione fino a morire. Ma se ritengo che non sia quello il varco per entrare nel testo, posso lasciar perdere. È un varco per entrare, infatti, di cui ho bisogno, dice Cardone. Anche le parole di Danton – mi pare – non producono, non promuovono alcuna azione; fanno parte di essa, ma non la portano avanti, Danton subisce i fatti, ma non fa niente per arrivare alla fine del dramma, per lui sarebbe potuto finire anche al primo atto. Proviamo con l’antagonista – dico io – il povero Robe-

⁵ In seguito ho letto un articolo, in cui ho trovato considerazioni interessanti in questo senso: S.M. Weineck, *Sex and History, or Is There an Erotic Utopia in Dantons Tod?*, «The German Quarterly», 73 (2000), fasc. IV, pp. 351-365.

spierre, incastrato nella sua macchina di Virtù e Terrore in fondo propone un modello fattivo, fa dei discorsi che – retoricamente – non fanno una piega, per non parlare dell'intervento di Saint-Just nel secondo atto... Beh, insomma. È evidente che stiamo eseguendo una scomposizione del testo: per allestire la miniatura del *Dantons Tod* dobbiamo fare a pezzetti il testo di Büchner, scovare quelli più funzionali e malleabili, quelli con cui potrò muovermi più a mio agio nell'intera struttura e fabbricare al meglio la nuova costruzione.

Davvero il punto d'arrivo dell'autore è rappresentare la morte dell'«uomo di Settembre»? Glorificarlo e celebrarlo come un eroe che cade vittima dello stesso grande movimento che ha contribuito ad animare? Ma allora perché il dramma finisce con le parole di Lucile «Viva il re»?

Alla luce di questi interrogativi, tento una via alternativa, uno studio su Lucile. Gli unici personaggi lucidi del dramma, quelli che hanno 'senso di realtà', mi sembrano quelli femminili: Julie, che non sostiene il dolore della perdita e si suicida; Marion – fissata nel suo racconto che è come la figurazione di una condanna definitiva, di una malattia senza scampo – sembra essere la voce vera di Danton, capace di dire quello che Danton continua a nascondere e a rimuovere; infine Lucile, forse la più forte, forse l'unica che ha il coraggio di reagire a tutta la follia d'intorno e di salvarsi, di ribellarsi davvero, l'unica in grado di compiere una vera rivoluzione. Sì, recitare la parte di Lucile decisamente *funziona*.

Funzionare. È un verbo molto usato dai teatranti, questo. Non è solo un *cliché* terminologico, in effetti credo che suggerisca qualcosa di molto attinente alla pratica comunicativa e a tutti gli aspetti della *dispositio* esterna, che è compito dell'attore curare. 'Funziona', vuol dire che è bello da vedere, che è ben collegato e congruo col resto della composizione, che è comprensibile agli spettatori, dotato di efficacia comunicativa.⁶

⁶ Per una definizione di *dispositio* esterna rimando a H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969 (ed. originale: *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Heuber Verlag, München 1967), pp. 49-62.

Di solito non mi commuovo durante uno spettacolo teatrale, al cinema invece mi capita sempre, ma che m'è preso stasera? Ero così felice di conversare con Barbara Taddei prima, ma a un certo punto quelle ragazzine ai lati della baracca, tutta la famiglia intorno ai burattini... Dopo lo spettacolo di Patrizio Dal'Argine, la scelta del ristorante sembra un'impresa più ardua del solito, si sta facendo tardi, sento parecchio freddo e domattina devo recitare. Finalmente ci sediamo, stasera siamo in parecchi, Claudio Morganti a capo della lunga tavolata, di fronte a me quelle ragazze, erano due, perché ora son tre? Scarpellini comincia a raccontare barzellette, loro ridono e indovinano, oh mio Dio gli indovinelli non li ho mai capiti, ma perché divento stupida di fronte agli indovinelli? Enrico Piergiacomi si aggira gaio e soddisfatto tra i invitati, ma ancora non abbiamo ordinato, lo ammiro molto per questa bella impresa, troverò il modo di dirglielo, ci saluta stringendoci la mano uno ad uno, ma perché s'è fatto così tardi, dovrei già stare a letto a quest'ora. Domattina recito. Ho bisogno di ripercorrere i passaggi della mia composizione, ancora qualcosa non torna del mio schema. Prendo in mano il piccolo quaderno, quello con l'orecchino di perla della ragazza, che mi portasse fortuna almeno lei, ma non ho bisogno di scrivere, ho bisogno di parlare, Salvatore alla mia sinistra, scusami, ti dispiace prendere un appunto per me?

