

*Simone Furlani*

## **Il corpo di Woyzeck: linguaggio e realtà dopo Hegel**

### **1. Una svolta**

In questo intervento, con “corpo” vogliamo intendere non solo il corpo umano (la sua fisiologia, la sua struttura anatomica, la sua fisicità), ma la prospettiva più ampia che lo vede collocato in un ambiente naturale e in un contesto sociale, economico e politico, e concepito e interpretato in funzione di determinati paradigmi epistemologici. Intendiamo il problema del corpo, in altri termini, nel senso di quelle dinamiche della “carne”, direbbe Merleau-Ponty, che tengono assieme la totalità o lo sfondo delle sue relazioni, delle sue possibilità e dei suoi limiti, sia sul piano fisico che su quello intellettuale. Infatti, come dovremo mostrare, Büchner appartiene a una generazione di scrittori che comprendono ed esprimono uno scarto irrevocabile, che certamente investe la concezione del soggetto, dell’io e del corpo: il suo Danton, ma soprattutto il suo Woyzeck, incarnano due uomini ancora mai raccontati e rappresentati in un modo così compiuto e realistico da sembrare talvolta addirittura cinico. Potremmo dire che finalmente ci troviamo di fronte a due uomini pienamente contemporanei. Ancor di più, se possibile, le donne dei drammi di Büchner, da Julie, Lucile e Marion, ma anche le *grisettes* e la moglie di Simon, del *Dantons Tod* alla Marie del *Woyzeck*: sono figure femminili che vivono fino in fondo il proprio corpo e che cercano di affermare la propria autonomia consapevolmente libere dagli schemi stereotipati della tradizione. Tuttavia, è necessario tenere presente che, come vedremo, questo scarto non si riduce alla fisicità, alla sensualità e alla corporeità dei personaggi messi in scena. Il nuovo modo di concepire e di rappresentare il corpo porta con sé un nuovo sapere, nuovi modi di concepire il mondo e, naturalmente, un nuovo modo di intendere l’arte, le sue possibilità, i suoi fini e i suoi doveri<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La maturazione di questo scarto è tutt’altro lineare, così com’è tutt’altro che compatta e monolitica, sotto molti profili e, non ultimo, quello stilistico, la generazione di scrittori alla quale ci riferiamo, ovvero la cosiddetta “Giovane Germania”; per un orientamento, cfr.

Abbiamo parlato di contemporaneità. Effettivamente, in questi anni – siamo nei decenni successivi alla restaurazione – si consuma uno scarto, a nostro avviso decisivo, che porta a compimento quell’arco temporale che Reinhart Koselleck chiama “*Sattelzeit*”, l’epoca della svolta, e che egli delimita indicando il 1781, l’anno della prima edizione della *Critica della ragion pura* di Kant, e gli anni 1831-1832, anni della morte, rispettivamente, di Hegel e di Goethe<sup>2</sup>. Isolare e comprendere questo scarto significa ottenere un punto di riferimento utile proprio per valutare che cosa s’intenda per “contemporaneo” e, di conseguenza, poter disporre di un criterio utile, se non altro, a decostruire una certa retorica del “nuovo”, dell’avanguardia, di rivoluzioni e di svolte che non lo sono affatto. È una retorica spesso esercitata facendo valere proprio il corpo, indicando nella sua valorizzazione elementi di novità che, al contrario, si sono affermati e sono disponibili da molto tempo.

L’epoca della svolta di cui parla Koselleck è la stessa che Hermann A. Korff definisce “*Goethezeit*”<sup>3</sup> e che Heine aveva chiamato “*Kunstperiode*”<sup>4</sup>. Soprattutto quest’ultima nozione è opportuna e crediamo sia utile seguirla. Infatti, lo scarto di cui stiamo parlando è particolarmente visibile, aspettando Nietzsche, soprattutto guardando all’arte, prima che alla filosofia. *Kunstperiode*, l’epoca dell’arte, ovvero l’epoca in cui l’arte assume una sorta di priorità sistematica o, perlomeno, diventa il luogo privilegiato di manifestazione e di comprensione delle ragioni più riposte di un momento storico rivoluzionario. È l’arte che dà corpo e voce a un nuovo orizzonte, a

J. Hermand, M. Windfuhr (a cura di), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1970, che non a torto definiscono “caotico” questo fenomeno e questo momento della storia della letteratura tedesca (ivi, pp. 8 e 16). Sullo *Junges Deutschland* cfr. anche l’utilissimo A. Esternann (a cura di), *Politische Avantgarde 1830-1840. Eine Dokumentation zum ‘Jungen Deutschland’*, 2 Bd., Athenäum, Frankfurt a.M. 1972. È il caso di ricordare subito, inoltre, che, al di là dell’appartenenza di Büchner a questa generazione e del problema della sua adesione a questo movimento, dobbiamo ricordare che qui prenderemo in considerazione soprattutto un dramma, rimasto incompiuto, che verrà riscoperto soprattutto nel Novecento. Rispetto alla considerazione del corpo come sintomo di una dimensione più ampia e complessa, che comprende diversi aspetti del discorso filosofico, forse è Judith Butler l’esempio più recente di discussione del corpo e dei corpi come luogo privilegiato di manifestazione e di applicazione di teorie e prassi sovraindividuali e complesse, una visione che, non a caso, deve molto al pensiero di Foucault; cfr. J. Butler, *L’alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell’azione collettiva*, trad. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano 2017.

<sup>2</sup> Cfr. R. Koselleck, *Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit*, in “Archiv für Begriffsgeschichte”, 11/1967, pp. 81-99.

