

STRUTTURE POETOLOGICHE NEL *WOYZECK* DI GEORG BÜCHNER

Simone Furlani

Abstract

Georg Büchner's polemic against Romanticism, against what he calls "ideal art", fits perfectly into the perspective of the "end of art" proclaimed by Hegel. This is not, of course, to affirm the impossibility of art, but rather the need for art to reflect on itself and deconstruct its abstractness. This essay, focusing on *Woyzeck* (1836-37), highlights the structures that enable Büchner to articulate his realism. These are reflexive (poetological) structures that involve a demystification of art (of theater, literature, etc.) and a self-subtraction to let reality emerge, a deconstruction of self that also concerns language, and the text that structures the drama. It is at the level of this reflexivity of art that the problem and a particular rendering of the relationship between philosophy and literature, between thought and artistic language, opens up. The tension between reality and immanence in the real, to which Büchner's work gives substance, thus moves forward within the perspective opened by Hegel, to the point of prefiguring some philosophical elements that will later be found institutionalized in Nietzsche's thought.

Keywords: Text; Language; Reflection; Deconstruction; Reality.

1. *Due premesse*

Alla fine di quel periodo della storia della filosofia che chiamiamo idealismo tedesco o filosofia classica tedesca, sulla scia di autori come Heinrich Heine e Georg Büchner emerge un modo di intendere il rapporto tra filosofia e letteratura (e realtà) che diventa un punto di riferimento di straordinaria forza per il tema in discussione. È un passaggio che spesso, nei manuali di filosofia, di storia dell'estetica o di letteratura tedesca, viene registrato semplificandolo, fino al rischio di non comprenderlo, come passaggio dal Romanticismo al Realismo. In verità è un passaggio molto più complesso, come molto più complessi sono i termini che si collocano come punto di partenza e come esito: ad esempio, non vanno trascurate le istanze realisti-

che del Romanticismo, tanto quanto, come vedremo, il successivo Realismo non si risolve in un rapporto meramente mimetico con la realtà. E proprio per questo, proprio per non semplificare termini e sviluppi, assumendo il *Woyzeck* di Büchner come opera nella quale convergono queste direttrici, è necessario fissare alcune premesse, almeno due, una sul piano storico, una sul piano teoretico. D'altra parte, la polemica di Büchner contro quella che egli chiama "arte ideale" non consente di distinguere i due piani¹.

Innanzitutto, una premessa sul piano storico. Gli anni in cui vive e scrive Büchner sono anni molto particolari all'interno della storia di quella che diventerà la Germania. Sono gli anni in cui, dall'Inghilterra, giunge nell'Europa centrale l'onda della rivoluzione industriale. Devastata da decenni di guerra e del tutto impreparata soprattutto dal punto di vista di una rappresentanza politica in grado di gestire un fenomeno così invasivo, l'area tedesca subisce e soccombe. L'economia crolla. Per assurdo, la frammentarietà politica di quel che resta dell'impero, aveva rappresentato un elemento di resistenza di contro all'invasione, dall'esterno, di un'economia e di mercati ancora, nella sostanza, chiusi in forme localistiche di matrice feudale. La radicale novità dei sistemi produttivi e la conseguente concorrenzialità dei prodotti importati causate dalla rivoluzione industriale, spazza via, letteralmente, ogni argine. E la profonda crisi economica trascina con sé ogni aspetto della vita sociale (ancora: letteralmente) persino nella sua unità di base, la famiglia. Il *Woyzeck* è incomprensibile se non si mantiene sullo sfondo la profondità e la violenza di questi cambiamenti. *Woyzeck*, il personaggio di Büchner, è un reduce al quale la vita economica non offre alcuna possibilità di reinserimento, includendolo soltanto mediante nuove, pesantissime forme di sfruttamento².

-
- 1 Come noto, Büchner colloca all'interno delle proprie opere quelle osservazioni, più o meno articolate, che ci consentono di ricostruirne l'estetica. Particolarmente rilevanti sono quei dialoghi che riguardano esplicitamente l'arte, dalla discussione tra Danton e Camille nel *Dantons Tod*, a quella tra Lenz e Kaufmann nel *Lenz*. Non avremo qui lo spazio per ricostruire analiticamente la poetica büchneriana, ma soltanto per circoscriverne il significato di fondo in funzione del problema del rapporto tra filosofia e letteratura. Per un approfondimento, ci permettiamo di rimandare a Furlani (2013) e alla bibliografia lì attraversata. Sul passaggio dal Romanticismo al Realismo cf. Fambrini (2014). Più in particolare, sulla generazione di Heine e Büchner, e sulla Giovane Germania, cf. Koopman (1970, in particolare pp. 7-80).
 - 2 Per una ricostruzione storica di questo periodo, cf. Hahn (2011), ma anche, in italiano, Kuczynski, Codino (1961). Sulle ricadute sociali della crisi economica e sul rapporto con i numerosi episodi di violenza all'interno delle famiglie, è fondamentale il seminario coordinato da Foucault (2000). Sui tre episodi (compreso naturalmente quello di Johann Christian Woyzeck), sui quali Büchner raccoglie informazioni e che egli mantiene sullo sfondo del suo dramma, cf. Poschmann