Il mio schema finale, limato e ripensato più volte, fino a poco prima della recita al pubblico, era costituito da tre sequenze. Ciascuna di esse, a loro volta, si articolava in uno o più passaggi/scene e in un punto d'arrivo, un *focus* verso cui tende l'azione precedente e che prepara quella successiva. Il terzo *focus* coincide col finale dell'intera composizione.

I.

1. Primo tentativo dei compagni di Danton
2. Secondo tentativo

[*focus*: Robespierre ascolta l'elenco dei condannati, poi contempla la notte]

II.

1. Scena corale che porta al discorso di Danton

[*focus*: Discorso di Danton]

III.

Donne del popolo/Lucile

- a. Lucile sotto la finestra della prigione
- b. Donne prima dell'esecuzione
- c. Lucile
- d. Donne dopo l'esecuzione

[focus: Lucile: Viva il re!]

La prima parte dello schema è costituita dalla rappresentazione dei tentativi dei compagni di Danton, Philippeau, Héroult e Camille di convincerlo a rientrare in azione, per così dire, vagheggiando la fine della rivoluzione e l'inizio della Repubblica, immaginata come una veste trasparente capace di modellarsi sul corpo del popolo, culla di ogni libertà morale e civile. Il loro primo tentativo si svolge all'interno di un clima giocoso, in mezzo ai loro scherzi e alle loro battute; in esso si fa strada la netta esigenza di veder cessare le decimazioni e di dare avvio a una nuova fase della lotta: la preoccupazione di Philippeau è agli altri evidente («Philippeau, che occhi cupi!»), egli per primo esprime apprensione e indignazione per il numero crescente di vittime e il protrarsi di una siffatta rivoluzione («oggi sono cadute altre venti vittime [...] Per quanto ancora dovremo essere sporchi e insanguinati come bambini appena nati, aver bare per culla e giocare con le teste?»), proponendo poi una precisa linea di azione («dobbiamo far approvare un comitato di clemenza, i deputati espulsi devono essere riammessi!»); lo seguono in questo Héroult e Camille, a formare quasi un unico discorso in cui i tre esprimono le loro intenzioni politiche ma anche rendono nota la loro visione edonistica della vita civile. Al termine di esso, Camille, nell'esaltazione provata all'idea di mettere a capo della repubblica «dèi nudi, baccanti, il divino Epicuro e la Venere dal bel sedere», coinvolge Danton: «Danton, prenderai tu l'iniziativa alla Convenzione!» Ma l'entusiasmo degli amici viene presto smorzato, Danton non ha nessuna voglia di farsi coinvolgere nella riorganizzazione della lotta, e se ne va.

Tuttavia un pericolo si fa sempre più vicino e i compagni ritentano: si è svolta una riunione al Club dei Giacobini, durante la quale Robespierre, al fine di tranquillizzare i lionesi che lamentano l'inazione dei suoi, ha tenuto un lungo discorso in cui esprime l'intenzione di punire i rivoluzionari viziosi che si cir-

condano di ogni ricchezza e mollezza ai danni del popolo, «per i quali la repubblica fu una speculazione e la rivoluzione un mestiere». Stavolta sono Lacroix e Legendre a portare a Danton le cattive notizie: Lacroix ha inteso bene l'allusione di Robespierre a «un qualche Catilina», e parla chiaramente a Danton: Robespierre «ha bisogno di una testa pesante». Per questo Lacroix non solo esorta Danton ad agire prima che sia troppo tardi ma anche gli espone lucidamente le motivazioni per cui saranno loro le prossime vittime, gli elenca i motivi del loro fallimento, quegli stessi a cui Robespierre e il popolo possono appellarsi senza essere smentiti: corruzione e furfanteria («e poi noi siamo viziosi, cioè godiamo, e il popolo è virtuoso, cioè non gode [...] Ci chiamano furfanti e, detto fra noi, qualcosa di vero c'è. Robespierre e il popolo saranno virtuosi»).