<sup>3</sup> Cfr. H.A. Korff, *L’età di Goethe. Storia, poesia e filosofia*, a cura di G. Lacchin e G. Moretti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

<sup>4</sup> Heine usa anche l’espressione “*Literaturperiode*”, l’epoca della letteratura, con lo stesso significato dell’espressione “*Kunstperiode*”; cfr. H. Heine, “*Die Deutsche Literatur*” von Wolfgang Menzel, in Id., *Werke*, Bd. 4, hrsg. von H. Schanze, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1968, pp. 9 e 10.

una nuova realtà, a una nuova “carne”, a partire proprio dal teatro. Se già i *Soldati* di Lenz o i *Masnadierei* di Schiller tratteggiavano realisticamente eroi inediti proprio perché non-eroi, eroi di un quotidiano non edulcorato né dall’epica, né dalla storia, uomini in carne e ossa sconvolti da passioni e forze naturali, ma anche da strutture economiche, sociali e politiche subite, appunto, innanzitutto dal corpo, il *Woyzeck* di Büchner, scritto tra il 1836 e il 1837, rappresenta il compimento di questa immersione dell’arte nella realtà, del teatro nella vita, del linguaggio (anche e soprattutto quello letterario) nell’esperienza concreta.

Questo è un esito complicato e un guadagno faticoso per Büchner, che soltanto nell’ultima sua opera (incompiuta, ma rigorosissima nel suo impianto formale e nel linguaggio parlato) sembra riuscire a liberarsi da quell’arte “ideale” o “idealistica” contro la quale, programmaticamente, il giovane autore ha da subito combattuto<sup>5</sup>. Si tratta di un’immersione dell’arte nella realtà – sottolineata dall’invito di Büchner a spostare la gente “dal teatro alla strada”, a ricondurre l’arte alla realtà più concreta e viva (“ah, la miserabile realtà”) – che implica un radicale mutamento della concezione dell’arte<sup>6</sup>. Un mutamento che Hegel, confermandosi come spartiacque e termine di chiusura di quest’epoca, sanziona con la nota affermazione della “morte” o della “fine dell’arte”. Se, come detto, l’emergere di una nuova concezione del corpo non è fine a se stessa, ma è causa ed effetto di una ricontestualizzazione dell’intera enciclopedia dei saperi, questa ricontestualizzazione implica un nuovo modo di concepire l’arte, i suoi fini, i suoi limiti e le sue possibilità e, soprattutto, il suo rapporto con una realtà radicalmente mutata nel passaggio tra Settecento e Ottocento. Un rapporto che l’arte idealistica alla quale Büchner si oppone non è più in grado di articolare<sup>7</sup>.

## 2. Arte e realtà

Loro vedono qui, signore e signori, due persone di entrambi i sessi, un omino e una donnina, un signore e una signora. Nient’altro che artificio e meccanismo, nient’altro che cartone e molle di orologio. [...] Queste persone

<sup>5</sup> Büchner sviluppa la sua critica all’arte e alla letteratura “idealistica” soprattutto in alcuni celebri passaggi de *La morte di Danton* e della novella *Lenz*; cfr. G. Büchner, *Opere*, trad. it. e cura di M. Bistolfi, Mondadori, Milano 1999, pp. 39-40 e 108-111.

<sup>6</sup> Ivi, p. 40.

<sup>7</sup> Non abbiamo qui lo spazio per ricostruire tutte le implicazioni dell’affermazione hegeliana della fine dell’arte e, soprattutto, le sue corrispondenze con alcune delle posizioni più lucide di quanti, a partire dagli anni Trenta, si sono opposti al romanticismo, da Heine allo stesso Büchner. Su questo, relativamente a Büchner, rimandiamo a H. Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, pp. 412-425.

sono lavorate con tanta perfezione che non le si potrebbe affatto distinguere dagli altri uomini, se non si sapesse che sono [mero] cartone; in effetti se ne potrebbero fare dei membri della società umana.<sup>8</sup>

In questo passaggio di *Leonce und Lena*, Büchner si riferisce al teatro del romanticismo e del classicismo. È un'arte che ha smarrito il contatto con la realtà e con la vita concreta, un'arte tanto coerente e perfetta (ideale, appunto) da risultare astratta. L'intento dell'arte idealistica è di cogliere e restituire un significato assoluto e le strutture più riposte del reale, ma l'esito è il suo esaurirsi nelle proiezioni che produce. È un'arte che, esattamente nel momento in cui pretende di esprimere l'essenza intelligibile della realtà o l'anima stessa dei personaggi che mette in scena, si rivela pura costruzione, "artificio e meccanismo", "cartone e molle di orologio", un'arte priva di vita, tanto più che si vedono i "fili" grazie ai quali l'autore muove le sue marionette<sup>9</sup>. Altro che oggettività: a ben vedere, l'arte che pretende di essere universale e oggettiva si risolve in pura ideologia, in un'arte a servizio delle intenzioni particolari e delle volontà individuali degli autori.

Tuttavia, sarebbe un errore appiattare il compiersi del passaggio di cui stiamo parlando facendo valere le categorie di "romanticismo" (classicismo, idealismo, ecc.) da un lato e di "realismo" dall'altro. La critica büchneriana all'arte idealistica non auspica un realismo mimetico, un'arte che ritiene possibile isolare un reale positivo, immediatamente evidente e immediatamente riproducibile. L'invito a spostare la gente "dal teatro alla strada", a ricondurre l'arte alla realtà più concreta, viva e "miserabile", non esorta ad affidarsi a un'assoluta passività da parte dell'artista, ad assumere un approccio puramente ricettivo a ben vedere impensabile. Presupporre che sia sufficiente guardare fuori dai teatri e affidarsi al quotidiano, ritenere che sia possibile una riproduzione oggettiva di una realtà altrettanto oggettiva, significa postulare una realtà morta, un positivo tanto determinato ed evidente da rivelarsi, in verità, semplicemente privo di vita. Si finirebbe col cedere a quelle forme di realismo (già presenti, anche se ancora subordinate ai dettami del classicismo e del romanticismo) di cui, secondo Büchner, Jacques Louis David è l'esempio più noto e più significativo. David – Büchner fa esprimere a Danton la sua intransigenza – è colui che "disegnava a sangue freddo gli assassinati mentre venivano buttati dalla prigione sulla strada", rivendicando alla sua pittura il merito di cogliere "gli ultimi sussulti di vita di questi scellerati"<sup>10</sup>. Ecco il frain-

<sup>8</sup> Cfr. G. Büchner, *Opere*, cit., p. 164.