Sul piano teoretico, invece, è fondamentale comprendere che cosa, in quegli anni, ma aprendo alla contemporaneità, Hegel intenda per ‘morte’ o, meglio, per ‘fine dell’arte’. Come noto, non si tratta, per Hegel, di decretare l’impossibilità dell’arte in assoluto, l’esaurirsi di ogni possibile attività artistica e di ogni esperienza estetica. Si esaurisce e si rivela impossibile un determinato tipo di arte, l’arte del suo tempo, l’arte che Hegel chiama ‘romantica’ e, in second’ordine, ogni nuova forma di classicismo. Tuttavia, una volta ricordato questo aspetto, è necessario riassumere il movimento di pensiero che conduce Hegel a proclamare la “fine” dell’arte, perché è proprio nel significato di questa operazione che troviamo una fondamentale articolazione del rapporto tra filosofia e letteratura, tra pensiero e arte. Infatti, l’operazione portata a termine da Hegel afferma la maturata impossibilità dell’arte dopo averle riconosciuto un valore altissimo. Per quanto assurdo possa sembrare, la morte dell’arte coincide con il compimento di una funzione sorprendentemente elevata riconosciuta all’arte all’interno dell’articolazione sistematica del sapere. In particolare, la fine dell’arte avviene perché Hegel la individua non semplicemente come luogo di espressione estetica, ma come luogo del riflettere del sapere su sé stesso: producendo sé come oggetto, come ‘figura’, sa sé stesso³. Nell’arte, il sapere riflette su di sé e comprende sé stesso, ma con i mezzi e gli strumenti costitutivi e irrinunciabili dell’arte, ovvero con gli strumenti ancora legati alla sensibilità, all’intuizione, alla rappresentazione, ecc. E questa riflessione non può compiersi se non abbandonando questi mezzi e, proprio per questo, esattamente nel suo compiersi, l’arte rivela e comprende le proprie insufficienze e rimanda al di là di sé. L’arte che porta a compimento la sua essenza comprende i propri limiti e sottrae sé stessa, lasciando spazio ad altro da sé, ovvero, in ultima analisi, alla filosofia, al concetto. Gli autori ai quali accennavamo e, in modo particolare, come vedremo, Büchner, comprendono perfettamente questa condizione e questa necessità, che Hegel esprime anche caratterizzando la modernità, con termini decisamente disincantati, come l’epoca della “prosa del mondo”⁴.

(2006, pp. 714 e sgg.). Sui modi in cui la letteratura post-romantica rispecchia la crisi economica e sociale dell’area tedesca nel primo Ottocento, cf. Stein (1998) e, per quando riguarda Büchner, Frank (1998). È fondamentale, infine, tenere presente l’impegno di Büchner in prima persona nei movimenti rivoluzionari, a partire dalla fondazione della *Gesellschaft für Menschenrechte* e dalla scrittura del *Messaggero d’Assia*, che invitava la popolazione alla rivolta; cf. *Il Messaggero d’Assia* in Büchner (1999, pp. 301-320).

3 Cf. Hegel (1988, vol. 2, in particolare pp. 197 e sgg.).

4 Cf. Hegel (1967, p. 171). Sui rapporti di Büchner con la filosofia classica tedesca e, in particolare, con il pensiero di Hegel, cf. Mayer (1972, pp. 412-425). Sulla

2. Una differenza interna al dramma

Riassumiamo brevemente la vicenda, ricordando che il dramma büchne-riano si appoggia ai documenti di almeno tre femminicidi realmente accaduti. Woyzeck è un reduce. Ha un figlio, Christian, avuto con Marie al di fuori del matrimonio. Non ha un impiego, ma fa di tutto per mantenere Marie e Christian: per pochi soldi, si presta agli assurdi esperimenti del dottore e del professore, fa il barbiere per gli ufficiali dell'esercito, corre da un impiego all'altro. Anche Marie spesso è fuori casa, tanto che Christian viene lasciato da solo con Karl, l'idiota del paese. Allo sfruttamento fisico si affianca poi la pressione psicologica: Marie è stata vista con il tamburmaggiore e tutti alludono, ironizzano, lo deridono. Infiacchito, debilitato ed esaurito – ha le allucinazioni e sente delle voci – Woyzeck invita fuori città e uccide la propria compagna. Rimasto incompiuto, soprattutto per quanto riguarda la disposizione delle scene, tra i possibili finali del *Woyzeck* anche il suicidio del povero Franz che, come vedremo, è il finale più probabile.