Sebbene Danton abbia compreso con chiarezza la minaccia che grava su di lui, tuttavia ancora non si lancia nell'azione (Lacroix dice «dobbiamo agire», Danton risponde «vedremo»), piuttosto si risolve di andare a parlare con Robespierre, probabilmente non per salvare la propria causa ma per provocarlo sul piano intellettuale e teorico, per così dire («lo farò arrabbiare, così non potrà tacere»). Il colloquio tra i due nella scena seguente, infatti, non avrà alcun effetto sull'azione vera e propria.

Mentre Robespierre, rimasto solo, rimugina le parole di Danton, Saint-Just irrompe nella stanza buia e lo esorta ad agire («Esiti ancora? Agiremo senza di te, siamo decisi»): il suo piano d'azione prevede la convocazione dell'Assemblea Legislativa, il Comitato di Sicurezza e quello di Salute Pubblica, bisogna «sotterrare il gran morto come si deve, come sacerdoti, non come assassini; e non dobbiamo mutilarlo, tutte le sue membra devono calar dentro con lui». Dunque, oltre a Danton, anche Hérault, Philippeau e Camille devono morire.

Così, il punto di arrivo della prima sequenza è la solitudine di Robespierre dopo la decisione delle condanne a morte. Egli, ancora solo nella notte, fa i conti con quella decisione, con la propria «coscienza pulita», si sente un «messia di sangue che sacrifica e non viene sacrificato». Nella solitudine buia risuona il nome di Camille, condannato a malincuore.

La seconda sequenza abbraccia i fatti del secondo e terzo atto, quelli che vanno dalla notizia dell'arresto di Danton, che egli

stesso dà al suo amico Camille, fino al discorso apologetico del terzo atto, scena quarta, nel tribunale della rivoluzione.

Il discorso di Danton costituisce il centro della mia composizione: l'intervento diretto del protagonista dell'intero dramma, tanto auspicato dai compagni, tanto da loro sollecitato tra il primo e il secondo atto quanto da lui rifiutato addirittura dopo l'arresto («vogliono la mia testa; per me! Sono stufo di queste storie, che se la prendano. Cosa importa! Saprò morire con coraggio, che poi è più facile che vivere») finalmente qui si realizza, Danton si decide a prendere le sue difese e ad agire. La strada per arrivare a tale risoluzione è stata molto lunga e accidentata. Per questo il suo intervento costituisce il centro dell'azione e anche il punto di svolta, quello che determina un cambiamento nei fatti rappresentati, dopo il quale niente sarà più come prima.

Alla luce di tale analisi, costruisco questa sequenza su un continuo desiderare, ricercare, evocare il suo discorso, così come avevo costruito la prima parte sul continuo richiamare la sua presenza. Immagino la scena come un insieme di voci, quelle del popolo, dei compagni, dei nemici, che proclamano il suo arresto, che denunciano le sue malefatte, che descrivono la sua figura: sono le voci del mondo che osserva dall'esterno Danton, l'uomo di settembre, «questo mastino con ali di colomba», «il cattivo genio della rivoluzione», «lo spaventapasseri della rivoluzione»... Di nuovo utilizzo qui un materiale per così dire 'corale', una serie di frammenti testuali che ho già impiegato all'inizio come preludio, come sintetica presentazione del personaggio. La scelta che ho operato durante le prove di non rappresentarlo mai, di non 'fare la sua parte', si rivela a questo punto della composizione piuttosto efficace; mi permette infatti di attingere liberamente a tutti i materiali che ho raccolto e di sostituirli, rimescolandoli, alle parole di Danton.

Durante il suo discorso al tribunale della Rivoluzione ho contato una ripetizione del pronome «io» per sette volte e dell'aggettivo «mio» per undici volte, insieme a degli insistiti riferimenti al suo «nome» e alla sua «voce». L'egocentrismo di Danton è in questa scena più che mai debordante, nelle sue parole c'è ancora molta retorica e mai un pensiero rivolto al popolo e ai compagni.