<sup>9</sup> "Se uno intaglia una marionetta da cui si vede pendere il filo che la tira e le cui giunture a ogni passo scricchiolano in versi giambici di cinque piedi, che carattere, che coerenza! [...] un ideale!"; *ivi*, p. 39.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 40.

tendimento e il rischio: abbandonare l'arte ideale artefatta e, dunque, morta, per riprodurre esattamente e meccanicamente sul versante della realtà concreta lo stesso atteggiamento reificante e la stessa astrazione. Tanto quanto non esiste quel significato universale, assoluto, sacro che il romanticismo crede o finge di poter esprimere, altrettanto non esiste una realtà evidente, positiva, oggettiva. Quasi per definizione, la vita non può essere riprodotta. La vita (è alla vita che deve tendere l'arte) non è un'entità o un insieme di entità determinate, e rimane irriducibile tanto all'arte quanto a ogni altra forma di sapere. Pertanto, l'arte che deve ristabilire il contatto con la realtà, che deve uscire dai "teatri" e rivolgersi alla vita quotidiana e "miserabile" della "strada", deve innanzitutto riconoscere una distanza, uno scarto insuperabile, un'opacità che è senza dubbio un limite, ma che è e deve essere colta come l'opportunità di evitare ogni forma di assolutizzazione della realtà. Come detto, evitare le astrazioni dell'arte "idealistica" significa anche evitare di assolutizzare la realtà credendola data, positivisticamente oggettiva.

Proprio per questo è fondamentale comprendere il punto di partenza, l'inizio del *Woyzeck*. Infatti, Büchner colloca la prima scena in una sorta di spazio e di tempo sospesi. In aperta campagna, i due soldati Woyzeck e Andres stanno raccogliendo della legna da portare in caserma. Sullo sfondo la città che sarà teatro della vicenda, mentre, disteso a terra, Woyzeck tenta di distinguere voci di spiriti o di massoni che provengono da sottoterra. La città, cui i due alludono, richiama la scena, lo spazio e il tempo della rappresentazione teatrale, mentre il sottosuolo (immaginiamo il personaggio in scena steso sul palcoscenico) allude al pubblico, agli spettatori in sala e, pertanto, alla realtà concreta, pre-teatrale ed extra-artistica. In questo senso la prima scena viene collocata in una sorta di luogo di nessuno, uno spazio e un tempo che non sono ancora quelli del dramma ma, pur non essendo più la realtà concreta della vita concreta, vi alludono. In altri termini: ciò che viene messo in scena è la differenza tra arte e realtà, tra teatro e vita, tra finzione e quotidianità.

Non basta. Questo spazio irrisolto fissato all'inizio del dramma, viene sollevato da Büchner a costante formale, anzi, a struttura stessa del dramma. Infatti, questa differenza tra arte e realtà si ritrova in quasi tutte le scene del *Woyzeck*, nella misura in cui tutte le scene prevedono al loro interno una scena (un'azione, un dialogo, un avvenimento) e uno o più osservatori di quanto accade. Brevemente, perché l'elenco è lungo vista la sistematicità di questa struttura: alla finestra, Marie e l'amica osservano dall'alto i soldati entrare in città in parata, gli studenti assistono all'esperimento del professore, i bambini ascoltano la fiaba della nonna. Di più: anche nei momenti in cui c'è un solo personaggio in scena, spesso si trova di fronte allo specchio e, osservando se stesso, ribadisce questo scarto tra quanti vedono e ciò che è visto, tra chi assiste

e chi agisce. La differenza tra arte e realtà è un vero e proprio principio formale del dramma, ma un principio che lo destabilizza, ovvero che richiama sempre e costantemente la sua inalienabile relazione a quella realtà nella quale è comunque e inevitabilmente collocato, e dalla quale, per quanto possa, si distingue<sup>11</sup>.

Mettere in scena una vicenda che ruota – più o meno implicitamente, ma costantemente – attorno alla differenza tra arte e realtà, tra palcoscenico e “strada”, implica un costante spaesamento dello spettatore, che si trova continuamente di fronte a una duplice opzione. In primo luogo, si può identificare con quanti agiscono in scena oppure con quanti, sempre sul palcoscenico, assistono alla scena. Il rapporto riflessivo è lineare e il coinvolgimento è piuttosto immediato. Lo spettatore si identificherà con Woyzeck, con la vittima, partecipando della sua sofferenza, condividendone il dolore e, magari, prenderà coscienza di una società che lo mortifica. Visto che il pubblico teatrale, ai tempi di Büchner, è per lo più, se non esclusivamente, un pubblico colto, potremmo dire borghese piuttosto che popolare, lo spettatore potrebbe, al contrario, anche identificarsi con i “professionisti” che sfruttano Woyzeck e provare un certo fastidio se non un sia pur vago senso di colpa. Comunque, in entrambi i casi il rapporto riflessivo sarebbe lineare, piuttosto immediato: il rispecchiamento attraverserebbe meccanismi di coinvolgimento e di identificazione.

In secondo luogo, tuttavia, la differenza tra arte e realtà dovrebbe consentire anche una riflessione più distaccata, addirittura più filosofica se si vuole. Lo spettatore seguirebbe il dramma consapevole di essere coinvolto anche come spettatore. Si identificherebbe con i personaggi che sulla scena assistono alla scena ma, consapevole di occupare la posizione e il ruolo dello spettatore. Si tratterebbe, in altri termini, di una fruizione del dramma incentrata costantemente sulla consapevolezza della natura “artificiale”, artistica, artisticamente finta e costruita del dramma, ovvero sul suo essere arte e non realtà, natura artificiale che, naturalmente e come vedremo, Büchner intende contenere e limitare al massimo grado possibile<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Per un’indagine più analitica di questa struttura del *Woyzeck*, cfr. S. Furlani, *Arte e realtà. L'estetica di Georg Büchner*, Forum, Udine 2013, in part. pp. 143-152.