La vicenda di per sé è straordinariamente moderna e, anzi, contemporanea. Il protagonista è un poveruomo, uno dei tanti che concorreranno a formare quella classe che, a breve, si chiamerà proletariato. Sulla scia di Schubart e soprattutto di Lenz, piuttosto che di Schiller, Büchner solleva a 'eroe' un povero sventurato. E poi Marie, che incarna una delle prime eroine del teatro contemporaneo, perché emancipata da qualunque stereotipo romantico: è un'eroina della libertà femminile soprattutto perché liberata da una melanconia tragica che, in verità, è interamente funzionale (un vero e proprio alibi) all'affermarsi dell'eroe. Per il resto, il dramma non fa altro che mettere in scena il modo in cui le istituzioni che dovrebbero garantire a Woyzeck diritti e libertà (comprese la scuola, la sanità e l'etica pubblica, non solo l'esercito e, in senso lato, lo stato) in verità glieli limitino e, addirittura, glieli sottraggano. Tuttavia, è la struttura formale del dramma che gli conferisce una forza e una capacità di coinvolgimento inaudite, che lo rende efficace, al di là di qualunque dialettica romantica, sia dal punto di vista estetico che dal punto di vista politico.

Infatti, se guardiamo al piano formale, innanzitutto dobbiamo notare che pressoché tutte le scene sono divise al proprio interno. Il palcoscenico è diviso in due: da un lato si svolge l'azione, dall'altro qualcuno osserva e commenta. Spesso non si può nemmeno parlare propriamente di scena:

'fine dell'arte' e sull'estetica di Hegel, la bibliografia è molto ampia. Per quanto qui ci interessa, rimandiamo alla ricostruzione e all'analisi teoreticamente molto accurata offerta in un volume di Gianni Vattimo, di cui onoriamo qui la memoria in linea con quanto fatto nel corso del Convegno SIFiT; cf. Vattimo (1970).

questa scissione interna al dramma gli vieta ogni forma di autoconsistenza. A ben vedere, il *Woyzeck* si svolge mantenendosi costantemente in equilibrio tra coerenza e interruzione, tra autoconsistenza narrativa e apertura verso un 'oltre' che mette costantemente in discussione la natura del teatro. E questo avviene fin da principio, fin dalla prima scena, nella quale Woyzeck e Andres, il commilitone con cui spesso si ritrova in caserma, raccolgono legna in campagna e la città in cui si svolge la vicenda si staglia in lontananza⁵: è una sorta di preludio (e di implicita indicazione narratologica) che prefigura e avverte gli spettatori di una continua frammentazione della scena che implica costantemente personaggi che agiscono e, separati dall'azione, seppur in scena, personaggi che osservano, assistono, commentano. Si tratta di una scissione che, fin da principio, intende alludere agli spettatori e, anzi, di più, intende coinvolgere chi assiste in platea.

Naturalmente, questa scissione interna al dramma è esplicita in tutte quelle scene che prevedono al proprio interno una rappresentazione, uno spettacolo. Non solo, ovviamente, quanti ascoltano il ciarlatano che, sfruttando l'esibizione della scimmia ammaestrata, vengono attirati all'interno del baraccone ad assistere allo spettacolo del cavallo razionale⁶. Non solo, altrettanto ovviamente, gli studenti che, nel cortile dell'università, assistono, come fossero a teatro, all'esperimento approntato dal professore⁷. Esplicitamente riflessive sono anche le scene, ad esempio, in cui Marie e Margareth osservano alla finestra l'entrata in città del corteo dei soldati in marcia oppure quella in cui i bambini si raccolgono per ascoltare la fiaba raccontata dalla nonna⁸. E ancora: il dottore, sempre dalla finestra, sorprende Woyzeck urinare in strada, gli avventori, in osteria, osservano le danze e si raccolgono attorno al garzone che, salito su un tavolo, si mette a predicare⁹. E anche laddove mancano una finestra o un palcoscenico, troviamo uno specchio: Marie si guarda in un 'pezzettino di specchio' invidiando gli specchi delle dame, Woyzeck rade il capitano che è seduto davanti a uno specchio¹⁰.