«La rivoluzione dice il *mio* nome. La *mia* dimora sarà presto nel nulla e il *mio* nome nel pantheon della storia. [...] La *mia*

voce, che tante volte ho fatto risuonare per la causa del popolo, respingerà senza fatica questa calunnia. [...] La *voce* di un uomo che difende il suo onore e la sua vita deve coprire il suono del tuo campanaccio. [...] *Mia* fu la *voce* che dall'oro degli aristocratici e dei ricchi forgiò armi al popolo. La *mia voce* fu l'uragano che seppellì i satelliti del dispotismo sotto ondate di baionette». Il concitato monologo (alla fine di esso Herman dice: «Danton, la vostra *voce* è esausta...»), tenuto rigorosamente in prima persona, così acceso e direi – ironicamente – rivoluzionario nei toni, tuttavia così inefficace ai fini delle decisioni prese dai nemici (alla Conciergerie Lacroix gli ribadisce: «hai strillato bene Danton; se solo ti fossi preoccupato un po' prima per la tua vita, adesso sarebbe diverso»), dal momento in cui ho già escluso di rappresentarlo, quel monologo mi permette innanzitutto di creare, paradossalmente, un gran silenzio. In esso posso sostituirmi al protagonista, diventare io la protagonista della scena e rivolgermi 'qui e ora' agli spettatori, creando una sorta di parabasi nella quale esprimere qualche pensiero, far riferimento all'attualità del momento, stabilire un contatto diretto con il pubblico e con la committenza e riflettere 'in azione' su ciò che sto tentando di mettere in scena. Nel lavoro estemporaneo questi elementi sono presenti in ogni parte della composizione, perché costituiscono la sua circostanza di base. Tuttavia c'è un momento preciso all'interno della recita in cui questa circostanza dev'essere completamente messa a nudo e questo momento è quello di maggiore libertà creativa e di maggiore aleatorietà. Ciò che farò in quell'istante non lo saprò fino a quell'istante.

Dopo il discorso mal riuscito i fatti precipitano, Danton e i compagni vengono arrestati e si corre verso l'esecuzione. La terza sequenza, prima del finale, prevede un'alternanza tra le donne del popolo e Lucile. Quest'ultima, a differenza di Julie – presente fin dal primo atto accanto al marito – compare per la prima volta nella scena terza del secondo atto insieme a Danton e Camille che disquisiscono di teatro e arte. Quando Danton viene chiamato fuori, Camille tenta di continuare quella dissertazione con sua moglie che lo ascolta, ma che non reagisce perché non capisce ciò che egli dice, solo – afferma – le piace guardarlo mentre parla. Noi capiamo che lo ama molto. Quando Danton rientra e riferisce del proprio arresto, in Lucile sorge il

timore e il presentimento che anche il marito verrà coinvolto e lo esorta affettuosamente e lucidamente ad andare a parlare con Robespierre, cosciente del loro speciale legame. Lo saluta e canta un addio, un attimo dopo si stupisce di quel canto e fugge via da quella stanza vuota «come se dentro ci fosse un morto». La sensibile Lucile ha più che un presentimento, ha compreso l'intera situazione.

Così, nel momento in cui la donna seduta sotto la *Conciergerie* vede il marito in alto, con la marsina di pietra e la maschera di ferro, è già impazzita: gli parla, canta forse un *Lied*, scherza come se Camille la stesse inseguendo per le scale; poi riflette sul senso della morte, sulle voci che ha sentito sulla condanna del marito, insegue un uccellino in volo.

Contemporaneamente, le donne nella piazza della Rivoluzione si fanno largo bramose di assistere alle esecuzioni, soprattutto – dicono – per far star buoni i bambini che reclamano cibo. Ci siamo quasi.