<sup>12</sup> Sulla centralità, nell’estetica di Büchner, della questione della fruizione, ovvero di un pubblico che non deve essere passivo, cfr. H. Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Aufbau, Berlin-Weimar, 1983 e A. Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, Fink, München 1983. La questione della possibilità dell’arte di incidere concretamente sulla realtà diventa centrale per Büchner anche e soprattutto dopo la tragica esperienza del *Messaggero d’Assia*, il manifesto clandestino, alla cui stesura egli, giovanissimo, aveva preso parte scrivendo la prima versione: fatto circolare tra i contadini per avviare una sollevazione, perlopiù i contadini lo consegnarono alle autorità.

### 3. Apparati

Una volta stabilita, in tutta chiarezza, la struttura fondamentale del dramma, lo svolgimento del *Woyzeck* non è altro che la presentazione, uno dopo l'altro, di tutti i dispositivi che sottomettono Woyzeck. Si tratta di strutture o, meglio, di "apparati" che foucaultianamente, esattamente nel momento in cui si attivano per garantire la libertà del soggetto, gliela sottraggono<sup>13</sup>. L'esercito, la chiesa, l'istruzione, la sanità, persino i luoghi e le occasioni di svago e di divertimento, limitano, mortificano, orientano, costringono non solo il sentire di Woyzeck, ma anche la sua intelligenza, non solo il suo agire, ma anche la sua ragione, non solo il suo corpo, ma anche le sue facoltà mentali.

È necessario fare attenzione e non semplificare. Facciamo riferimento alla tradizionale distinzione tra *Leib* e *Körper*. Come noto, mentre il primo termine, *Leib*, denota il corpo inteso nella sua totalità, unità e complessità, e soprattutto facendo riferimento all'inscindibilità delle facoltà intellettuali e sensibili, razionali e sentimentali, il secondo, *Körper*, indica il corpo nella sua materialità fisica, fisiologica e biologica. *Leib* indica il corpo vivo e animato, potremmo dire il corpo del soggetto o della persona. *Körper*, invece, rimanda alla fisicità e alla dimensione meramente anatomica del corpo. Ancora: mentre il *Leib* rinvia certamente al corpo fisico, ma presupponendo che non se ne possa comprendere il significato ultimo se non considerandolo all'interno della prospettiva più ampia di ciò che intendiamo con "vita", con "essere vivente", "essere animato" e, soprattutto, "essere umano", il *Körper* denota il corpo limitandosi alla sua funzionalità fisica, animale, e dunque anticipando tutte le distinzioni e le implicazioni derivanti dalla nozione di "vita"<sup>14</sup>.

Se guardiamo alla brutalità dello sfruttamento del corpo subito da Woyzeck, si sarebbe tentati di far riferimento a questa classica opposizione tra *Leib* e *Körper* e affermare che Büchner abbandona il primo a favore del secondo<sup>15</sup>. Sarebbe facile appoggiarsi alle interpretazioni di Büchner che ne valorizzano il realismo in termini materialistici e rintrac-

<sup>13</sup> Cfr., ad esempio, M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it. di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977. Per i temi che stiamo qui trattando, cfr. in particolare *Potere-corpo*, ivi, pp. 137-145.

<sup>14</sup> Per una ricostruzione analitica della gamma di significati che ruotano attorno alla contrapposizione tra *Leib* e *Körper*, cfr. la voce *Leib, Körper* in J. Ritter, K. Gründer (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe & Co. Verlag, Basel-Stuttgart 1976, Bd. 5, coll. 174-206. Su come questa tematica si articoli nell'opera di Büchner, è fondamentale R. Carnevale, "In carne e ossa": *il corpo nelle opere di Georg Büchner: Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2009.

<sup>15</sup> È, nella sostanza, quanto fatto in H. Rosshoff, *Körpersprache bei Büchner*, "Georg Büchner Jahrbuch", 2/1982, ma anche in molte interpretazioni marxiste dell'opera di Büchner.

ciare in lui un primato assoluto del *Körper* sul *Leib*, tanto da superare la stessa opposizione tra queste due concezioni del corpo. In verità, come accennato, le risorse recuperate da Woyzeck smentiscono questa interpretazione e attestano una prospettiva più complessa.

È vero che sia Woyzeck che Marie vengono rappresentati da Büchner in modo inedito, affondando nella loro fisicità e sollevandola ad aspetto o elemento irrinunciabile per comprendere la loro specifica individualità e, di conseguenza, anche il loro personaggio. Guardando a Woyzeck, il dato fondamentale è legato al fatto che i suoi superiori mortificano innanzitutto il suo corpo (*Körper*), incidono sulla sua salute fisica, svolgono il loro potere intervenendo pesantemente sulla sua resistenza e sulla sua salute. Non solo Franz è costretto ai peggiori lavori di fatica riservati ai soldati di ferma, che magari aspirano a entrare definitivamente nell'esercito, egli è anche costretto a cedere al ricatto e a rispettare le rigide gerarchie militari ben al di là di quanto quelle gerarchie prevedano. È ovvio come non abbia alternative. È un po' meno ovvio come la miseria e la necessità di provvedere alla compagna e al figlio lo costringano pure ad accettare vere e proprie umiliazioni anche dagli altri personaggi che, a rigore, non sono suoi superiori e lo sono solo perché Franz è costretto a riconoscerli come tali. Ad esempio, è costretto a sottoporsi agli assurdi esperimenti del dottore per i pochi spiccioli che riceve in cambio. È costretto a obbedire al professore per le stesse ragioni: per miseria e per la speranza di poterne ottenere un qualche appoggio presso il capitano.