Questa differenza immanente al dramma è centrale sotto il profilo del valore politico del teatro di Büchner, a partire dalla fruizione che esso richiede. Pressoché tutti i personaggi del *Woyzeck* rappresentano un'istituzione e, anzi, in modo più o meno diretto, un'istituzione pubblica: l'eser-

5 Cf. Büchner (1999, pp. 179-180).

6 Cf. Büchner (1999, pp. 182-184).

7 Cf. Büchner (1999, pp. 184-186).

8 Cf. Büchner (1999, pp. 180-181; 202-204).

9 Cf. Büchner (1999, pp. 190-192; 197-198).

10 Cf. Büchner (1999, pp. 186-187; 187-189).

cito, le istituzioni scolastiche ed educative, la medicina e quella che oggi chiameremmo la sanità pubblica. Tutte queste strutture, fondamentali per una concreta partecipazione alla vita pubblica e per il riconoscimento, a tutti i cittadini, di diritti non solo formali, coinvolgono Franz soltanto per sfruttarlo. Il capitano lo impiega come soldato-barbiere, ma si guarda bene dall'offrirgli di entrare stabilmente nell'esercito. Anzi, non manca di ricordargli come la sua condizione sia compromessa: avendo un figlio fuori dal matrimonio e, quindi, senza la 'benedizione della Chiesa', il suo futuro è pregiudicato ("tu non hai virtù, non sei un uomo virtuoso", Büchner 1999, p. 189). Il dottore coinvolge Woyzeck nei suoi esperimenti solo come cavia a buon mercato. Pagandolo un soldo al giorno, lo costringe a nutrirsi soltanto di piselli. Di più: lo costringe a urinare in determinati orari e a trattenersi per lunghi periodi, tranne poi rinfacciargli, quando cede, di non avere "volontà" (Büchner 1999, p. 191). Il professore, infine, utilizza Franz come aiutante per inscenare, assieme al dottore, esperimenti dimostrativi piuttosto idioti e del tutto inutili sotto il profilo scientifico e didattico: lanciare un gatto dai piani superiori per dimostrare la forza di gravità. Le proteste di Woyzeck di fronte ai graffi e ai morsi del gatto ("Signor professore, morde", Büchner 1999, p. 185) sono tanto dirette quanto immediatamente legittime.

Tuttavia, non è soltanto esibendo il suo sfruttamento e inscenando la parodia del sapere e della ricerca, che Büchner coinvolge il pubblico, ma egli sfrutta fino in fondo anche i dialoghi tra i personaggi. Su questo piano, la denuncia e lo smascheramento delle strutture che includono Büchner soltanto per asservirlo seguono meccanismi di auto-svelamento. Il capitano confessa di aver scelto la carriera militare e di essere andato in guerra "solo per rafforzarmi nel mio amore per la vita", non per alti ideali o per coraggio ("Un brav'uomo è grato e tiene alla propria vita, un brav'uomo non ce l'ha il coraggio. Un farabutto ha coraggio"). Il dottore costringe Woyzeck a cure insensate e, per assurdo, si preoccupa di lui, ma il vero movente è il sogno di una "rivoluzione nella scienza", di farla "saltare in aria" (Büchner 1999, p. 191).

Tuttavia, laddove non sia sufficientemente chiara l'ideologica ambiguità di quanti sottomettono Franz, è lo stesso Franz che, letteralmente, li costringe in un angolo. Il Woyzeck di Büchner, almeno fino a quando sottomissione e sfruttamento gli consentiranno di restare lucido, non è uno sprovveduto e, anzi, si dimostra più razionale dei suoi sadici superiori. Costretto a trattenersi, si richiama, molto banalmente, alla natura ("quando ci prende la natura...", *ibidem*). Il dolore e la debolezza provati da Woyzeck, tanto quanto l'impossibilità di prescindere dai bisogni naturali del corpo,

non sono derogabili. Woyzeck replica appoggiandosi ai presupposti di chi abusa della sua obbligata disponibilità. Lo stesso cortocircuito è denunciato da Franz sul piano della morale religiosa (e pubblica): egli reagisce richiamandosi al Vangelo. Di fronte al capitano che gli imputa – con l’aggravante della viltà (“non sono parole mie”, ma del “nostro reverendissimo signor cappellano della guarnigione”, Büchner 1999, p. 188) – di avere un figlio senza la benedizione della Chiesa, Woyzeck replica in modo lucidissimo: “Signor capitano, il buon Dio non starà tanto a guardare se a quel povero esserino è stato detto sopra l’amen prima che fosse fatto. Il Signore ha detto: ‘Lasciate che i fanciulli vengano a me’” (*ibidem*).

Büchner non si limita ai meccanismi di identificazione del pubblico con la vittima e, anzi, pretende molto di più dagli spettatori: pretende di fare attenzione anche alla dimensione del linguaggio, delle battute e delle argomentazioni. Certo, chi assiste al dramma si identifica con Franz, con il soldato vessato e umiliato dai suoi superiori ma, allo stesso tempo, questa identificazione è continuamente disturbata dalla presenza in scena di quella distanza che abbiamo indicato come la struttura di fondo del *Woyzeck*. È una distanza che raddoppia i rapporti visivi e riflessivi, raddoppia la mediazione con il pubblico, finendo per modulare i rapporti di identificazione. Distanze, mediazioni e rapporti riflessivi mantengono lontani e distaccati gli spettatori. Una completa identificazione con il protagonista è negata, e lo spettatore è costantemente respinto, restituito a sé stesso. Büchner non chiede agli spettatori soltanto di identificarsi, ma anche di restare sé stessi, di restare razionalmente vigili, di non dimenticarsi di essere a teatro, e che il vero problema è la realtà, la loro realtà.