Subito dopo la decapitazione ritroviamo Lucile che continua la sua riflessione sulla morte e sull'ingiustizia di essa, «ma tutto deve poter vivere, tutto, quel moscerino là, quell'uccello. Perché dunque non lui?». Camille è anch'egli una creatura della terra e Lucile, nella visione al culmine del dolore, pensa al movimento globale di essa, al suo equilibrio, all'intero suo funzionamento reso possibile grazie all'apporto di tutti gli esseri viventi. Una creatura è morta, allora «la corrente della vita» dovrebbe arrestarsi, «la terra dovrebbe averne una ferita». Per questo Lucile lancia un grido, sperando che il mondo si fermi. Ma la natura si rivela indifferente. E forse l'assale un dolore più grande, quello derivante dalla consapevolezza che «non serve a niente, è tutto come al solito: le case, la via, il vento soffia, le nuvole vanno. Dobbiamo sopportarlo».

Le donne, sciocche e crudeli, commentano l'esecuzione, appagate da quella vista, più calme di prima. La tragedia rimane di Lucile, il cui ultimo canto è una constatazione di fatto, un conteggio delle vittime («sono migliaia, sono infiniti, che ormai sotto la falce son caduti»).

Dopo tante parole, dopo tanta retorica, dopo tanto chiasso del popolo volubile e ondivago «per il quale moderazione e debolezza sono una cosa sola», solo il canto, la poesia.

E poi una definitiva presa di coscienza.

La didascalia recita: «riflettendo e come se prendesse improvvisamente una decisione».

In questo modo Lucile pronuncia «Viva il re!». Non un grido disperato, ma la precisa dichiarazione di un punto di vista *politico*.

La semplice creatura Lucile, che nella terza scena del secondo atto aveva commentato il discorso del marito con le parole «mi piace guardarti quando parli», lo ascoltava felice ma non capiva che cosa diceva perché estranea al linguaggio analitico, lei, creatura così perfettamente integrata col ritmo del paesaggio naturale, così immersa nell'esperienza estetico-erotica della vita, sul finale – nel silenzio – esprime un pensiero lucido e di alto profilo *politico*.

La sua esclamazione è certamente uno scarto inaspettato e la giovane donna ci arriva solo attraverso la sua mania poetica, al termine della ricerca del senso di quel 'morire'. Esso non ha senso – conclude – la rivoluzione siffatta non ha senso.

Il desiderio è di un ritorno alla logica. Lucile canta.

Certamente, quando si affronta un lavoro del genere, bisogna scegliere un personaggio di riferimento: l'attore ha bisogno di attivare un processo di identificazione, ha bisogno di un punto di vista. La mia rappresentazione 'in miniatura' seleziona arbitrariamente solo quattro o cinque momenti del dramma, non altri, i quali, messi in sequenza, creano un filo narrativo coerente. Ma non basta, serve anche il punto di vista di un personaggio. Sia chiaro, avrei potuto scegliere altri quattro o cinque momenti e il punto di vista di un altro personaggio, non di Lucile; il gioco per entrare nell'opera avrebbe funzionato lo stesso. Le mie scelte dicono solo qual è stata la chiave per me più comoda in quel momento.

Inoltre, quanto possa essere condivisibile sul piano storico-politico la sintetica visione di Lucile da parte dell'attrice, non importa. L'interprete deve però operare una scelta anche in tal senso, che non sia ideologica, che stia dentro il testo e lo rispetti. Niente sovrastrutture, niente auto-regie critiche. L'attore che esegue una composizione estemporanea è come un antico rap-sodo: taglia e cuce, disfa e rifà, tenendo sempre conto del suo pubblico, del momento, dell'*hic et nunc*. L'attore deve veder 'funzionare' la piccola macchina che ha creato.

Forse chi legge si sta chiedendo come tutto questo – dialoghi, personaggi diversi, scene corali – sia riconducibile all'azione di un'attrice sola. Si tratta di un gioco dichiarato, in cui la convenzione è esplicita. In questo caso, uno 'studio in recita' significa capire e dar conto di quello che si è capito con lo strumento della recitazione; farlo in pubblico vuol dire, dunque, poter compiere quell'atto di comprensione apertamente.⁷

Pertanto le mie scelte sono andate in direzione della migliore comprensione possibile del *Dantons Tod* per me e per il pubblico, sia – come abbiamo visto – per quanto riguarda la scelta dei pezzi, sia riguardo alla resa scenica. Tutto ha ruotato intorno alla 'non-presenza' di Danton, all'impossibilità di catturare la sua figura: ciò ha fatto sì che l'azione complessiva fosse di tipo corale, un insieme di voci e personaggi alternati, di tanto in tanto, a una figura singola: Robespierre al termine della prima sequenza, il personaggio dell'attrice stessa al termine della seconda e Lucile al termine della terza.