Su questo piano, il piano del *Körper*, Woyzeck è rappresentato sul palcoscenico come puro materiale animale: non solo come forza-lavoro (come forza-lavoro animale, potremmo dire), ma anche come cavia. La cavia è tale quando non si esclude la sua morte e, anzi, se ne ammette preliminarmente e programmaticamente la possibilità. Il corpo di Franz è distrutto, egli è stremato e completamente privo di forze, ma il dottore, il professore e il capitano continuano a esercitare un potere che affonda nei bisogni fisici più naturali, letteralmente: sorpreso a urinare in strada, Franz viene rimproverato aspramente per non esser riuscito a trattenersi e a rispettare i tempi decisi capricciosamente dal dottore.

Woyzeck serve ai suoi superiori come uomo-animale o come uomo-cavia, e finisce esattamente col sovrapporsi al cavallo ammaestrato dell'imbonitore: deve sempre rispondere in modo immediato e meccanico ai comandi dei superiori. L'identificazione non potrebbe essere più perfetta e la sua riduzione ad animale (la sua involuzione) non potrebbe essere più compiuta: così come l'imbonitore comanda ai suoi animali addestrati di esibirsi e di eseguire gli esercizi imparati, altrettanto il dottore comanda a Woyzeck di mostrare agli studenti come egli sia in grado di muovere le orecchie. Di più: la scimmietta ammaestrata del ciarlatano è vestita da soldato, tanto che il padrone può affermare che "la scimmia è già un



soldato” e poi aggiungere che “non è ancora molto, il gradino più basso della specie umana!”<sup>16</sup>. Quest’ultima precisazione aggrava l’affermazione che identifica la scimmia e il povero Franz: la totale identificazione tra la scimmia addestrata e il soldato mortifica Woyzeck, tanto da non essergli riconosciuta nemmeno la piena dignità di essere uomo<sup>17</sup>.

A ben vedere, tuttavia, tutti gli apparati che sottomettono Woyzeck incidendo sul suo corpo sono costretti a passare attraverso una mistificazione del sapere, della scienza di cui sono rappresentanti. Büchner è attentissimo a mostrare come lo sfruttamento fisico di Woyzeck passi attraverso la menzogna, ovvero come lo sfruttamento brutale del corpo presupponga una falsificazione, più o meno conscia, del sapere. Il capitano si atteggia a filosofo melanconico e costruisce argomentazioni filosofiche a dir poco sgangherate per giustificare la condizione sofferta dal povero soldato-barbiere. Il sarcasmo di Büchner nell’esprimere le strampalate teorie del dottore è addirittura esagerato. Per non parlare delle idee, se possibile ancora più assurde, del professore. In entrambi i casi, Büchner esaspera la fumosità delle loro teorie e dei loro principi affinché sia nettamente percepibile l’inganno, la menzogna. Sempre e in ogni caso, nel *Woyzeck* potere e sapere, sfruttamento e mistificazione, violenza e scienza appaiono strettamente e inscindibilmente annodati, tanto che è grazie all’intelletto e alla sua razionalità che Franz resiste e reagisce: egli va incontro al disastro non quando cede il corpo, ma quando cedono il suo intelletto, la sua lucidità.

Questo nesso tra sfruttamento e mistificazione è talmente stretto che il vero emblema dello sfruttamento di Woyzeck è l’imbonitore, il ciarlatano che alla fiera invita il pubblico a entrare e ad assistere al suo spettacolo. Non a caso collocato all’inizio del dramma, quasi per dettare le modalità dello sfruttamento, la retorica e il tono dell’imbonitore sono evidentemente seducenti. Il lettore e lo spettatore non faticano a comprendere né l’assurdità delle sue promesse, né che Woyzeck e Marie si lascino abbindolare dall’invito prima e dalla spiegazione dello spettacolo dopo. Inoltre, nelle intenzioni di Büchner, lo spettatore dovrebbe rendersi conto facilmente della continuità tra quella retorica, quella del ca-

<sup>16</sup> Cfr. G. Büchner, *Opere*, cit., p. 182.

<sup>17</sup> Non abbiamo qui lo spazio per mostrare l’inedita rilevanza del corpo nella definizione del personaggio di Marie. L’insistenza di Büchner sulla sua bocca rossa, sui suoi capelli e occhi neri, mette nettamente fuori gioco ogni possibilità di simbolizzazione della sua fisicità e della sua sensualità. È una dimensione rafforzata, *ex negativo*, anche dal volgare maschilismo dei soldati che, definendola una “bestiolina”, la riducono, esattamente come nel caso di Woyzeck, alla dimensione animale. A questo proposito va ricordato che questo periodo (e il movimento della *Giovane Germania*) è decisivo anche per quanto riguarda l’emancipazione e i diritti della donna: si pensi, ad esempio, al romanzo di Karl Gutzkow *Wally, la scettica*.

pitano e, soprattutto, quella del dottore e del professore: il parallelismo tra Woyzeck (e Marie) e gli animali ammaestrati è esplicito ed evidente. Allo stesso tempo, tuttavia, lo spettatore dovrebbe anche accorgersi, altrettanto facilmente, che Woyzeck non subisce quel fascino e non si lascia accalappare. La sua capacità critica è piuttosto vigile, anche se finirà per spegnersi. Spesso – pensiamo soprattutto alla nota scena col capitano – si percepisce come Franz abbia compreso bene, ma che voglia semplicemente accondiscendere ai suoi superiori.