3. *L’arte oltre l’arte ‘ideale’*

La distanza che il dramma introietta al proprio interno, e che richiede al pubblico un rapporto riflessivo più complesso rispetto a quello di una mera identificazione, è funzionale a mostrare come le istituzioni che dovrebbero garantire la libertà di Woyzeck in verità la limitino e addirittura gliela sottraggano. Questa ambiguità delle istituzioni caratterizza anche le organizzazioni che Woyzeck incontra nel suo tempo libero (la fiera, il circo). D’altra parte, le sciocchezze pseudoscientifiche dell’imbonitore non sono così differenti da quelle del dottore e del professore.

La figura dell’imbonitore e il coinvolgimento nel dramma del momento ludico (del tempo libero di Woyzeck e Marie) possono sembrare secondari rispetto all’attraversamento critico delle istituzioni che si strutturano in po-

tere. La violenza fisica e le argomentazioni assurde dei diretti superiori di Woyzeck possono sembrare radicalmente lontani dall'imposizione (indiretta) di desideri e di modalità proprie del mondo ludico del divertimento e del tempo libero. In verità, la figura dell'imbonitore gioca un ruolo di raccordo con il mondo del teatro (e all'arte in generale) e, pertanto, è tutt'altro che secondario. Anzi, è decisivo. Il dramma deve evitare di imporre sé stesso, di diventare prodotto confezionato, 'opera d'arte' consegnata a un pubblico che deve soltanto riceverla. Deve evitare di configurarsi come uno 'spettacolo'. Tanto quanto la politica, le istituzioni, l'educazione, anche l'arte deve essere decostruita. E lo stesso dramma di Büchner, lo stesso dramma che ha mostrato l'esteriorità e la lontananza da Woyzeck delle istituzioni che lo sottomettono, non può strutturarsi anch'esso come luogo di imposizione di volontà, di idee, di significati precostituiti. Ancora una volta, e ovviamente, è la differenza che divide costantemente il dramma suo interno che vieta ed esclude fin da principio il suo costituirsi – usiamo ancora gli stessi termini dell'autore – in 'arte ideale'. Il dramma riflette costantemente su sé stesso e, mediante questa riflessione, vieta a sé stesso ogni autoconsistenza.

Di più: se continuiamo a guardare al piano formale dello svolgersi del *Woyzeck*, ci accorgiamo che, a una determinata altezza, la scissione, costantemente rinnovata in scena, tra azione e osservatori, viene sollevata a una dimensione più esplicita, che risulta decisiva per il definitivo ripiegamento su sé stesso dell'intero dramma, un vero e proprio raddoppiamento della narrazione. Nella scena in cui Franz invita Marie a passeggiare, la scena che precede il delitto, di fronte alle insistenze dei bambini che pretendono una fiaba è un'anziana, una nonna, che interviene e li accontenta. Questa è la fiaba che racconta:

C'era una volta un povero bambino che non aveva né padre né madre, erano tutti morti e non c'era più nessuno al mondo. Tutti morti, e si mise in cammino e pianse giorno e notte. E siccome sulla terra non c'era più nessuno, volle andare in cielo, e la luna lo guardava così gentile, e quando finalmente arrivò sulla luna era un pezzo di legno marcio, e allora andò sul sole, e quando arrivò sul sole era un girasole appassito, e quando arrivò sulle stelle erano moscerini dorati, infilzati come li infilza il falconcello sui prugnoli, e quando volle ritornare sulla terra la terra era un vaso rovesciato, e lui era tutto solo, e allora si sedette e si mise a piangere, ed è ancora là seduto ed è tutto solo (Büchner 1999, p. 203)¹¹.

11 Non abbiamo qui lo spazio per ricostruire le diverse interpretazioni della funzione di questa fiaba all'interno del dramma; per un approfondimento, cf. almeno Mayer (1972, pp. 285 e sgg.); Jancke (1979, pp. 274-275); Poschmann (2006, pp. 740 e sgg.).