Dal punto di vista scenografico è stato importante adottare uno spazio aperto e luminoso, il più possibile neutro, per fare largo il più possibile alle parole e all'immaginazione. Per questo ho scelto di utilizzare solo una sedia al centro della sala, che fosse anche e soprattutto il punto di riferimento della mia costante azione fisica, costruita sull'alternanza tra corsa e camminata e tra ritmi lenti e veloci. Quanto all'attrezzatura, il simbolico nastrino rosso intorno al collo, proprio come le girondine durante la Rivoluzione, era un elemento visivo ritornante: ne avvolgevo tanti intorno alla sedia e tanti ce n'erano dentro un cestino, l'altro mio oggetto di scena, rivelatosi utile durante quella sorta di parabasi di cui dicevo prima; in esso, infatti, avevo riposto dell'ovatta da distribuire agli spettatori per proteggersi dalle urla di Danton durante il suo famoso discorso, un espediente che mi aiutava a stabilire un contatto fisico con gli spettatori, costruito tutto sull'immaginazione di quella voce.

È la mattina del 18 ottobre 2013. Sono a Trento, in un albergo che dista pochi chilometri dal teatro, al risveglio la preparazione è molto accurata, aspetto un passaggio in automobile, è

⁷ Anche in pittura uno 'studio preparatorio' può essere oggetto di un'esperienza estetica, il famoso 'bozzetto'.

davvero una fatica recitare di mattina, mi sento un po' come Danton che deve vestirsi. Ma l'energia è tanta, e pure la voglia di fare una bella rivoluzione mattutina. Durante una delle prime prove, quand'eravamo ancora in alto mare, Salvatore Cardone mi sollecitò a fare un pensiero sul concetto di rivoluzione: che cos'è la rivoluzione per Shanna Rossi? Non saprei... Rivoluzione... Un giro su se stessi forse, la terra gira, noi stiamo fermi, con un salto, ci mettiamo a testa in giù... L'automobile è piena, il sole inonda l'abitacolo: Alessandro Alba alla guida, il professor Gerhard Friedrich, le valigie sul sedile, Salvatore Cardone, parlano, parlano, li ascolto, non capisco nulla di quello che dicono, dei loro discorsi maschili alle nove del mattino, è bello vederli sorridere, aver fatto amicizia dopo soli due giorni di conoscenza. Però mi importa solo che tra poco devo recitare, che la terra giri e che la mattina sia mite e assolata, mi importa solo di fare una cosa sensata, solo un lavoro utile e onesto, mi importa solo che il sudore non rovini troppo la camicia, solo che qualche uccellino possa cantare.

COLLANA «STUDI E RICERCHE»

- 1 Renato Dionisi, *L'opera attraverso lo studio critico delle fonti*, a cura di Salvatore de Salvo Fattor e Marina Rossi, 2011.
- 2 *Francesco Milizia e il teatro del suo tempo. Architettura, musica, scena, acustica*, a cura di Marco Russo, 2011.
- 3 Sergio Fabio Berardini, *Ethos Presenza Storia. La ricerca filosofica di Ernesto De Martino*, 2013.
- 4 Alessandro Salvador, *La guerra in tempo di pace. Gli ex combattenti e la politica nella Repubblica di Weimar*, 2013.
- 5 Michele Pancheri, *Pensare 'ai margini'. Escatologia, ecclesiologia e politica nell'itinerario di Erik Peterson*, 2013.
- 6 Enrica Ballarè, *Casa Rosmini e Rovereto. Note dal passato pensando a un museo futuro*, 2014.
- 7 *Rosmini e l'economia*, a cura di Francesco Ghia e Paolo Marangon, 2015.