Questo stretto legame tra sfruttamento del corpo e irretimento dell'intelletto, tra violenza e inganno, testimonia che Büchner ha compreso perfettamente che la distinzione che contrappone *Leib* e *Körper* è una falsa opposizione, costruita per essere funzionale al primo e legittimare un primato che, in verità, di per sé non possiede. Distinguendo tra un corpo animato e vivo (con un'anima che assume inevitabilmente una connotazione morale, prima che gnoseologica) e il corpo nella sua natura fisico-biologica, non si fa altro che escludere questa seconda accezione e restare all'interno degli schemi obsoleti che subordinano il corpo all'anima, pregiudicando, peraltro, un'accurata considerazione dei rapporti tra questi due versanti, tra materia e spirito, sensibilità e ragione. La comprensione e la concezione del corpo insite nella contrapposizione tra *Leib* e *Körper* sono sempre predeterminate, ideologiche, sovrastrutturali. Büchner sostituisce il *Körper* al *Leib*, non per liberarsi delle implicazioni e dei problemi che riguardano la questione del rapporto spirito-materia, ma per riformularli a partire da una nuova e piena accettazione del *Körper*. Il parallelismo tra animali e uomini non intende ridurre l'uomo alla dimensione anatomico-fisiologica, magari nel senso di una naturalizzazione della conoscenza o della morale, ma comprenderne effettivamente i problemi, coinvolgerne concretamente le istanze. In altri termini ancora: le questioni (sia gnoseologiche che morali) che tradizionalmente si discutevano all'altezza di un corpo inteso come *Leib*, ora vanno discusse a livello del *Körper*, ovvero al livello della sua "nuda vita"<sup>18</sup>.

#### 4. Disartizzazione

Rappresentati, denunciati e disinnescati tutti gli apparati di potere che sottomettono Woyzeck, facendo leva sulla distinzione tra *Leib* e *Körper* che caratterizza la loro prospettiva, non rimane altro che evitare che lo stesso dramma di Büchner si configuri come struttura impositiva, come

<sup>18</sup> Naturalmente il riferimento è qui a G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.

dispositivo che delimita, detta e dirige non solo la vicenda di Woyzeck, ma inscindibilmente anche la prospettiva dello spettatore, sia sul piano estetico che – non avendo mai appiattito o sublimato la differenza tra arte e realtà – all'interno della realtà concreta, la realtà sociale, economica e politica nella quale vivono gli spettatori. L'ultimo passo da compiere è di rivolgere verso se stesso, ovvero verso il proprio dramma, la stessa attenzione libertaria e la stessa forza decostruttiva usate, per così dire, verso l'esterno nei confronti degli altri apparati, ovvero nei confronti di quei dispositivi rappresentati in piena azione sul palcoscenico.

Abbiamo ricordato che Büchner intende evitare un'arte che pretende di esporre significati assoluti, forme originarie, schemi univoci, dietro ai quali, in realtà, si nascondono le intenzioni e la visione dell'autore, i "fili" con cui egli muove personaggi che sono marionette e che implicano la dipendenza, la vuotezza e la morta inerzia dei personaggi in scena. Tuttavia, non è semplice decostruire un dramma teatrale che, in ogni caso, prevede una scena, una messa in scena e, dunque, spazi e tempi propri, come, peraltro, ogni opera d'arte. Pur avendo messo in scena una costante differenza tra qualcuno che agisce e qualcuno che assiste e osserva, Büchner è del tutto consapevole che la scena, il palcoscenico, le quinte, l'inevitabile autonomia della rappresentazione della vicenda, prevalgono sulla differenza tra attori e pubblico, tra palcoscenico e platea, tra rappresentazione e fruizione richiamata all'inizio del *Woyzeck*. Non basta rappresentare il vedere contrapposto a quanto è visto, perché quest'ultima distinzione rischia di essere assorbita e appiattita dalla scena, da ciò che è visto dal pubblico. È necessario agire all'interno di una dimensione più immanente, più profonda e più riposta, e questo maggior grado di immanenza è offerto dal testo, inteso come struttura del dramma, e dal linguaggio, inteso, anche a teatro, come luogo di manifestazione ultima di quella struttura. Partiamo dal testo, dalla struttura che innerva il *Woyzeck*.

Alla fine del processo di logorio, fisico e mentale, di Woyzeck, il povero soldato ha deciso di eseguire quanto comandano le voci che ormai da giorni non lo lasciano dormire. Sono le voci che gli intimano di uccidere Marie e, dunque, la raggiunge. La scena è occupata da alcuni bambini che giocano e che pregano Marie di raccontare loro una favola. Marie è riluttante, forse ha intuito anche le intenzioni di Franz, che l'ha invitata a fare una passeggiata. Interviene una nonna seduta fuori ai bordi della strada ed è lei a raccontare una favola ai bambini, una fiaba che Büchner riprende dal repertorio dei Grimm:

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.<sup>19</sup>

È stato notato il rapporto riflessivo – una vera e propria *mise en abyme* – che questa fiaba intrattiene con il dramma che la contiene: il bambino della favola richiama il destino di solitudine che attende Christian, il bambino di Woyzeck e di Marie<sup>20</sup>. Tuttavia, al di là del contenuto, che anticipa l'esito della vicenda, la funzione svolta da questa fiaba si dispiega soprattutto sul piano formale. Infatti, il suo inserimento all'interno del dramma, del testo, della vicenda rappresentata, interrompe e decostruisce la sua linearità strutturale, il “carattere” e la “coerenza” che, per bocca di Camille, Büchner rimprovera all'arte idealistica<sup>21</sup>. È una fiaba che assorbe in sé la portata artificiale, la finzione, l'artisticità, l'essere arte dell'arte, sottraendolo, ovviamente, al testo principale che, a questo punto, assume, per quanto possa, lo statuto di realtà. La fiaba assorbe in sé l'elemento artistico-finzionale, spingendo nella realtà quotidiana, fino a coincidere con essa, il dramma rappresentato. La vicenda di Woyzeck (di Marie, del povero Christian, ma anche la brutalità di tutti coloro che hanno sfiancato il povero Franz) assume un realismo definitivo, diventa rappresentazione non artistica di una delle tante storie di miseria, ingiustizia e sfruttamento che caratterizzano l'Europa attraversata dalla guerra e, soprattutto, travolta dalla rivoluzione industriale. Distinguere, riflessivamente, all'interno dell'arte, tra arte e realtà, significa sottrarre l'arte a se stessa, demitizzarla e desacralizzarla, disartizzarla<sup>22</sup>, ma, soprattutto e in modo complementare e necessario, restituire la realtà a se stessa. La fiaba raccontata dalla nonna raccoglie ed esaurisce in sé ogni forma di artisticità, di estetismo, ogni abbellimento, ogni edulcorazione: al di là del contenuto, infatti, si noti, ancora una volta, la forma, ovvero il tono evidentemente fiabesco, l'esagerazione quasi kitsch del racconto, fatto di diminutivi e di scintillii “dorati”, di contrasti in forte chiaro-scuro, di una cattiveria che genera e sfrutta un sentimentalismo troppo candido e puerile.