Si tratta esplicitamente di un raddoppiamento della narrazione: sulla narrazione dello stesso dramma messo in scena, s'innesta una seconda narrazione. Di più: la favola raccontata dalla nonna prefigura e anticipa l'esito del dramma: dopo aver ucciso Marie, Woyzeck si suiciderà, lasciando completamente solo Christian, il figlioletto, cui allude il bambino della fiaba. In questo senso, sia sul piano formale, che sul piano dei fatti rappresentati, la fiaba assume un ruolo cruciale, che raccoglie e risolve tutte le dimensioni di significato del dramma. Porta a compimento la struttura fondamentale del dramma, ovvero quel rapporto riflessivo del teatro su sé stesso messo in scena, più o meno esplicitamente, fin dall'inizio. E sono proprio le modalità assunte da questa svolta – modalità che ora dovremo riassumere – che permettono di comprendere il significato del 'realismo' di Büchner e, di conseguenza, la peculiarità del rapporto tra filosofia e letteratura che ne viene.

Infatti, il valore del raddoppiamento della narrazione si può misurare esattamente e fino in fondo sul piano del rapporto con la realtà. Se sul piano della vicenda, la seconda narrazione anticipa il destino del povero Christian, sul piano formale questa seconda narrazione prende il posto della prima, occupa il piano della finzione artistica. Letteratura, teatro, rappresentazione artistica, anche e soprattutto per quanto si contrappongano alla realtà e siano artificio, vanno associate alla fiaba, a questa seconda narrazione. In questo modo, però, la prima narrazione scivola immediatamente all'altezza e all'interno della realtà pre- o extra-artistica. La fiaba svuota di ogni finzione il testo in cui è inserita. Assorbe in sé, per così dire, la dimensione letteraria del dramma, creando un contraccolpo che spinge il resto del dramma all'interno della realtà concreta, quella degli spettatori in sala. In piena coerenza con i presupposti teorici di Büchner ("Spostate la gente dal teatro alla strada: ah, la miserabile realtà!", Büchner 1999, p. 40), è un contraccolpo che colloca il teatro nella realtà e che rafforza la presenza degli spettatori al suo interno.

Ancora, sempre su questo punto. Questo innesto (riflessivo) di una narrazione sulla narrazione principale, non dà coerenza, consistenza e autosufficienza al dramma. Esattamente nella direzione opposta, come stiamo vedendo, questa interruzione e questo scarto sottraggono il teatro a sé stesso, l'arte a sé stessa. Si tratta di una vera e propria autosottrazione dell'arte, del teatro, della letteratura, a tutto vantaggio della realtà. L'arte decostruisce sé stessa, isolando al suo interno ogni elemento estetizzante, letterario, narrativo, spingendo il resto del testo nella realtà, fino a sovrapporsi e a coincidere con essa. Il bambino della fiaba che si ritrova solo e disperato, rimanda certamente a Christian, al figlio di Woyzeck, al personaggio del

dramma, ma, mediante questo scarto, rimanda soprattutto alle migliaia di orfani, di bambini e di ragazzi sfruttati delle campagne e delle città tedesche dei primi decenni dell'Ottocento. E, naturalmente, questa sottrazione dell'arte a sé stessa vale anche per tutti i personaggi del dramma che, secondo le intenzioni dell'autore, dovrebbero assumere una realtà e una concretezza sensibili, evidenti, immediate. Più che identificarsi, gli spettatori dovrebbero sentirsi circondati dai personaggi che, nonostante la loro caratterizzazione, non svolgono più soltanto un ruolo sul palcoscenico.

4. Un'ultima decostruzione

Naturalmente, è su questo piano – il piano di una riflessione su sé stessa dell'arte – che possiamo individuare lo spazio di un raccordo tra filosofia e letteratura, tra pensiero e arte, e, inscindibilmente, tra filosofia, arte e realtà. Se l'arte non decostruisce sé stessa, se il teatro non rifiutasse di risolversi in una mera narrazione letteraria, più o meno astratta, il teatro stesso di Büchner si imporrebbe, con la stessa violenza psicologica e intellettuale, esattamente come gli altri apparati che, scena dopo scena, Büchner ha rappresentato e smascherato. Senza questo decisivo momento riflessivo, di presa di distanza e di critico smascheramento di sé e della sua opera, l'autore si troverebbe a ricoprire esattamente la stessa posizione del ciarlatano fuori dal tendone. Tuttavia, per portare a compimento questo lavoro di decostruzione di sé del teatro, a vantaggio della realtà alla quale il teatro stesso deve rimandare, manca un ultimo passaggio, manca la decostruzione di un ultimo, decisivo elemento.