<sup>19</sup> Cfr. G. Büchner, *Opere*, cit., p. 204 (traduzione leggermente modificata).

<sup>20</sup> Su questo riflettersi del dramma nella fiaba raccontata dalla nonna, cfr. soprattutto A. Meier, *Georg Büchner: Woyzeck*, Wilhelm Fink, München 1993<sup>3</sup>, p. 62, G. Jancke, *Georg Büchner: Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Athenäum, Königstein/Ts 1979<sup>3</sup>, p. 275 e S. Furlani, *Arte e realtà*, cit., pp. 188 ss.

<sup>21</sup> Cfr. G. Büchner, *Opere*, cit., p. 39.

<sup>22</sup> Cfr. G. Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2010.

Ancora, guardando al piano cruciale della fruizione del dramma e dell'arte in generale. Abbiamo detto che all'altezza della fiaba la differenza tra arte e realtà messe in scena scivola fino a coincidere con la differenza concreta tra arte e realtà all'interno del teatro. Il dramma, che la fiaba svuota di qualunque artificio artistico e libera, per quanto possibile, da ogni elemento di finzione, finalmente rappresenta, riproduce, aderisce, letteralmente, alla realtà concreta degli spettatori presenti in sala. Fedele al suo ideale di un teatro finalmente popolare, Büchner consegna il suo dramma alla realtà disperata vissuta da donne e uomini concreti. Se il bambino della fiaba richiama il figlio del soldato-barbiere destinato a restare orfano e a una vita di sofferenza, i bambini che ascoltano la fiaba richiamano i bambini delle campagne, francesi o tedesche, e delle città, tedesche o inglesi, che la rivoluzione industriale deruba della loro infanzia. Il pubblico in sala non può che ritrovarsi concretamente di fronte ai propri occhi, quasi seduti al proprio fianco. Il meccanismo di presa di distanza e di identificazione del pubblico reale con chi in scena agisce e assiste all'azione non lascia scampo e, almeno nelle intenzioni dell'autore, il pubblico non può non sentirsi coinvolto e sconvolto, e non può fare a meno di interrogarsi su quale posizione prendere. Tra l'altro, il nichilismo della fiaba consente una vasta gamma di opzioni, anche se, ovviamente, gli ideali e i valori borghesi ci sembrano comunque messi definitivamente fuori gioco. In ogni caso, Büchner non intende imporre, se non altro in positivo, alcuna soluzione, alcuna morale, ma è convinto che, nella misura in cui si sottragga a se stessa, l'arte diventi il luogo di una presa di coscienza politica dei meccanismi della nascente società industriale.

Infine, la disartizzazione del proprio dramma deve investire un ultimo piano, quello del linguaggio. Il linguaggio stesso deve evitare il rischio di diventare apparato, dispositivo, forma lineare e organica che, magari inconsciamente, impone strutture, detta logiche e limita libertà. Anche il lettore del *Woyzeck* scritto (non solo lo spettatore che assiste alla sua messa in scena) non deve subire alcuna costrizione, alcuna forma predefinita nella rappresentazione della realtà. Anche su questo piano di immanenza, la lucidità di Büchner è straordinaria:

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 – no, signor capitano, sì e no? Di chi è la colpa? Del no verso il sì o del sì verso il no?<sup>23</sup>

In questo passaggio c'è la piena consapevolezza dell'esteriorità del linguaggio, della sua strumentalità, del suo essere sovrastrutturale. Anche il

<sup>23</sup> Cfr. G. Büchner, *Opere*, cit., p. 195.

linguaggio è costruzione e ogni retorica legata, ad esempio, all'originarietà del giudizio, dell'"*Ur-teil*", della partizione originaria che rappresenterebbe l'unità di base del linguaggio, viene letteralmente decostruita. Il segno, la "lineetta", indica un elemento irriducibile, irrazionale e inespri-mibile, che eccede le strutture del linguaggio. Tra realtà e linguaggio, tra la vita e la sua denotazione, permane una disparità che il linguaggio non può esprimere e che svela la sua strumentalità, il suo essere sovrastrutturale. Di più: questa opacità irriducibile a linguaggio, che ne smaschera qualunque significato che non sia la strumentalità più vuota e convenzionale, è addirittura marcata graficamente. Infatti, prima Büchner parla della "lineetta" che precede ogni distinzione e, pertanto, ogni struttura di significato. Basterebbe questo passaggio per mettere fuori gioco ogni discorso che assuma come struttura fondamentale l'opposizione tra soggetto e oggetto, io e non-io, o tra positivo e negativo, o tra affermazione e negazione. Tuttavia, Büchner va ancora più a fondo: per non rischiare che il linguaggio si senta assolto da questo scarto, egli traccia, marca, segnala graficamente la "lineetta" in questione. Non agli spettatori, ma ai lettori, stavolta si rivolge a loro. Marcare graficamente quel punto inoggettivabile che demitizza il linguaggio e le sue strutture significa rinviare a una condizione che non può essere compresa e che pregiudica la verità e l'organicità del linguaggio. È il corpo del linguaggio, potremmo dire. Quel segno pre-sintattico e pre-alfabetico anticipa e condiziona ogni prospettiva di significato. Senza quel segno grafico, ovvero senza riconoscere il nocciolo di irriducibilità proprio della vita a concetto e a linguaggio, ogni successiva conoscenza e ogni valore in sé del linguaggio risulterebbero costruzioni sovrastrutturali e ideologiche, apparati, appunto, tanto quanto le teorie che informano le modalità sociali dello sfruttamento di Woyzeck. Prima di quel segno pre-linguistico, condizione assoluta e inafferrabile di ogni altra distinzione, il soggetto e la sua ricerca di significato si troverebbero di fronte al nulla, a una *tabula rasa*, al "bel cielo grigio, compatto" di cui parla Woyzeck.