Come visto sottolineando il valore politico del *Woyzeck*, Büchner è estremamente attento al linguaggio, al testo, alle sue potenzialità e, dunque, ai rischi che ne possono derivare. È il linguaggio l'ultimo piano da decostruire. È il testo l'ultimo 'dispositivo' da sottrarre a sé stesso perché non s'imponga e limiti la libertà di chi ne fruisce. Anche rispetto a questo piano, il *Woyzeck* porta a compimento un lungo, inesausto confronto dell'autore con sé stesso, con la sua attività di scrittore, con il valore politico del suo scrivere, un confronto portato esplicitamente in scena fin dagli esordi, fin dalle schermaglie retoriche tra Danton e Robespierre, di fronte alle quali il popolo dimostra di aver maturato un profondo scetticismo e, sfinite, finisce per ribellarsi¹².

L'attenzione al linguaggio e alla sua decostruzione tocca il suo apice in una scena che fa da *pendant* con la scena durante la quale Woyzeck smonta

12 Cf. Büchner (1999, p. 85).

le argomentazioni del capitano mostrandone il cortocircuito logico cui conducono. La seguente affermazione di Franz sembra irrazionale, un vero e proprio *nonsense*, sembra l'esito della sua perdita di lucidità, mentre, in verità, è il culmine dell'opera di decostruzione portata a termine da Büchner:

Abbiamo bel tempo, signor capitano. Vede che bel cielo grigio, compatto, verrebbe voglia di piantarci dentro un uncino e di impiccarci, solo per quella lineetta tra il sì e il no; sì – e no, signor capitano, sì e no? Di chi è la colpa? Del no verso il sì o del sì verso il no? (Büchner 1999, pp. 194-195).

Non solo Büchner giunge al fondo di ogni dualismo, di ogni opposizione categoriale, cogliendo l'irriducibile differenza tra affermazione e negazione, tra positivo e negativo, tra 'sì e no', ma mostra anche come questo ineliminabile scarto stia a fondamento del linguaggio, di quella 'partizione originaria (*Ur-teil*)' che struttura ogni 'giudizio', l'unità di base del linguaggio. Questa differenza non può essere sanata, elaborata, 'superata'. Ogni suo sviluppo dialettico ne smarrirebbe la funzione. Essa è la condizione di ogni distinzione, a partire da quella tra soggetto e predicato e, quindi, è condizione di ogni giudizio e, in fondo, del linguaggio. Con un'immagine di Wittgenstein, diremmo che quella differenza ineliminabile è l' 'attrito' senza il quale ci troveremmo su una superficie perfettamente liscia ('una lastra di ghiaccio') sulla quale non riusciremmo a muoverci¹³. Non è un caso che Büchner tracci quella 'lineetta', la tracci come segno grafico, materiale, pre-linguistico, un segno prima dei segni del linguaggio, un segno che non è ancora significante, parola.

Se, da un lato, quella 'lineetta' è la differenza che genera il linguaggio, dall'altro lato essa è anche il luogo di rottura del linguaggio. Introiettando la differenza all'interno del linguaggio, creando una rottura e una distanza al suo interno, il linguaggio può così distaccarsi, prendere le distanze da sé stesso. Può riflettere su sé stesso. E può comprendere come anche esso stesso non debba chiudersi su di sé. Anche (e forse soprattutto) il linguaggio non deve diventare lo strumento mediante il quale l'autore detta, orienta e governa lo sguardo sulla realtà. Lo spettatore deve restare libero. Come detto, soltanto decostruendo ogni forma di autoconsistenza dell'arte, anche per quanto essa sia linguaggio, lo spettatore può sentirsi effettivamente partecipe: non perché ha ricevuto e compreso un messaggio, ma perché si trova coinvolto in un'esperienza estetica e in un orizzonte di significato aperti, che egli stesso deve cercare di chiarire.

13 Cf. Wittgenstein (1983, p. 65).

D'altra parte, come detto, quella 'lineetta' marca il luogo sul quale convergono tutte le relazioni con una realtà che è irriducibile a concetto e anche a linguaggio. È impossibile rendere lineare la differenza tra linguaggio e realtà. È impossibile una denotazione diretta, tanto quanto un racconto semplice. Non appena il linguaggio si struttura secondo le sue regole, si richiude in e su sé stesso, ed è proprio per questo che è necessario ricordarne la natura sovrastrutturale. Proprio per questo, quindi, è necessario un segno pre-linguistico che ne marchi l'insufficienza e che lo riconduca, per riflessione su sé stesso, all'irriducibilità del reale a linguaggio, della cosa alla parola. La lineetta ricordata da Woyzeck, l'incrinatura all'interno del linguaggio che lo sottrae alle proprie leggi, alla 'grammatica' direbbe Nietzsche¹⁴, genera una rottura all'interno della linearità del linguaggio e all'interno delle sue pretese.