## 5. Un'ultima implicazione

Infine un'ultima implicazione, sul versante dell'estetica e della filosofia, in linea con quanto abbiamo premesso all'inizio relativamente al corpo come sintomo di una ricontestualizzazione complessiva della realtà e della conoscenza. Come abbiamo visto, l'arte (il dramma di Büchner) si gioca fin da principio sulle strutture riflessive che ruotano attorno alla differenza tra arte e vita, rappresentazione e realtà, palcoscenico e pubblico, teatro e "strada", e, in ultima analisi, sulla capacità del dramma di riflettere su se stesso. Questo significa che non solo la filosofia, anche l'arte riflette

su se stessa. Anche l'arte deve riflettere sui propri limiti e sulle proprie condizioni, evitando però di chiudersi in se stessa, in un'organicità che è supposta e unilaterale, in una coerenza che in realtà è ideologia. Per questo l'arte consegna alla filosofia e alla sua riflessione sulle condizioni di possibilità della conoscenza, uno spazio e dei margini che le impongono soprattutto di evitare una "doppia ragione" che Büchner inserisce tra le assurdità predicate dall'imbonitore per accalappiare quanti si trovano alla fiera e convincerli a entrare a seguire lo spettacolo<sup>24</sup>. La critica all'arte idealistica e l'approccio riflessivo a una realtà che, anch'essa, non deve essere intesa come un fondamento positivo, come un in sé evidente e come nuovo assoluto, richiamano la filosofia a una riflessione che eviti di aprire e risolversi aprioristicamente secondo modalità idealistiche. L'elemento irriducibile che precede ogni opposizione e che Büchner indica marcando con una "lineetta", con un segno grafico prelinguistico ("—"), vale anche e soprattutto per la filosofia e il suo riflettere.

Abbiamo già accennato al fatto che probabilmente si dovrà attendere Nietzsche per una sistematizzazione coerente di questa centralità del "differente", di ciò che è irriducibile all'arte, al sapere in generale. Non è un caso che, accanto e al di là delle tesi più note dell'estetica di Nietzsche, alcuni passaggi del testo nietzscheano rappresentino alcuni degli apici più alti di ciò che si intende con "disartizzazione" dell'arte, ovvero di una concezione e di una pratica che la sottraggano a ogni pretesa sacralità, a ogni tensione all'infinito, a ogni retorica legata al genio, all'opera d'arte, all'"esposizione"<sup>25</sup>. E non è un caso che, contestualmente, anche la filosofia diventi con Nietzsche un sapere che coglie e interpreta i segni emersi una volta liberato il campo dai vecchi concetti della metafisica (ad esempio il concetto di Dio, naturalmente), ma anche di quelli della filosofia moderna (ad esempio l'io).

Per restare a Büchner, tuttavia, ci limitiamo a segnalare l'apertura di questa prospettiva non solo artistica, ma anche estetica ed epistemologica, perché innanzitutto ontologica, legata a un concetto di vita e di realtà radicalmente nuovi rispetto a quelli di matrice idealistico-trascendentale<sup>26</sup>. La prospettiva di Büchner implica presupposti filosofici che, per

<sup>24</sup> Ivi, p. 183.

<sup>25</sup> Mi riferisco ad alcune parti di *Umano, troppo umano*, nelle quali Nietzsche rifiuta l'idea di genio come colui che possiede "doni naturali" "innati", che procede per "ispirazione" e "talento", guardando invece all'artista come a un artigiano, e richiamando, invece che il talento, la "solida serietà di mestiere", la sua capacità di prodursi in una "molteplice esercitazione" e di "vagliare" i propri "abbozzi" scegliendo l'opera più riuscita; cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I (1878), trad. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, tomo II, 1979, pp. 128 ss.

<sup>26</sup> Ricordiamo, tra l'altro, anche l'impegno di Büchner sul versante scientifico, che lo porterà, nell'ultimissimo periodo della sua vita, alla libera docenza in anatomia comparata

quanto se ne possa dedurre, continuano a concepire la filosofia come riflessione, ma a partire da una differenza che ne vieta il costituirsi a priori. La differenza che consente di riflettere precede ogni determinazione riflessiva, a partire dall'autocoscienza. Ogni riflessione non deve appiattare la differenza irriducibile tra soggetto e oggetto, ragione e realtà, ecc. In altri termini, deve rispettare quell'elemento, quel luogo e quel momento di sospensione che, come detto, mette in discussione, anche in ambito artistico, ogni percezione immediata del reale<sup>27</sup>.

dei pesci e degli anfibi a Zurigo; cfr. la dissertazione sul sistema nervoso del barbo e la prolusione in G. Büchner, *Opere*, cit., pp. 323-335.

<sup>27</sup> Si tratterebbe di una riflessione filosofica che procede, ad esempio, nella direzione di una fenomenologia di stampo husserliano, come suggerito con comprensibile cautela, ma molto opportunamente, in R. Carnevale, *"In carne e ossa"*, cit., pp. XXV-XXXIII.



### **Woyzeck's Body: Language and Reality after Hegel**

The distinction between *Leib* and *Körper*, when subjected to accurate scrutiny, turns out to prevent a full consideration of the physicality of the body, denoted by the concept of *Körper*. In German Aesthetics of the 1830s, and in particular in Georg Büchner's works, this distinction is overstepped to recognize and to fully express the physicality of the body, without however giving in to reductionistic (e.g. materialistic) approaches: the overcoming of this distinction imposes to revise the encyclopaedia of the sciences, including art that should return to reality and abandon its "idealistic" pretensions. This paper shows how Büchner's *Woyzeck* rigorously applies these assumptions and represents one of the first examples of anti-romantic "de-artisation" of art.

KEYWORDS: *Woyzeck*, body, *Leib-Körper*, realism, de-artisation.