5. Filosofia e letteratura: la dimensione poetologica

Come visto, strutturale, irrinunciabile e decisiva è la dimensione riflessiva del dramma e del testo del *Woyzeck*. Anche la letteratura (l'arte, il teatro, il linguaggio poetico, ecc.) può e deve riflettere su sé stessa. Anche la letteratura è chiamata, secondo Büchner, a riflettere su sé stessa e a indagare sui propri limiti, sulle proprie possibilità e, soprattutto, sui rischi che essa stessa si strutturi come uno dei tanti dispositivi che si sono calati e imposti sul povero Franz. E la dimensione che viene chiamata 'poetologica', ovvero la dimensione all'interno della quale la poesia (l'arte, la letteratura, ecc.) assume sé stessa come oggetto¹⁵. Ed è calandosi all'interno di questa dimensione che l'arte entra in un rapporto di tangenza e di condivisione con la filosofia. Come la filosofia, anche la letteratura è chiamata a riflettere su sé stessa. La tensione alla messa in discussione e all'indagine dei propri presupposti definisce un terreno all'interno del quale filosofia e letteratura, pensiero e linguaggio, si ritrovano affiancate.

Büchner è pienamente in linea con la 'fine dell'arte' diagnosticata e proclamata da Hegel. L'arte contemporanea è chiamata a riflettere su sé stessa e a comprendere i limiti della pretesa di cogliere e di esprimere un

14 Cf. Nietzsche (1983, p. 44).

15 Per quanto riguarda Büchner, cf. Dissel (2005). Naturalmente, la dimensione poetologica è stata indagata e articolata anche all'interno delle arti figurative, dalla pittura al cinema: cf., ad esempio, Stoichita (1998, pp. 266-277). Per un orientamento sulle implicazioni estetiche della dimensione riflessiva dell'arte, cf. perlomeno Dällenbach (1994).

significato assoluto, magari per via simbolica o allegorica. L'arte contemporanea può essere effettivamente arte, solo se demistifica sé stessa, se ricontestualizza le proprie pretese, se comprende la propria insufficienza. Non, tuttavia, per rimandare al di là di sé nella direzione di un sapere concettuale, quanto piuttosto per rimandare alla realtà: l'arte sottrae sé stessa per lasciar spazio al reale.

Resterebbe molto da dire sulle modalità e gli strumenti a disposizione di una filosofia e di un'arte, di un pensiero e di una letteratura, che riflettono sui propri presupposti. Sulle distinzioni che si possono tracciare, tuttavia, seguendo Büchner prevale l'attenzione a fare in modo che, in ogni caso e mettendo all'opera qualunque strumento (concetti, immagini, linguaggio, ecc.), ogni strumento non sovrasti la realtà. D'altra parte, già in Hegel e nella filosofia classica tedesca è sensibile una tensione all'immanenza che Nietzsche ricontestualizza ricollocando il centro di ogni forma di riflessione in modo tale che sia l'una, la filosofia, che l'altra, la letteratura, debbano riconoscersi comprese all'interno dell'orizzonte più ampio della "vita (*Leben*)"¹⁶.

Bibliografia

BÜCHNER, G.

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

KUCZYNSKI, J., CODINO, F.

1961 *La rivoluzione industriale in Germania*, in "Studi storici", 3-4, pp. 559-689.

DÄLLENBACH, L.

1994 *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, a cura di B. Concolino Mancini, Pratiche Editrice, Parma.

DISSEL, S.

2005 *Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion*, Aisthesis, Bielefeld.

FAMBRINI, A.

2014 *L'età del realismo. La letteratura tedesca dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

FOUCAULT, M.

2000 *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, tr. it. di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino.

16 Cf. Nietzsche (1977, p. 216).

FRANK, G.

1998 *Georg Büchner*, in G. Sautermeister, U. Schmid (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 5: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Carl Hanser, München-Wien, pp. 579-604.

FURLANI, S.

2013 *Arte e realtà. L'estetica di Georg Büchner*, Forum, Udine.

HAHN, H.W.

2011 *Die industrielle Revolution in Deutschland*, De Gruyter, Oldenbourg.

HEGEL, G.W.F.

1967 *Estetica*, Einaudi, Torino.

1988 *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze.

JANCKE, G.

1979 *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Athenäum, Berlin.

KOOPMAN, H.

1970 *Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses*, Metzler, Stuttgart.

MAYER, H.

1972 *Georg Büchner und seine Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

NIETZSCHE, F.

1977 *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano.

1983 *Il crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano.

POSCHMANN, H.

2006 *Kommentar a Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.

STEIN, P.

1998 *Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848*, in G. Sautermeister, U. Schmid (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 5: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, cit., pp. 16-37.

STOICHITA, V.I.

1998 *L'invenzione del quadro*, tr. it. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano.

VATTIMO, G.

1970 *Introduzione all'estetica di Hegel: corso di Estetica dell'a.a. 1969-1970*, Giappichelli, Torino.

WITTGENSTEIN, L.

1983 *Ricerche filosofiche*, tr. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino.