



Università degli Studi Roma Tre

Dottorato di Ricerca XXX ciclo in  
Lingue, Letterature e Culture Straniere

**Büchner cita Shakespeare: dal teatro anatomico al teatro  
delle marionette**

**Tutor:**

Prof. Giovanni Sampaolo

**Dottorando:**

Antonio Locuratolo

**Coordinatrice:**

Prof.ssa Fausta Antonucci

# INDICE

## **CAPITOLO I: La citazione come principio poetologico nell'opera di Georg Büchner**

1.1 La citazione come pratica discorsiva: citazione pragmatica e letteraria .....	p. 7
1.2 Alcuni presupposti teorici riguardo l'evoluzione del concetto di citazione .....	p. 10
1.3 Possibili applicazioni delle teorie della citazione alla poetica büchneriana .....	p. 17
1.4 La citazione e le altre forme di intertestualità nell'opera büchneriana: un tentativo di classificazione.....	p. 22
1.4.1 La citazione tra dialogismo e intertestualità .....	p. 22
1.4.2 L'allusione: alcune considerazioni sulla forma intertestuale più usata da Büchner .....	p. 26
1.4.3 Il motto come <i>unicum</i> nel panorama büchneriano: l'esempio di <i>Leonce und Lena</i> .....	p. 28
1.4.4 L'intertestualità come insieme delle convenzioni di un genere: la destrutturazione della commedia romantica in <i>Leonce und Lena</i> .....	p. 31
1.5 La peculiarità del montaggio büchneriano .....	p. 35

## **CAPITOLO II: La citazione shakespeariana in *Dantons Tod***

2.1 La funzione dei modelli letterari shakespeariani in rapporto al materiale storiografico.....	p. 41
2.1.1 L'utilizzo del materiale storico nella produzione drammatica: Schiller e Büchner a confronto.....	p. 41
2.1.2 La teatralità nel "dramma sublime della Rivoluzione" e il linguaggio del <i>Zitattext</i> .....	p. 46
2.1.3 La dialettica della storia in Marx: la parodia come fase intermedia della formulazione di un nuovo linguaggio .....	p. 51
2.1.4 La funzione dei modelli shakespeariani nel <i>Dantons Tod</i> : tra la il linguaggio "vecchio" della Roma antica e il "nuovo" del modello amletico .....	p. 57
2.2 La teatralità extradrammatica: dalla finzione alla realtà della folla. L'esempio del <i>Julius Caesar</i> e le sue ripercussioni sul <i>Dantons Tod</i> .....	p. 61

2.2.1 La Londra “romana” di Giacomo I e l’identificazione del pubblico londinese con i <i>commoners</i> del <i>Julius Caesar</i> .....	p. 61
2.2.2 La funzione e il “destino” della folla nei due drammi: un breve confronto.....	p. 66
2.2.3 La folla del <i>Dantons Tod</i> tra la finzione di un passato postrivoluzionario e la realtà attuale di <i>Der Hessischer Landbote</i> .....	p. 67
2.3 La teatralità intradrammatica nel <i>Julius Caesar</i> : il modello della <i>constantia</i> e la sua decostruzione da parte dei protagonisti della storia.....	p. 72
2.3.1 I cospiratori come attori e il modello stoico della <i>constantia</i> nel <i>Julius Caesar</i> .....	p. 72
2.3.2 I limiti del modello romano della <i>constantia</i> e la sua confutazione nel <i>Julius Caesar</i> : Londra e la realtà delle passioni .....	p. 76
2.4 La teatralità intradrammatica della <i>romanitas</i> nel <i>Dantons Tod</i> : il suo linguaggio e la sua decostruzione per bocca dei potenti.....	p. 81
2.4.1 Il <i>Dantons Tod</i> come dramma repubblicano: il modello romano, la sua decostruzione e il rapporto con il corpo.....	p. 81
2.4.2 La decostruzione della <i>romanitas</i> attraverso il confronto con Shakespeare: l’esempio di Robespierre come Bruto.....	p. 87
2.4.3 Il linguaggio dei robespierristi: la sublimazione del corpo e l’antropomorfizzazione dei concetti .....	p. 94
2.4.4 L’anatomia del linguaggio della <i>romanitas</i> da parte dei dantonisti: la decostruzione della teatralità e la riabilitazione del corpo .....	p. 98
2.5 La teatralità della retorica: Il linguaggio e l’anatomia del corpo dilaniato in <i>Dantons Tod</i> e <i>Julius Caesar</i> .....	p. 104
2.5.1 Il linguaggio crea il corpo per produrre ideologie: l’anatomia come pratica discorsiva .....	p. 104
2.5.2 Il linguaggio simmetrico dell’ <i>inventio</i> : Bruto e Robespierre.....	p. 108
2.5.3 Il linguaggio smembra e occulta il corpo: l’anatomia di Bruto e Robespierre e l’autorevolezza della visione.....	p. 111
2.5.4 Il linguaggio icastico dell’ <i>elocutio</i> : la decostruzione linguistica di Antonio e Danton .....	p. 114

2.5.5 Il linguaggio ricostruisce ed espone il corpo: l'esaltazione del paradigma visivo nel "disvelamento" di Antonio e Danton .....	p. 119
2.6 Sulla connessione tra arte e scienza: il linguaggio anatomico di Shakespeare e Büchner .....	p. 124
2.6.1 Shakespeare e la cultura <i>early modern</i> : il nuovo metodo fondato sull'osservazione e le sue "metafore itineranti" .....	p. 124
2.6.2 Dall'anatomia di Mundinus a quella di Vesalio: la centralità del corpo e dei sensi.....	p. 127
2.6.3 Dall'anatomia al dramma sul testo shakespeariano: l'influenza dei due metodi sulle orazioni di Bruto e Antonio .....	p. 128
2.6.4 La scienza al tempo di Büchner: dal meccanicismo newtoniano al "biocentrismo" .....	p. 130
2.6.5 La <i>Mémoire sur le système nerveux du barbeau</i> : la critica del metodo teleologico e l'idea di una «Urgesetz der Schönheit» .....	p. 138
2.6.6 Dalla <i>Mémoire</i> al <i>Dantons Tod</i> : il rifiuto della teleologia dell'umano e il "disvelamento" della sua intrinseca bellezza.....	p. 145
2.6.7 La traslazione della scienza nell'arte drammatica: il confronto tra Shakespeare e Büchner .....	p. 148
2.7 La teatralità intradrammatica della <i>romanitas</i> nel <i>Danton Tod</i> e nei drammi shakespeariani: la sua decostruzione per bocca degli sfruttati .....	p. 152
2.7.1 Il multiprospettivismo della struttura drammatica e gli intermezzi farseschi in Shakespeare e Büchner .....	p. 152
2.7.2 Il dramma del <i>souffleur</i> come allegoria della rappresentanza popolare e della duplice provenienza delle reminiscenze letterarie shakespeariane .....	p. 155
2.7.3 La realtà del popolo svela le contraddizioni della politica robespierrista: l'episodio del giovane "aristocratico" nel <i>Dantons Tod</i> .....	p. 162
2.7.4 Il linciaggio di Cinna il poeta e la rappresentazione "antiromana" del popolo nel <i>Julius Caesar</i> .....	p. 168
2.7.5 Il discorso di Robespierre e di Agrippa nel <i>Coriolanus</i> : il divario tra l'immagine idealizzata e il "cannibalismo" del corpo politico .....	p. 173
2.8 La morte di Cesare e Danton come sacrificio necessario: il rito come pratica intertestuale e il suo valore fondante per la comunità.....	p. 181

2.9 La ripetitività teatrale come allegoria storica nel <i>Julius Caesar</i> e <i>Dantons Tod</i> .....	p. 188
2.9.1 La ripetitività teatrale come percezione linguistica della negatività della storia e manifestazione della trascendenza del potere.....	p. 188
2.9.2 La ripetitività teatrale della storia nel <i>Julius Caesar</i> e la struttura “ondulare” del dramma nel panorama dell’opera shakespeariana .....	p. 192
2.9.3 La noia come sentimento della ripetitività della citazione e della storia nel <i>Dantons Tod</i> e la possibilità di un suo superamento.....	p. 194
2.10 Dal teatro romano al teatro anatomico: il significato politico-sociale della Roma antica in rapporto a una polivalente riconcettualizzazione del corpo nei due autori.....	p. 200
2.11 Dal teatro anatomico al teatro delle marionette: alcune riflessioni sulla rappresentazione di una <i>romanitas</i> non idealizzata.....	p. 204
2.12 Il conflitto tra monologismo e dialogismo nel <i>Dantons Tod</i> : il modello alternativo e i suoi tratti comico-carnascialeschi.....	p. 215
2.13 Il recupero della figura del folle in <i>Dantons Tod</i> e <i>Hamlet</i> : i <i>Witze</i> di Danton e Amleto....	p. 218
2.13.1 Amleto e Danton: tra malinconia e satira .....	p. 218
2.13.2 La riflessione metalinguistica di Danton e Amleto .....	p. 223
2.13.3 La duplicità dei <i>Witze</i> : il gioco tra senso metaforico e letterale come critica del linguaggio dominante.....	p. 228
2.14 I <i>Witze</i> osceni del popolo come “controlinguaggio” e il richiamo al “corpo grottesco”.....	p. 236
2.14.1 La rivalutazione della sessualità e del linguaggio osceno nell’opera büchneriana.....	p. 236
2.14.2 Il linguaggio osceno nella Francia postrivoluzionaria e nella Germania del <i>Vormärz</i> : il suo significato politico ed estetico .....	p. 239
2.14.3 Il parlare arguto del popolo: la modalità carnascialesca della lode e del biasimo e il corpo grottesco.....	p. 243
2.14.4 Il <i>Witz</i> osceno sulla bocca del popolo: alcune considerazioni sul funzionamento della paronomasia e il suo utilizzo nel genere tragico.....	p. 249
2.14.5 L’indovinello e la funzione dei becchini dell’ <i>Hamlet</i> e dei carrettieri nel <i>Dantons Tod</i> .....	p. 254

2.15 Il ruolo del femminile nei due drammi e la catarsi della parola poetica .....	p. 262
2.15.1 La complessa simbologia del femminile in <i>Dantons Tod</i> : tra dissoluzione materiale e rinascita estetica.....	p. 262
2.15.2 La dialettica del “womb/tomb” e la verbalizzazione della memoria in <i>Hamlet</i> .....	p. 268
2.15.3 La sovversività del canto di Lucile e Ofelia .....	p. 272
2.15.4 L’arte come arma vincente contro la morte nel finale del <i>Dantons Tod</i> .....	p. 279

### **CAPITOLO III: «O wär’ ich doch ein Narr!»: *Leonce und Lena* cita *As You Like It***

3.1 Il modello della commedia romantica e la sua ambivalente appropriazione in Büchner .....	p. 283
3.2 La rivisitazione shakespeariana del genere arcadico .....	p. 290
3.3 Il rapporto tra malinconico e folle in <i>As You Like It</i> .....	p. 297
3.4 Il rapporto tra malinconico e folle in <i>Leonce und Lena</i> .....	p. 306
3.4.1 La malinconia di Leonce come stereotipo letterario di diversa provenienza.....	p. 306
3.4.2 La dissonante figura del folle e il <i>Witz</i> come unica libertà umana .....	p. 313
3.5 L’amore e la natura come utopia teatrale .....	p. 321
CONCLUSIONI .....	p. 324
BIBLIOGRAFIA .....	p. 335

# CAPITOLO I

## La citazione come principio poetologico nell'opera di Georg Büchner

### 1.1 La citazione come pratica discorsiva: citazione pragmatica e letteraria

Sin dall'inizio della ricezione, l'utilizzo della citazione in Büchner deve esser stato un fenomeno peculiare per i suoi lettori e critici, oggetto di opinioni contrastanti. Quando Karl Gutzkow, uno scrittore e pensatore attivo in quell'era di agitazione politica degli anni Trenta dell'Ottocento nonché importante mediatore nel mondo dell'editoria letteraria, lesse a una cerchia di amici alcune scene dal *Dantons Tod*, tale preponderanza di prestiti e citazioni tratte da libri storiografici sulla Rivoluzione francese molto rinomati all'epoca come l'*Histoire de la Révolution française* di Louis-Adolphe Thiers o l'opera di François-Auguste Mignet non passò inosservata.<sup>1</sup>

In realtà, tale scelta permette di riconoscere alla citazione una determinata funzione, come se essa alludesse all'appartenenza dell'opera alla sfera d'urgenza politica e sociale più che alla semplice poesia. Questa tendenza non era inusuale all'epoca, come dimostra l'attività di alcuni contemporanei di Büchner quali Charles Nodier, che con lo scritto *Les derniers banquet des Girondins* aveva riportato in maniera precisa i fatti e le parole della Rivoluzione e Victor Hugo, autore di drammi e romanzi storici dal chiaro significato politico; in area tedesca, invece, vi erano Ludwig Börne e Heinrich Heine, famosi per aver fatto sconfinare la poesia nell'ambito dell'attualità e della documentaristica. Ciononostante, il pubblico sembrava ancora non essere abituato a tale modalità, proprio perché la citazione finiva per mettere in dubbio il concetto di creatività dell'opera d'arte, come se lo scrittore avesse rinunciato a rendere poetico il testo, riducendolo a una mera esposizione fattuale.<sup>2</sup>

Ricorrendo a un aneddoto, si può ben comprendere cosa implicasse l'uso della citazione per Büchner. Come emerge da una lettera alla famiglia, sembra che gli stesse molto a cuore il mantenimento delle oscenità e volgarità contenute nel *Dantons Tod* che a quanto pare, rischiavano di essere estromesse dal testo, revisionato e sottoposto da Gutzkow a una

---

<sup>1</sup> Karl Gutzkow, *Ein Kind neuer Zeit* in: «Frankfurter Telegraph», 3. Jg., XLII (1837), p. 332: «Die ersten Scenen, die ich gelesen, sicherten ihm die gefällige, freundliche Theilnahme jenes Buchhändlers noch an dem bezeichneten Abend selbst. Die Vorlesung einer Auswahl davon, obschon von diesem oder jenem mit der Bemerkung, dies oder das stände im Thiers, unterbrochen, erregte Bewunderung vor dem Talent des jugendlichen Verfassers».

<sup>2</sup> Cfr. a tal proposito la lettera di Gutzkow a Büchner del 10.06.1836 in: *SW*, Vol. 2, p. 441.

censura preventiva. Esse non provenivano dal materiale storiografico né da altre fonti storiche, ma piuttosto dalla tradizione letteraria, in particolar modo quella shakespeariana così amata dai romantici, proprio perché erano riscritte alla maniera dello scrittore britannico. La sua strenua difesa delle battute di spirito contenute nel dramma corrisponde a un proposito ben distante sia dalla documentazione storica sia dalla dicotomia letteratura originale/documentaria. Nella medesima lettera, inoltre, affermava che «die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lectüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden»<sup>3</sup> e «die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte»,<sup>4</sup> alludendo alla possibilità che la stessa letteratura diventi una modalità scientifica di apprendimento della storia in modo tale da rendere quest'ultima fruibile come una semplice lettura.

Questo ragionamento ci porta a considerare la citazione sotto un altro punto di vista, non come intrinsecamente legata alla fonte, ma analizzando il potere evocativo della sua aura, ossia come essa viene utilizzata dal testo nella produzione di significato. Citare, infatti, significa prendere delle decisioni concernenti la configurazione retorica, la posizione estetica e nel caso in cui si tratti delle condizioni e autorizzazioni alla conoscenza, lo stato epistemologico del testo citato, del testo che cita e dei contesti implicati. Questa pratica, dunque, può comportare sia urgenze extraletterarie sia inerenti al potere creatore della poesia stessa, a seconda della comprensione del materiale da cui essa proviene.

Per poter comprendere a fondo l'intento dell'opera büchneriana, bisogna innanzitutto intendere la citazione come pratica discorsiva e distinguere tra citazione pragmatica e letteraria,<sup>5</sup> una distinzione utile ai fini teorici e metodologici, ma che spesso nel testo finisce per assumere contorni sfumati. Nella prima rientrano quella meramente storiografica e casistica, alla base rispettivamente del *Dantons Tod* da un lato e del *Lenz* e *Woyzeck* dall'altro, che fanno riferimento a fatti del mondo reale antecedenti al testo citato, il cui obiettivo precipuo è quello di far parlare la fonte, riportandola in vita e attualizzandola in un discorso presente; in tale contesto, la citazione funge da testimonianza della priorità di ciò che viene citato, pertanto il testo d'origine si colloca su un piano ontologico antecedente rispetto al testo nuovo e da essa dipende anche il valore

---

<sup>3</sup> Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: Id., *Sämtliche Werke* (a cura di Henri Poschmann), 2 Voll., Frankfurt a.M: Deutscher Klassiker Verlag, 1999, p. 410. Da ora in poi sarà indicato con SW e l'indicazione del volume.

<sup>4</sup> Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: SW, Vol. 2, p. 410.

<sup>5</sup> Cfr. Rüdiger Campe, *Three Modes of Citation: Historical, Casuistic, and Literary Writing in Büchner* in: «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», LIII, N. 1 (2014), pp. 44-59, DOI:10.1080/00168890.2014.875787.



epistemologico di quest'ultimo. Nel caso della casistica, sia essa legale o medica, la citazione, però, non presenta soltanto la fonte, ma sviluppa una prima versione storica del caso che diventa un punto di partenza per un'ulteriore discussione critica secondo principi di carattere scientifico. Infine, vi è la citazione letteraria, emblematica nel *Leonce und Lena*, dove il testo di partenza e di arrivo sembrano avere la stessa dignità sotto il punto di vista ontologico ed epistemologico, stabilendo una relazione simmetrica che presenta come requisito fondamentale la co-produzione di intertestualità.

Ricorrendo a uno dei più riusciti tentativi di classificazione teorica del fenomeno della citazione, ossia la tesi di Dubravka Oraić Tolić nel suo testo *Das Zitat in Literatur und Kunst*<sup>6</sup> del 1995, possiamo effettuare un'ulteriore distinzione tra citazione illustrativa e illuminante. Nella prima si ha un orientamento nei confronti del prototesto e quindi il senso della citazione si costituisce sul principio della mimesi in confronto a vecchi paradigmi culturali, mentre nella seconda si fonda sul principio della deformazione semantica o estraniamento di costituzioni di senso già note. Appare dunque logico che la citazione illustrativa segua il principio dell'*adaequatio*, dell'imitazione o analogia, mentre quella illuminante produca un movimento inverso mirante allo straniamento, alla creazione *ex nihilo*, alla polemica o al dialogo con l'intenzione, nei casi più estremi, di distruggere il canone per sostituirsi a esso. Dal punto di vista sintattico si delineeranno così due sistemi: il primo subordinato, organico, chiuso, il secondo coordinato, montagistico, aperto, a seconda della prevalenza data al tutto o alle singole parti della sua composizione. È ovvio come le due modalità svolgano rispettivamente da un lato una funzione di rappresentazione della cultura altrà – in questo senso illustrativa – e dall'altro di autopresentazione dell'esperienza creativa e originale dell'autore nonché della propria cultura.

In questa opposizione tra riconoscimento ed estraniamento possiamo far coincidere l'utilizzo della citazione pragmatica in quella illustrativa e quella letteraria nell'illuminante, nonostante il modello risulti una classificazione approssimativa valida solo per inquadrare tendenze generali, data l'inevitabile presenza di sovrapposizioni, in quanto nel montaggio storiografico e casistico, l'autore riprende formulazioni precedenti sempre con l'intenzione di svilupparle in una maniera innovativa, di dirci qualcosa in più sull'evento di partenza e presentarcelo da un'altra prospettiva che, non di rado, sconfinava nel grottesco o nel parodico.

---

<sup>6</sup> Dubravka O. Tolić, *Das Zitat in Literatur und Kunst*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 1995, (ed. orig. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990, pp. 65-86).

Questa prima categorizzazione spiega come la citazione in Büchner debba essere trattata diversamente nei due drammi da me presi in esame, ossia il dramma storico *Dantons Tod* e la commedia *Leonce und Lena*, nonostante il mio intento di analizzare le ricorrenze e allusioni all'opera shakespeariana in entrambi i testi e quindi di focalizzarmi sull'ultimo tipo di pratica discorsiva menzionato. Nell'intero panorama dell'opera büchneriana, infatti, vi è questo costante oscillare tra i due poli del teatro documentario, di cui lo scrittore sembra essere un precursore, e della commedia romantica, come attesta il riferimento costante nell'ultima opera da me menzionata ad *As You Like It* di Shakespeare nonché ai testi di de Musset, Tieck e Brentano. Nel primo caso la citazione letteraria si innesta in una *pièce*, in cui gli avvenimenti e i fatti della vita reale costituiscono il fondamento e quindi non può far altro che porsi al servizio e riprodurre le strutture di questi *pragmata*, mentre nel secondo funge da mezzo per alludere a determinate problematiche della realtà storico-sociale del tempo, presentando una certa autonomia e libertà, non priva di toni satirici, dagli scritti a cui si riferisce.

## **1.2 Alcuni presupposti teorici riguardo l'evoluzione del concetto di citazione**

In questo paragrafo, si mira a ricostruire alcune posizioni rilevanti nell'evoluzione degli studi sulla citazione senza alcuna pretesa di esaustività, ma facendo ricorso soltanto a quelle trattazioni utili alla conseguente analisi delle due opere in questione. Verrà, dunque, attraverso diversi critici e autori, ricostruito il rapporto della citazione col testo d'origine e con l'autorialità precedente, cercando di analizzare il suo presunto status di originalità, la relazione che intrattiene con lo stesso soggetto che cita e le sue corrispettive funzioni e modalità.

Prendendo come punto di partenza il senso etimologico del termine "citazione", al di là delle comuni accezioni che si riferiscono ai passaggi tratti letteralmente da un libro o alle massime dal carattere generale, esiste un significato più desueto che probabilmente è affine alla parola latina, ossia "chiamare qualcuno, convocarlo, invitarlo a comparire". Questa definizione, proveniente dal campo giuridico, subisce poi evidentemente una restrizione di significato indicante la citazione di testimoni e delle parti dinanzi ad un tribunale e diventa, inoltre, oggetto di traslazione, tanto che dalla testimonianza orale durante un processo si passa alla designazione di un'autorità scritta; in quest'ultimo caso, la citazione letteraria svolgeva la funzione di una testimonianza con particolare riferimento a scrittori o uomini

di una certa fama, la cui capacità di giudizio era rinomata, usanza attestata già in Aristotele.<sup>7</sup> La prassi giuridica, da cui ha origine il termine, dunque, conferisce alla citazione un primo significato di valore probatorio e di verità, come se svolgesse la funzione di accompagnare l'esposizione di un caso da sottoporre a una valutazione critica.

Il "chiamare a giudizio", però, non va scisso da una nuova attribuzione di significati, la quale risulta prevalente rispetto al riferimento al testo di partenza e pone in dubbio la stessa autorialità precedente. Tale sua funzione rimanda, dunque, a un'altra accezione del vocabolo latino *citare* come "mettere in movimento", sfumatura che sopravvive nel nostro verbo odierno "eccitare" (lat. *ex-citare*) e che riguarda, come vedremo a breve, questo aspetto.

Per illustrare tale finalità della citazione, mi avvarrò della definizione formulata da Walter Benjamin in *Einbahnstraße* (1928): «Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen».<sup>8</sup> Le figure del ricordo, in questo caso esemplificate dai masnadieri che, come le citazioni, distruggono e preservano, nel momento in cui irrompono e condividono, appaiono nella modalità di lettura come una possibilità di compensazione sul foglio trasparente di ciò che è stato una volta e che non potrà più presentarsi alla stessa maniera; ciò a cui Benjamin allude quando parla della condivisione operata dai masnadieri, consiste appunto in quella stratificazione di significati ad essi attribuita, derivante dal loro presentarsi come personaggi lacerati da un contesto iniziale e che ora viene mutata e in qualche modo disgregata nel nuovo testo. La citazione qui svolge la funzione di chiamare e scuotere il lettore dormiente e ritornando a quell'accezione di *ex-citare*, menzionata in precedenza, "mette in moto" i processi di significazione. Essa, dunque, presenta la sua forza aggressiva in questo potenziale di estraniamento nei confronti della sua provenienza iniziale, rendendo il passato fissabile solo in questa immagine così come il ricordo affiora improvvisamente dall'oblio in quel momento di pericolo. La stessa autorità che reclama si fonda sulla distruzione di un'autorità precedente in vista della sua collocazione nella storia della cultura e quel concetto di verità, prima ritenuto indiscutibile, della fonte ora può solo insorgere da questo processo di alienazione; nell'attribuzione di significato, così, viene implicato sempre un

---

<sup>7</sup> Aristotele, *Retorica* in: Id., *Retorica e Poetica* (a cura di Marcello Zanatta), Torino: Utet, 2004, p. 217 (I, 15, 1375b, 25-35).

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (a cura di Rolf Tiedemann et al.), Vol. 4, 2. ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 138.

rapporto di ambivalenza con il passato: «das Zitat wahrt die Tradition, indem es sie je neu zerstört, da im Zitat das Alte und das Neue den Stand der Gleichzeitigkeit erreichen».<sup>9</sup>

L'irruenza sovversiva e innovativa della citazione nei confronti della tradizione, annunciata da Benjamin, anticipa quelle che poi saranno le idee di Barthes, il quale estende tale rottura alla stessa concezione di autorialità nel suo celebre saggio *The Death of the Author* del 1967 e pone le basi per una lettura della citazione come creazione artistica. Egli, infatti, afferma che alla base della scrittura non vi è più una persona, una coscienza autoriale unificata, ma una pluralità di voci, di parole e di altri testi. La scrittura così viene vista non come un processo dove il significato viene fissato, ma che si apre ad una dimensione infinita, esplosiva e *différée*, nel senso derridiano, di significazione, da intendersi come qualcosa che fluisce, regredisce, irrompe continuamente; la pluralità del testo, quindi, implica un gioco di significanti che rimandano ad altri significanti e a catene linguistiche che non fanno altro che interrompere e rinviare il significato. Mentre l'opera costituisce quella cristallizzazione di significato, Barthes intende il testo fondantesi sul linguaggio, ossia come:

woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages (what language is not?) antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony. The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the 'sources', the 'influences' of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas.<sup>10</sup>

Egli sostiene così che l'autore non trasmetta con la sua opera un singolo significato teologico, ma riorganizzi e compili ciò che è stato già letto, scritto, proferito in uno spazio multidimensionale in cui una varietà di scritti, nessuno dei quali originale, si scontrano e si fondono. Il testo è quindi «a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture»<sup>11</sup> e lo stesso linguaggio si sostituisce all'idea d'autore in quanto è esso soltanto a svolgere una parte attiva in tali dinamiche e a essere al centro del conferimento di senso; quest'ultimo, infatti, non scaturisce dagli intertesti che, presi isolatamente, non possono

---

<sup>9</sup> Eva Geulen, *Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in: «Modern Language Notes», CVII, N. 3 (1992), p. 602.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *From Work to Text* in: Id., *Image – Music – Text* (trad. da Stephen Heath), London: Fontana, 1977, p. 160 (ed. orig.: *De l'œuvre au texte* in: «Revue d'esthétique», III, Paris: Editions Klincksieck, 1971).

<sup>11</sup> Roland Barthes, *The Death of the Author* in: Id., *Image – Music – Text*, p. 146 (ed. orig.: *The Death of the Author* in: «Aspen Magazine», V/VI, 1967).

determinare il significato, ma unicamente dalla loro combinazione, in quanto l'intertesto singolo funge da semplice significante, provenendo a sua volta da altri testi.

Questa posizione sulla citazione come *écriture* emerge contemporaneamente alla teorizzazione dell'intertestualità da parte di Kristeva sulla base del dialogismo bachtiniano, formulata solo un anno prima. Che scrittura e intertestualità, come pratica e forma di citazione siano due facce della stessa medaglia è, infatti, dimostrato dal tentativo di Renate Lachmann di definire la letteratura secondo il concetto semiotico della Kristeva: «Machen von Literatur bedeutet damit in erster Linie Machen aus Literatur, das heißt Weiter- und Wiederschreiben».<sup>12</sup>

Le teorie di Barthes, inoltre, che implicano nel passaggio dal XVIII al XIX secolo una concezione dell'opera non più come insieme chiuso e autonomo, ma come un gioco infinito di trasformazione e combinazione, sono decisive anche per l'analisi della letteratura modernista. Quest'ultima, infatti, abolisce l'inserimento di segni tipografici per la distinzione tra discorso proprio e altro, portando a interrogarsi sul concetto di originalità e autorialità e a mettere in dubbio lo status del testo stesso, rompendo coscientemente con la tradizione. Tuttavia, la domanda sicuramente più urgente del modernismo riguarda il rapporto del testo con il soggetto. Questo rapporto era già stato messo in luce da Julia Kristeva, quando, commentando la dialogicità bachtiniana, osserva: «Bachtin stellt den Text in den Zusammenhang der Geschichte und der Gesellschaft, die selbst als Texte betrachtet werden, die der Schriftsteller liest, in denen er aufgeht, in dem er sie umschreibt».<sup>13</sup> Questa affermazione appare ambivalente, in quanto pone alla base della riorganizzazione dei testi un'autodefinizione e costituzione del soggetto creatore, ma anche una sua dissoluzione, come se venisse assorbito dallo stesso materiale che rielabora. Lachmann, poi, approfondisce questa duplice valenza, definendo l'intertestualità come un affastellare, attraverso la decostruzione e la mescolanza, di segni testuali eterogenei, i quali entrano in contatto come una deliberata disgregazione del senso.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Renate Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die "fremden" Texte* in: «Poetica», XV, N. 1-2 (1983), pp. 66-67.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p. 144. Cit. tedesca da Peter V. Zima, *Zitat – Intertextualität - Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne* in: Klaus Beekman, Ralf Grüttemeier (a cura di), *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, Amsterdam: Rodopi, 2000, p. 302.

<sup>14</sup> Renate Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution*, cit., p. 78.

Da questi due aspetti di costruzione del senso e del soggetto nonché relativi alla sua stessa disintegrazione, deriva la tesi di Peter V. Zima,<sup>15</sup> il quale ritiene che nella letteratura moderna vi sia una marcata propensione ad affidare alla citazione e all'intertestualità la funzione di costituire in maniera critica la soggettività e di rafforzarla alla ricerca di un senso, tendenza inversa in quella postmoderna, dove si osserva una maggiore frammentazione del soggetto e un'attività intertestuale tendente al gioco e al decostruzionismo.

Nel modernismo, infatti, la citazione assume il ruolo di illustrare la visione del mondo dell'autore o dei suoi personaggi, di manifestare dei valori condivisi, esprimere il sentire soggettivo o consolidare la coscienza collettiva. Tale atteggiamento, però, seppur dominante, non è scevro di una tendenza verso la critica, in particolare ideologica e linguistica, mostrando una certa ambivalenza nel tentativo di mettere in dubbio in maniera radicale i fondamenti della soggettività e difendere il soggetto da ogni minaccia di disgregazione. Questo accade, ad esempio, nel discorso di Musil, Joyce, Svevo, Sartre che effettuano questa operazione con il romanzo, giungendo quasi a scomporne e a svuotarne le basi con la loro critica, mentre per quanto riguarda l'aspetto linguistico, si può osservare una comune ricerca spasmodica di una lingua autentica al di là di ogni cliché comunicativo consueto, quell'«universel reportage»<sup>16</sup> per Mallarmé.

Con l'avvento del postmodernismo, invece, la funzione di costruzione del soggetto viene meno e si guarda al passato con un'ottica differente, indirizzata più verso il gioco e l'ironia. Si abbandona, dunque, quella ricerca metafisica dei modernisti mirante a scovare la verità e il proprio io, mentre emerge una dinamica dal senso opposto che attesta la frammentazione o l'assenza d'identità. Solitamente le opere postmoderne prediligono una struttura di tipo rizomatico e danno spazio ad una polifonia di voci, ideologie e valori che non fanno altro che confermare la mancanza di una figura unitaria alla base dell'opera e la rinuncia a una fede utopica capace di fondare il senso da parte degli autori.

Come ultimo aspetto ora vorrei sottolineare le implicazioni che potremmo designare come “politiche” del fenomeno della citazione, una lettura sicuramente inestricabilmente connessa al processo di costruzione identitaria già visto. Questa dimensione viene annunciata dalla coniazione del termine *Zitierfähigkeit*, ossia “capacità di citare”, nato

---

<sup>15</sup> Peter V. Zima, *Zitat – Intertextualität – Subjektivität*, cit., pp. 297-326.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet* in: Henri Mondor, G. Jean-Aubry (a cura di), *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1945, p. 368.

all'interno del discorso dei *gender studies* ad opera di Judith Butler, la quale esplora come la citazione sia inerente a determinate pratiche di costituzione non solo del soggetto, ma anche di strutturazione gerarchica e produzione culturale. Essa, dunque, è connessa a un sistema di regole e crea nonché definisce delle strutture di potere e di autorità che dimostrano come un individuo, nel momento in cui cita, sia sempre condizionato e immobilizzato da esse. Se la *citatoriness*, considerata per il suo carattere iterativo, è «the operation of that metalepsis by which the subject who 'cites' the performative is temporarily produced as the belated and fictive origin of the performative itself»<sup>17</sup>, Butler si chiede fino a che punto il discorso acquisisca quell'autorità di ciò che menziona attraverso la citazione delle sue convenzioni e se il soggetto che utilizza tale pratica rimanga l'autore dei suoi effetti discorsivi solo fino a quando essa non viene svelata. In questa nuova ridefinizione, emerge così tutta la duplicità della capacità di citazione: da un lato si tratta di uno status di cui il soggetto può appropriarsi o che gli viene ascritta per motivi di prestigio o per una posizione di autorità che egli ricopre; dall'altro, di una qualità di alcuni prodotti culturali in determinati periodi storici che ha a che fare con il canone di una specifica società o cultura e rende tali creazioni di per sé "citabili". È ovvio come la prima accezione sia quella da me presa maggiormente in considerazione, in quanto si riferisce ai concetti di potere, autorità e autorialità all'interno di un sistema di istituzioni, qualificandosi come una facoltà sancita dal punto di vista culturale e sociale che può essere anche vista come l'arrogazione di un diritto o venir revocata.

Questa concezione corrisponde a una progressiva politicizzazione della tecnica citazionista negli anni Sessanta e Settanta attuata dal movimento femminista e nel contesto postcoloniale, dove, ponendo una maggiore enfasi sui cosiddetti "oppressi" o sulle minoranze etniche, si assiste a una vera e propria contrapposizione tra *Zitierfähigkeit e Zitierunfähigkeit* o meglio tra *Sprachmacht e Sprachohnmacht*. Tale dicotomia può essere esemplificata da quei rapporti di potere implicati nella stessa estrapolazione della citazione dal suo contesto iniziale: il procedimento prevede sempre un processo di selezione ed esclusione, un qualcosa che viene isolato, riconosciuto e chiamato per poi esser mutato e ricontestualizzato, comportando sempre una scelta tra ciò che deve essere linguisticamente espresso e ciò che, invece, viene messo a tacere. Questi casi dimostrano come, seguendo Sibylle Benninghoff-Lühl, il ricorrere alla parola altrui non sia mai un'operazione innocente, ma contenga una forza potenzialmente pericolosa, che «je nach den Umständen

---

<sup>17</sup> Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London: Routledge, 1997, p. 49.

zu trösten, zu vernichten, zu morden, zu bannen, zu hypnotisieren, zu blenden, hinzureißen vermag».<sup>18</sup>

Tuttavia, al di là della concezione foucaultiana del potere del discorso citato come forza repressiva esterna e negativa, vi è un'altra visione che valuta la citazione più che altro nel suo potenziale sovversivo. Ciò riguarda prevalentemente la capacità della letteratura di assolvere a diverse funzioni, tra cui quella ironica, tra il serio e il faceto, mostrando una certa libertà di sperimentazione, ad esempio attraverso la parodia e il *pastiche*. Per Linda Hutcheon, infatti, la citazione nell'ambito della parodia mette in atto un procedimento di «repetition with critical difference»<sup>19</sup> che permette attraverso lo spostamento in un altro contesto o «trans-contextualization»<sup>20</sup>, un cambiamento di significato del testo citato, il quale prevede sempre un certo grado di usurpazione o partecipazione nei confronti del testo originale. La parodia così acquista uno status particolare, in quanto si presenta come un ribaltamento sedizioso legalizzato, dato che mette in luce i limiti storico-culturali del testo citato attraverso un'inversione ironica, pur sempre confermando determinate forme convenzionali attraverso l'atto della citazione.

Ciononostante, l'uso della citazione – o meglio, in senso più lato, della stessa intertestualità– non si limita solamente a questo, ma può spingersi fino alla creazione di un vero e proprio *pastiche*, ossia all'emulazione di stili differenti contenuti in una stessa opera. Se questo molto più della parodia comporta un'imitazione di determinati modelli che è essenzialmente il parlare tramite una maschera con fini di omaggio o ridicolizzazione o come esercizio di *Zitierfähigkeit*, possiamo estendere tale considerazione all'intera arte della citazione. Seguendo Bettina Menke,<sup>21</sup> che rimanda a quella distinzione medievale tra *auctor* e *actor*, si può, infatti, affermare che chi cita riesuma la voce di chi non c'è più, indossando il suo volto quasi come per richiamarne l'autorità o come per rimandare a lui la responsabilità del suo discorso, ora diventato “scena”. Il passato viene così riattualizzato in questo richiamo della sua presenza, rendendo la citazione non tanto un riportare in vita ciò che è stato, ma piuttosto un “evento” linguistico vuoto e prosopopeico, la semplice finzione di una maschera (*persona*) parlante. Essa non si qualifica, dunque, come un semplice ornamento retorico, ma piuttosto come la traccia di un discorso altrui nel proprio,

---

<sup>18</sup> Sybille Benninghoff-Lühl, “*Figuren des Zitats*“: *Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998, p. 361.

<sup>19</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985, p. 7.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>21</sup> Bettina Menke, *Zitation/performativ* in: Jürgen Fohrmann (a cura di), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart: Metzler, 2004, pp. 582-602.



della presenza di testi assenti, di voci che esistono prima e al di fuori dell'opera in questione e che significano altro, alle quali adesso si cede la parola. La Menke prosegue, dando un nome a questa dimensione performativa della citazione, ossia quello di *excitatio*<sup>22</sup> e connettendola alla pratica retorica classica.

Finora, dunque, si è visto come la citazione implichi un rapporto controverso con la tradizione che viene al tempo stesso chiamata a giudizio e disattesa, come essa rinvii al passato per assorbirne l'autorità o demolirla, comportando sempre quel *surplus*, quel supplemento di significato che scaturisce dalla sua riformulazione in un nuovo contesto. Proprio in quest'ultimo consiste quella pretesa di originalità di tale tecnica, la quale si qualifica a tutti gli effetti come una sorta di riscrittura e non come semplice copia. Ciononostante, dietro di essa si nasconde quasi sempre un soggetto che vive una situazione di crisi, da cui scaturisce un atteggiamento problematico col segno linguistico, il quale può esprimersi con una tendenza positiva, ossia di ricerca di senso e di costruzione del soggetto o negativa, ossia come relativizzazione dei significati e disgregazione identitaria. Per quanto riguarda, invece, le sue funzioni e modalità, essa si rende in molti casi intermediaria della conferma di determinati rapporti di potere, che spesso le attribuiscono anche la capacità di decidere chi può citare e chi meno, ma altre volte, come per la modalità parodica e del *pastiche*, può velatamente minare alle fondamenta l'autorità che finge di accettare. Essendo priva di un referente concreto, essa allude, comunque, a una dimensione meramente metalinguistica, a un'esplorazione sui limiti e sulle possibilità del codice stesso, nonché a un processo di disvelamento-mascheramento della verità che la qualifica come un fenomeno prevalentemente di natura letteraria.

### **1.3 Possibili applicazioni delle teorie della citazione alla poetica büchneriana**

Riprendendo le posizioni precedenti, potremmo valutarne l'applicabilità alle opere büchneriane da me prese in esame. Partendo dalla prima definizione della citazione come chiamare a giudizio, ad esempio, essa si presta in modo particolare ad un'interpretazione della citazione pragmatica, ossia storica o casistica, in quanto qui il rapporto che l'autore intrattiene con la fonte è prioritario, come già esplicito in precedenza. Rüdiger Campe,<sup>23</sup> ad esempio, sembra interpretare così la presenza invadente del materiale storiografico in

---

<sup>22</sup> Cfr. Ivi, pp. 589-590.

<sup>23</sup> Cfr. Campe, *Three Modes of Citation*, cit., p. 48.

Büchner, ossia come il far apparire una cosa o una persona dinanzi a un pubblico, sia come testimone o imputata, per sottoporla all'esame di una giuria o ancora per onorare gli astanti con la sua presenza autorevole. Tale interpretazione, però, nonostante lo studioso intendesse sottolineare come la pratica della citazione dovesse essere intesa come un processo da compiersi *in itinere* e come fosse svincolata dalle fonti nonché dalla sua natura figurativo-retorica, appare riduttiva perché non tiene conto di quel processo di imitazione e alienazione alla base della citazione stessa e della sovrapposizione tra modello illustrativo e illuminante. La definizione giuridica, infatti, ignora le possibili variazioni del fatto storico, quelle variazioni specificatamente letterarie, e riduce l'intera questione a una valutazione positiva o negativa del passato stesso.

Citare, infatti, consiste anche nel riattualizzare e rompere con la tradizione, introducendo elementi innovativi e assegnando nuovi significati. In un autore come Büchner, quindi, che utilizza la citazione come mezzo di scrittura prediletto, dovremmo aspettarci una massiccia presenza di casi che attestino tale rapporto ambivalente. Come vedremo, infatti, egli riprende tutti i modi codificati dalla tradizione, tra questi il grande dramma politico basato sulla contrapposizione tra personaggi portatori di valori opposti, incastrato nei disordini delle forze collettive (Schiller, ma anche Shakespeare) e la grande commedia shakespeariana intrisa di riferimenti letterari che ha alle spalle una lunga tradizione romantica. Queste forme, infatti, non sono altro che una riproposizione meccanica di cristallizzazioni drammatiche che, attraverso la loro mimesi demistificatrice, svelano dall'interno la menzogna e potenza sociale contenuta nelle varie stratificazioni dei codici linguistici attraverso il loro stesso auto-presentarsi come mezzo sterile e soppressivo della voce dei più deboli.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto della citazione col soggetto che la utilizza, possiamo individuare nell'autore un atteggiamento non molto dissimile dal modernismo, soprattutto per quanto riguarda l'enfasi data alla lingua. Nelle sue opere, infatti, vi è comunque l'intenzione di rivoluzionare le forme drammatiche consolidate, ricercando nuove modalità espressive tramite un atteggiamento critico nei confronti di un linguaggio ideologicamente marcato. In questo senso, egli si colloca in una zona liminare tra un orientamento decostruzionista e un altro che però allude alla costituzione di possibilità alternative, da cui dipende la costruzione del soggetto stesso. In questo panorama vi è un utilizzo della citazione e un riferimento al modello shakespeariano che sembrerebbe essere funzionale a entrambi gli scopi. Shakespeare, dunque, funge in qualche modo da fonte da

cui trarre quelle citazioni di un linguaggio letterario consunto che rimanda alla romanità, ma anche da modello poetico a cui ispirarsi nonché capace di offrire un'ancora di salvezza. Come i simbolisti, l'autore, inoltre, rende la poesia uno strumento di misurazione, in grado di delimitare il limite del dicibile, stabilendo un confine che porta però con sé anche una possibilità di trasgredirlo. Questo atteggiamento è maggiormente comprensibile se si prende in considerazione il grido finale di Lucile, posto a conclusione del *Dantons Tod*. Büchner, infatti, con questa "contro-parola"<sup>24</sup> che come una folgore illumina l'abisso, come sostiene Celan, oltrepassa la soglia della sua stessa poetica, illustrando le ragioni della *Kunst* che supera se stessa attraverso l'uso *ad absurdum* dei propri mezzi e mettendo in risalto la reversibilità dell'esistente, o meglio di revocare il passato, attraverso la forza dell'utopia.

Se il *Danton* appare in qualche modo avvicinabile alla modalità modernista, probabilmente il *Leonce und Lena* realizza ciò che è più vicino all'etica postmodernista, ossia quella del gioco con gli stereotipi della tradizione, un gioco talmente stilizzato che rende fin dall'inizio palese la letterarietà dei personaggi costruita, in cui la citazione non appare più come un riferimento a un'autorità in grado di preservare l'integrità identitaria, cosa per certi versi ancora valida per personaggi come Robespierre, ma rivela immediatamente la vacuità e inconsistenza verbale dei soggetti che la utilizzano. Nello stesso finale della commedia, se messo a paragone col *Danton*, si può osservare questa inversione di tendenza: i due principi, avendo scoperto la farsa del loro matrimonio già deciso in precedenza, propongono di creare un regno dove la gente non sia costretta a lavorare, in cui il tempo naturale si contrapponga a quello meccanico della corte e si preparano per un improbabile viaggio in Italia, ribadendo la natura dell'opera, ossia il suo comporsi di citazioni; l'utopia finale, dunque, certamente da non prendersi sul serio, diventa essa stessa un *topos* letterario in una sorta di meccanismo autoriflessivo che esprime l'immutabilità dello stato esistente delle cose, la rinuncia a proporre soluzioni alternative fondatrici di senso. La parola qui diventa, quindi, un'avventurosa scoperta, un arabesco di approssimazioni manieristiche che rimandano a un nucleo ineffabile, un'estenuante conferma della sola esistenza di significati limitati, una cifra in cui il messaggio si perde in un gioco di rimandi tortuosi che trovano in se stessi la loro futile meta. Detto ciò, bisogna comunque tener presente che ciò che distingue Büchner dai postmodernisti è

---

<sup>24</sup> Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, Darmstadt, 22 ottobre 1960 in: Id., *Gesammelte Werke in fünf Bänden* (a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e Rolf Bücher), Vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, p. 189.

quell'impegno politico tendente alla denuncia e alla satira delle problematiche del suo tempo che non viene mai abbandonato, ma irrompe anche in questo mondo puramente libresco, in cui la parola letteraria diventa una prerogativa dei potenti che conduce inevitabilmente le classi subalterne all'afasia.

Quest'ultima caratteristica è appunto ciò che collega l'utilizzo della citazione in Büchner a quella dimensione precedentemente definita come "politica". Nelle sue opere, infatti, essa si configura come una sorta di privilegio posseduto esclusivamente dai grandi protagonisti della storia o dalle classi nobiliari; non sono rari nei suoi scritti esempi in cui il popolo cerca di scimmiettare questo linguaggio, rivelando con l'incapacità di padroneggiarlo e l'uso improprio dello stesso, che spesso sortisce effetti comici e caricaturali, tutta l'inadeguatezza di una sterile imposizione linguistica proveniente dall'alto e lontana dalle esigenze più materiali della vita quotidiana. Oltre a questo suo carattere esclusivo, la parola citata dai potenti si delinea quasi sempre come autoritaria, nel senso inteso da Bachtin,<sup>25</sup> qualificandosi come un linguaggio da accettare senza condizioni né variazioni che, come nel caso di Robespierre, condanna chiunque osi metterla in discussione; nel *Leonce und Lena*, invece, rende anche il più improvvisato tentativo di fuga dalla corte appartenente a uno schema già preordinato di un genere connesso alle dinamiche del potere.

Tuttavia, nonostante non sia concesso ribellarsi o rivolgersi a essa in maniera apertamente polemica, è pur sempre possibile minarla alle fondamenta, rivelandone la stessa contraddittorietà. Büchner, infatti, predilige spesso il modello parodico per mascherare il contenuto apertamente rivoluzionario delle sue opere, riprendendo pressoché testualmente testi già ampiamente conosciuti e consolidati per poter sfuggire alla censura. Tale procedimento gli concede quella libertà espressiva che deriva proprio dalla collocazione inusuale della stessa citazione, dalla sua dissonanza col contesto d'arrivo o dall'accostamento imprevedibilmente stridente delle varie scene, evidenziando in maniera lapalissiana lo scarto esistente senza la necessità di commenti ulteriori. Questa tendenza è sempre presente nei suoi drammi, soprattutto nell'alternanza di scene propriamente pubbliche e la loro conseguente relativizzazione nella riproposizione della medesima

---

<sup>25</sup> Michail M. Bachtin, *Discourse in the Novel* in: Michael Holquist (a cura di), *The Dialogic Imagination* (trad. da Caryl Emerson e Michael Holquist), Austin/ London: University of Texas Press, 1981, p. 343 (ed. orig.: *Voprosy literatury i estetiki*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975): «It is not a free appropriation and assimilation of the word itself that authoritative discourse seeks to elicit from us; rather, it demands our unconditional allegiance. Therefore, authoritative discourse permits no play with the context framing it, no play with its borders, no gradual and flexible transitions, no spontaneously creative stylizing variants on it [...] it is indissolubly fused with its authority—with political power, an institution, a person—and it stands and falls together with that authority».

struttura in quelle popolari oppure in quella sorta di “controcanto”, riprendendo il significato etimologico di parodia, operato da Danton nei confronti di Robespierre o nel costante dialogo tra la marcata letterarietà di Leonce e la naturalezza più prosaica di Valerio.

L’effetto talvolta comico della parodia viene ottenuto anche attraverso l’emulazione di stili differenti, propria del *pastiche*, che spaziano dal linguaggio solenne dei drammi romani shakespeariani agli intermezzi farseschi presenti sia nelle sue tragedie che commedie fino alla riproposizione di esercizi di retorica classicheggiante e sillogistica, probabile reminiscenza degli studi ginnasiali di Büchner. Ognuno di questi stili, infatti, presenta una sua particolare funzione che può servire non solo propositi di realismo e *comic relief*, come nel caso delle oscenità e dei motti di spirito, ma come accade per l’imitazione della Roma shakespeariana anche rendersi rivelatrice dello scarto esistente tra la realtà odierna e l’antichità.

Quest’ultimo esempio rimanda poi a quella che abbiamo individuato essere una peculiarità insita nel fenomeno della citazione stessa, ossia la sua teatralità. Essa è ascrivibile, infatti, al suo presentarsi come maschera nel ricorso a una parola più autorevole che confermi la validità delle proprie dichiarazioni, ma nel caso di alcuni personaggi büchneriani, cela un semplice aggrapparsi al discorso altrui per non affrontare quel vuoto esistenziale e quella confusione destabilizzante, concernente la frammentazione e l’inautenticità del proprio Io. La tematica della maschera, inoltre, rinvia alla metafora della stessa vita e della stessa storia come teatro, onnipresente nella sua opera. Tale analogia comporta l’inserimento all’interno della sua dimensione drammatica di una riflessione metateatrale, un procedimento autoreferenziale che rende anche i suoi stessi personaggi consapevoli della loro natura fittizia; emblematico per delucidare questo aspetto è il caso della marionetta, metafora di un fatalismo storico e determinismo sociale, ma anche di una maniera idealista di caratterizzare i personaggi in netta contrapposizione con la sua fede realista. Sotto questa prospettiva, se l’identità teatro-vita allude appunto all’incapacità di sfuggire a un destino prestabilito ed essenzialmente dettato da dinamiche di prevaricazione, come se si fosse manovrati dai fili invisibili di un crudele burattinaio, la citazione appare svolgere la funzione di un canovaccio già scritto che il personaggio non può variare, ma solo ripetere.

In questo mio lavoro, per quanto siano prese in esame gran parte delle tematiche già ricordate in questo paragrafo, tenterò di concentrarmi maggiormente sulla dimensione prettamente politica del fenomeno della citazione nella sua opera. Partendo dalla tesi che la

citazione, in particolare quella shakespeariana, sia essenzialmente l'espressione di una modalità repressiva e oppressiva mirante al mantenimento dello status quo, fondata su una tradizione logora e idealista per nulla indirizzata all'evoluzione e al cambiamento, mi soffermerò sulla sua capacità di assoggettare e mortificare il corpo, compiendo un vero e proprio atto di vivisezione e anatomia. Che il corpo essenzialmente sia un prodotto non solo della sua materialità, ma anche del potere normativo della lingua e della società, non è una novità; Butler,<sup>26</sup> ad esempio, enfatizza la sua natura performativa come ripetizione o "citazione" di atti e gesti marcati socialmente e culturalmente che finiscono per costituirne l'essenza, mentre Michel Foucault<sup>27</sup> con la sua teoria biopolitica lo rende l'oggetto di pratiche discorsive o "dispositivi", attraverso cui si esplica il potere, che mirano al suo controllo e alla sua disciplina. Büchner, anticipando il loro pensiero, attribuisce così alla citazione la funzione di rivelare questo scarto tra lingua e fisicità che implica anche la ricerca di una possibilità linguistica differente in grado di rappresentare le masse e le loro necessità concrete. Ciò che, però, costituisce l'elemento innovatore del suo pensiero è proprio, come vedremo, l'incapacità del corpo di adattarsi totalmente a tali tentativi di imbrigliamento linguistico, rivelando con la sua stessa natura di materia "viva", il suo potenziale rivoluzionario.

#### **1.4 La citazione e le altre forme di intertestualità nell'opera büchneriana: un tentativo di classificazione**

##### 1.4.1 La citazione tra dialogismo e intertestualità

Finora mi sono riferito alla citazione più che altro come la ripresa letterale di un testo altro all'interno dell'opera di un autore, secondo una definizione analoga a quella di Mecklenburg: «Ein Zitat ist – auf die einfachste und weiteste Formel gebracht – fremde Rede innerhalb einer Rede; die Anführungszeichen markieren die 'metasprachliche' Differenz zwischen dieser und jener».<sup>28</sup> Abbiamo visto, però, come sia problematico considerare il virgolettato come un segnale rilevante, soprattutto per quel che riguarda la letteratura moderna e postmoderna, per non parlare delle altre modalità con cui è possibile

---

<sup>26</sup> Cfr. Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London: Routledge, 1997.

<sup>27</sup> Cfr. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Hautes études, Paris: Gallimard-Seuil, 2004.

<sup>28</sup> Norbert Mecklenburg, *Zur Poetik, Narratologie und Ethik der Gänsefüßchen: Theodor Fontane nach der Postmoderne* in: Klaus Beekman, Ralf Grüttemeier (a cura di), *Instrument Zitat*, cit., p. 169.

distinguere i due discorsi, anche perché nell'opera büchneriana sono rari i casi di una citazione contrassegnata in questo modo. Inoltre, anche la designazione di discorso "estraneo" appare alquanto problematica perché nulla ci dice sulle caratteristiche che il suddetto discorso debba possedere per qualificarsi come citazione. A questo punto, però, appare necessario classificarla all'interno del più vasto fenomeno dell'intertestualità, cercando di giungere pian piano a una definizione più concisa.

Innanzitutto, la citazione è una forma intertestuale di discorso, ma non tutte le modalità intertestuali sono una citazione. Possiamo, dunque, far riferimento a essa come una forma letterale o esplicita d'intertestualità dovuta al carattere essenzialmente dialogico della letteratura. Il termine "dialogismo" fu teorizzato da Michail Bachtin nel suo studio sull'estetica del romanzo russo che individuava in quest'ultimo una tendenza mirante alla decentralizzazione della lingua standard e al manifestarsi di una differenziazione di dialetti, socioletti e idioletti in tutta contrapposizione al monologismo dell'epica e della poesia, quasi come se volesse recuperare il carattere sovversivo della satira menippea e del carnevalesco. Ovviamente tali due opposti principi sono per Bachtin anche applicabili alla società e non solo all'arte e alla lingua, facendo corrispondere al monologismo una società autoritaria strutturata gerarchicamente, il cui scopo è appunto quello di ottenere un consenso stabile e di far accettare un'unica verità, mentre al dialogismo una sorta di rovesciamento del potere centralizzato e dei suoi dettami fondato sulla varietà linguistica insorta perlopiù all'interno della cultura popolare che assumeva il linguaggio convenzionale come maschera con scopo non di rado beffeggiatorio.

Il critico russo sulla base di questa distinzione analizza poi questo plurilinguismo, applicandolo al romanzo in base a una differenziazione tra discorso del narratore e del personaggio e indirizzamento della parola all'oggetto del discorso o alla parola estranea. Suddivide così tra: parola a due voci omogenea, laddove vi è una concordanza di voci, come quando si racconta dalla prospettiva del narratore e la parola fa riferimento in maniera diretta e immediata all'oggetto del discorso; parola a due voci eterogenea, quando vi è una netta distinzione tra di esse, ma la parola rimane comunque diretta, pur se il personaggio diventa oggetto di un indirizzamento estraneo da parte dell'autore; parola a due voci attiva che esprime le intenzioni del personaggio e una sorta di rottura con l'autore, qualificandosi come discorso estraneo in una lingua estranea, come nel caso della polemica nascosta, dell'autobiografia dai toni polemici, della replica dialogica e del dialogo fittizio, in cui sono possibili diverse forme di rapporto deformante con la parola straniera.

Fondamentalmente la differenza tra i primi due tipi e l'ultimo consiste nella natura del materiale "altro" che nel caso della parola a due voci omogenea ed eterogenea è prevalentemente di tipo passivo, mentre il tipo attivo si classifica come essenzialmente dialogico e rivela come la parola abbia perso il suo valore di verità assoluta, relativizzandola. In quest'ultima classificazione va fatta rientrare la *Zitathaftigkeit* di un testo che a differenza della semplice citazione, definibile come un processo, designa la qualità delle strutture intertestuali, o meglio un ampio principio ontologico e semiotico caratteristico di singoli testi, idioletti di determinati autori, di stili artistici e di intere culture.

Da essa, inoltre, deriva proprio quel concetto di intertestualità, fondato dalla Kristeva che trae una profonda ispirazione dalle teorie bachtiniane. La critica, infatti, riconosce nel dialogismo la dinamizzazione dello strutturalismo che considerava il testo come statico, un punto fermo da valutarsi sulla base di modelli o strutture letterarie, e propone una sua rielaborazione in rapporto a un «croisement des surfaces textuelles»<sup>29</sup>, un dialogo di molteplici scritture: dello scrittore, del destinatario o del personaggio e del contesto culturale attuale o anteriore. La differenza con Bachtin consiste proprio in un ampliamento di tale definizione che per il critico si fondava essenzialmente su una sorta di intratestualità, basata sul rapporto sincronico tra discorso proprio ed estraneo, mentre per la Kristeva sulla relazione diacronica tra testo vecchio e nuovo. Inoltre, quest'ultima pone inizialmente l'accento sulla dimensione letteraria dei testi, restringendo il concetto formulato dal suo predecessore, il quale faceva riferimento più che altro a tutte quelle voci socio-ideologiche dell'epoca e lo generalizza, rendendolo applicabile a ciascun testo letterario e non solo al romanzo. In seguito, infatti, non considererà più la parola testuale come orientata a un corpus letterario anteriore o sincronico, ma radicalizzerà la sua concezione di testo come sistema e struttura culturale, applicando il concetto di intertestualità non solo a specifici generi, ma rendendola una qualità intrinseca della testualità. Questa prospettiva poi sarà alla base di quella decostruzione marxista-freudiana del soggetto borghese come entità autonoma e intenzionale, già menzionata nel paragrafo precedente, ridotto a semplice spettatore della produttività di un testo che sembra aver quasi assunto vita propria, fino a quell'estremizzazione che ridurrà la creazione artistica un semplice frutto di un'opera collettiva.

---

<sup>29</sup> Kristeva, *Semeiotiké*, cit., p. 144.



Bisogna, dunque, partire dall'idea di intertestualità per giungere a una teorizzazione del fenomeno della citazione, distinguendo essenzialmente in una breve classificazione alcune relazioni intertestuali. Avvalendosi di una serie di operazioni logiche e considerando il testo proprio e altro come due insiemi distinti, come ci suggerisce la Tolić,<sup>30</sup> possiamo distinguere quattro tipi di relazioni intertestuali grazie alla categoria di inclusione che comprende tutte quelle forme di parola a due voci omogenea ed eterogenea di Bachtin, e di esclusione, intersezione ed equivalenza che fanno riferimento alla parola a due voci attiva. Nell'allusione si realizza così l'esclusione intertestuale, in quanto il materiale estraneo non possiede nessun collegamento con il testo se non per un segnale minimo che il destinatario riconosce in base alla sua esperienza culturale; per quanto riguarda la stilizzazione, la parodia, il travestimento e il pastiche, avviene, invece, una sorta di inclusione totale del testo altro nel testo proprio, cosa che si verifica solo a livello parziale come semplice intersezione o punto di contatto per la reminiscenza e i *tópoi*; infine, per quanto concerne la citazione, abbiamo una chiara o un'implicita equivalenza. L'allusione è così una relazione intertestuale implicita vuota, la stilizzazione si caratterizza, invece, come piena e dal carattere positivo, mentre la parodia e i generi ad essa affini come relazione implicita sempre piena ma dal carattere negativo; la reminiscenza e i *tòpoi* saranno relazioni parzialmente implicite, mentre la citazione si classificherà come la forma di intertestualità esplicita e piena per eccellenza, come già annunciato all'inizio del paragrafo. La dicotomia pieno-vuoto fa riferimento a quei casi in cui il testo altro e quello proprio condividono uno specifico testo o *in-text*, palese ad esempio nella citazione stessa, cosa che non avviene per l'allusione, dove tale testo è assente o negli altri casi, in cui viene rievocato un *in-text* implicito, ossia più o meno contenuto nelle loro strutture. Per quanto riguarda, invece, il binomio implicito-esplicito, si possono considerare come esplicite tutte quelle forme introdotte dal virgolettato o scritte con un altro carattere o in corsivo, la segnalazione della fonte del prototesto o la menzione del nome dell'autore o dell'opera in questione; altre forme allusive come la presenza di personaggi, motivi o procedimenti stilistici, o più in generale reminiscenze culturali, sono da annoverarsi come implicite. La forma più radicale di segnalazione esplicita si trova nei cosiddetti margini del testo, come ad esempio i marginalia, le note, la posizione del motto e i sottotitoli, mentre la segnalazione interna più estrema travalica i confini del testo stesso e può inserirsi nel contesto generale dell'idioletto poetico dell'autore, facendo soprattutto leva sulla capacità ricettiva del lettore.

---

<sup>30</sup> Tolić, *Das Zitat in Literatur und Kunst*, cit., pp. 24-26.

Büchner utilizza in maniera molto variegata queste maniere di introdurre i suoi specifici riferimenti intertestuali. Tra le forme più eloquenti abbiamo una citazione di *Hamlet*, tipograficamente distinta dal testo e l'inserimento di alcuni versi di *As You Like It* come motto del primo atto in *Leonce und Lena* fino al sottotitolo di quest'ultima che riporta la dicitura *Ein Lustspiel*, inquadrando l'intera opera all'interno del genere della commedia romantica, seppur il dramma in questione finirà per deludere tale aspettativa; tra le forme implicite, ricordiamo l'identificazione allusiva di Robespierre con Bruto o il brusco cambiamento di stile – da considerarsi come un'interferenza diacronica (per la desuetudine del linguaggio), diastratica (per la sua aulicità) e diafasico (per la sua appartenenza a un altro registro)<sup>31</sup> – che rivela l'inadeguatezza della rievocazione della romanità a un contesto e a una parola prosaica, come nella scena di baruffa familiare di Simon; non meno rilevante è poi la ripetizione di determinati stilemi, immagini e analogie che compaiono come allusioni ai testi shakespeariani, agendo da veri e propri *markers*, ossia «always identifiable as an element or pattern belonging to another independent text».<sup>32</sup>

Faremo riferimento a tutte queste forme, utilizzando il termine di *Zitathaftigkeit*, da non confondersi con la semplice citazione intesa come forma piena ed esplicita, utilizzandolo proprio per designare come il principio del riferimento intertestuale sia diventato nell'opera dell'autore, precursore di una sorta di modernismo, il fondamento della struttura letteraria e artistica dei suoi drammi. Tale definizione mi sembra più specifica rispetto a quella di intertestualità che, come già detto, allude a un'idea di testualità più ampia, in cui ogni elemento della cultura può diventare potenzialmente testo e di cui il fenomeno della citazione è solo una sua possibile realizzazione.

#### 1.4.2 L'allusione: alcune considerazioni sulla forma intertestuale più usata da Büchner

Tra tutti il fenomeno dell'allusione, in assoluto la forma più utilizzata da Büchner, necessita di un ulteriore approfondimento teorico. La peculiarità dell'allusione è da sempre stata connessa al suo presentarsi come nascosta, implicita, sebbene in un secondo momento si sia messo in evidenza una sua certa possibile esplicitezza. Nonostante essa non raggiunga sotto questo punto di vista la lapalissiana evidenza della citazione, essa si

---

<sup>31</sup> Cfr. Heinrich F. Plett, *Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik* in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (a cura di), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, p. 85.

<sup>32</sup> Ziva Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion* in: «PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», I (1976), p. 108.

differenzia da quest'ultima più che altro per l'assenza di quell'*in-text* a cui abbiamo già accennato. Ben-Porat, ad esempio, considera allusioni anche la menzione di nomi propri di personaggi e titoli,<sup>33</sup> ma ancora più rilevante è il suo delineare un movimento dell'allusione stessa che si suddivide in quattro fasi: il riconoscimento del *marker*, l'identificazione del testo evocato, la modifica dell'iniziale interpretazione del segnale, l'attivazione del testo evocato nella sua interezza nel tentativo di formare il numero massimo di schemi intertestuali. Questa ripartizione ovviamente ci fa comprendere quanto sia rilevante il ruolo del lettore e come l'allusione non sia indirizzata alla mera referenzialità, elemento certamente più valido nel caso della citazione specie se segnalata, ma faccia leva prevalentemente sulla sua capacità evocativa di infinite e imprevedibili associazioni e connotazioni. L'allusione, inoltre, non si restringe soltanto alla letteratura, ma può richiamare anche referenti non letterari come persone della storia passata e contemporanea, eventi sociali e politici che fungono da collante evocativo tra il testo e il *déjà* intertestuale; ciò appare estremamente importante nel caso di Büchner, dove un personaggio come Bruto o allusioni a personaggi femminili come Porzia non solo fanno riferimento al *Julius Caesar* shakespeariano, ma anche alle personalità storiche e alla loro precedente rappresentazione tramite la letteratura. Si verifica così un arricchimento semantico del testo allusivo che sollecita il lettore come una sorta di «stumbling block»<sup>34</sup> a far attenzione alle specifiche relazioni intertestuali, proprio tramite quei nessi che suggerisce, ma che volutamente tace.<sup>35</sup> Riprendendo la teoria del dialogismo bachtiniano, dunque, la si può considerare come una sorta di stimolo per rivalutare il testo evocato, implicando sempre non solo un richiamo sterile del suo referente, ma anche un commento su di esso, elemento che non la rende molto dissimile da una forma implicita di critica letteraria.<sup>36</sup> Al di là di questa sua caratteristica, essa può svolgere una funzione intratestuale, ossia di caratterizzazione, rilevamento di paralleli tematici, evocazione di un'atmosfera o semplice anticipazione di eventi, una propriamente metatestuale e un'ultima intertestuale in senso stretto, vale a dire contribuendo a rafforzare quell'effetto di realtà autentica della narrazione con elementi extrafinzionali; in quest'ultima, ad esempio, potremmo far rientrare il riferimento alla romanità in Büchner, il quale, come è risaputo, corrisponde a un

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

<sup>34</sup> Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana Up, 1978, p. 6.

<sup>35</sup> Carmela Perri, *On Alluding* in: «Poetics» VII, N. 3 (1978), p. 291: «Allusion-markers act like proper names in that they denote unique individuals (source texts), but they also tacitly specify the property(ies) belonging to the source text's connotation relevant to the allusion's meaning».

<sup>36</sup> Cfr. Alan Nadel, *Translating the Past: Literary Allusions as Covert Criticism* in: «Georgia Review» XXXVI, N. 3 (1982), p. 650.

dato storicamente accertato nel contesto rivoluzionario francese, ponendosi così al servizio di una necessità di veridicità da sempre perseguita dall'autore.

Detto ciò, rimane soltanto da rispondere alla domanda del perché lo scrittore fosse così convinto di una sicura «Resonanzbereitschaft»<sup>37</sup> o «Allusionskompetenz»<sup>38</sup> da parte del lettore, ossia della sua capacità di cogliere con i suoi sforzi “archeologici” il potenziale non solo evocativo, ma soprattutto critico dell'allusione stessa. Sicuramente quel certo grado di vaghezza implicata dall'allusione era funzionale al mascheramento del contenuto politico dell'opera per via delle severe restrizioni imposte dalla censura, ma come sostiene Sabine Dissel, Büchner «kalkuliert offenkundig ebenso die potentielle Shakespeare-Kenntnis des Lesers oder Zuschauers mit ein, um die Charakterzeichnung seiner Figuren zu vertiefen und zugleich pointiert gerade auf die Kontraste im Verhalten der handelnden Personen sowie der der Handlung zugrunde liegenden Situationen zu verweisen».<sup>39</sup> Questa considerazione si fondava sul fatto che Shakespeare rimase in Germania nel corso del XIX secolo ciò che era già stato nel secolo precedente, in cui avvenne quella sua riscoperta portata avanti successivamente dai romantici, i quali vedevano in lui un modello esemplare di genialità artistica, di rappresentazione di passioni smodate e imitazione autentica della natura da opporre al classicismo francese. Ciò gli permise di rimanere un elemento costante nei dibattiti letterari del tempo e un fattore di confronto e consapevolezza artistica per ogni esponente della letteratura tedesca, nonostante nel corso del tempo il suo esempio andasse sempre più a ridursi a semplice manierismo o moda presso le generazioni più giovani.

#### 1.4.3 Il motto come *unicum* nel panorama büchneriano: l'esempio di *Leonce und Lena*

Per quanto riguarda l'impiego del motto, invece, esso corrisponde a ciò che Genette definisce “paratesto”,<sup>40</sup> ossia tutto ciò che rimane sulla soglia del testo stesso e serve a

---

<sup>37</sup> Fritjof Rodi, *Anspielungen: Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten* in: «Poetica» VII (1975), p. 129.

<sup>38</sup> Wolf Schmid, *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion: Aleksandr Puskins Posthalternovelle und ihre Prätexte* in: Id., Wolf-Dieter Stempel, *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, p. 154.

<sup>39</sup> Sabine Dissel, «*Ha, kannst du mich vergeben, Porcia?*» *Interpretationsansätze im Kontext der Shakespeare-Anspielungen in Dantons Tod* in: Burghard Dedner, Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» X (2000-2004), 2005, p. 64.

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (trad. da Channa Newman e Claude Dubinsky), Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, pp. 1-2 (ed. orig.: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil, 1982, pp. 1-4).

indirizzare e a controllare la sua ricezione da parte del lettore; esso, dunque, non solo incornicia il testo senza appartenere propriamente a esso, ma svolge la funzione di presentarlo, ponendosi in una zona di transizione, ma anche di transazione.<sup>41</sup> Secondo il critico, che guarda al fenomeno intertestuale da un'ottica strutturalista, nel paratesto è possibile ravvisare un destino del testo che sia coerente con l'intenzione autoriale a discapito di quella visione poststrutturalista dell'intertestualità più propensa al suo congedo.

Al di là di questo aspetto che rivela un ben più preciso disegno da parte dello scrittore rispetto ad altre forme che si affidano più alla conoscenza del pubblico, il motto possiede una posizione gerarchicamente privilegiata anche rispetto alla citazione, in quanto, proprio come il titolo, esso può sur-codificare ossia risemantizzare la porzione di testo che introduce, fornendone spesso una chiave di lettura. I titoli e i motti, infatti, ricoprono la funzione di nobilitare, legittimare e dissimulare i prodotti del mercato librario, promettendone un valore d'uso, spesso riproducendo o mettendo in discussione i codici culturali dominanti, il canone letterario e le gerarchie sociali e di genere. Esso può rimanere un corpo estraneo isolato o riallacciarsi al testo che segue secondo una coerenza tematica, quando per esempio un lessema in esso contenuto può fungere da parola chiave o dare informazioni sul contesto. Come rilevano alcuni studi di Böhm<sup>42</sup> sui motti nei romanzi e nei racconti inglesi dell'era vittoriana, il saggio di Berger<sup>43</sup> sull'utilizzo dei motti nei romanzi di Walter Scott e il lavoro di Segermann<sup>44</sup> sulla sua presenza nelle poesie del romanticismo e postromanticismo francese, esso doveva essere un fenomeno enormemente diffuso indipendentemente dai confini nazionali. Questi stessi studiosi hanno più volte lamentato la difficoltà in quei tempi per gli scrittori di soddisfare le aspettative di un pubblico desideroso di veder assecondata la nuova tendenza di inserire motti per ogni capitolo o sezione di testo; in questo senso, essa veniva considerata come una semplice «Angleichung an eine verbreitete, in Einzelfällen womöglich als lästig empfundene konventionelle Manier. Speziell bei Kapitelmottos in Romanen gibt es außerdem so etwas

---

<sup>41</sup> Cfr. Gérard Genette, *The Proustian Paratext* in: «SubStance: a Review of Theory and Literary Criticism» XVII, N. 2 (1988), p. 63.

<sup>42</sup> Cfr. Rudolf Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 1975.

<sup>43</sup> Cfr. Dieter A. Berger, "Damn the Mottoe". *Scott and the Epigraph*", in: «Anglia. Zeitschrift für englische Philologie», C (1982), pp. 373-396.

<sup>44</sup> Cfr. Krista Segermann, *Das Motto in der Lyrik. Funktion und Form der "epigraphe" vor Gedichten der französischen Romantik sowie der nachromantischen Zeit*, München: Fink, 1977.

wie einen 'Systemzwang': die Erfordernisse der Konsequenz führen gelegentlich zu bloßer funktionsloser Lückenfüllung».<sup>45</sup>

Il fatto che Büchner avesse composto il *Leonce und Lena* per la partecipazione a un concorso indetto dall'editore Cotta probabilmente potrebbe costituire la causa del suo ossequio a una consuetudine sempre più dilagante, ma probabilmente la convenzionalità del motto corrisponde a un progetto ben più esteso in cui rientra l'intera costituzione del dramma. Con esso, infatti, si intende ridicolizzare e rivelare la sterilità di determinati *tòpoi* letterari, giungendo all'implicita affermazione di una necessità di una letteratura in grado di occuparsi delle problematiche più concrete del suo tempo. Il motto, dunque, in questo caso, sicuramente richiama l'inquadramento dell'opera in un determinato genere, riproponendo l'opposizione shakespeariana tra malinconico e folle, ma al tempo stesso soddisfa e tradisce la stessa funzione alla quale è preposto. Secondo Böhm,<sup>46</sup> ad esempio, in linea teorica dovrebbe preparare il lettore emotivamente al contenuto del testo o razionalmente, predisponendolo all'individuazione di paralleli e analogie, oppure più semplicemente dare delucidazioni sulle tematiche trattate, destare il suo interesse e costituire un commento integrativo o contrastivo alle argomentazioni dell'autore. Se seguiamo Segermann,<sup>47</sup> troveremmo una comune concordanza di funzioni: il motto può qualificarsi come ornamento o strumento che rivela la tendenza generale dell'opera, fungere da emblema o fornire chiavi interpretative di eventi o personaggi, dare informazioni sullo sfondo e sui motivi centrali o semplicemente essere una garanzia di autenticità, di propagazione e conferma di un modello tramite il ricorso a un altro autore.

Tutto ciò è sicuramente esatto per il caso da noi preso in esame, ma bisogna pur considerare come lo stesso motto tratto da *As You Like It* del primo atto così come gli altri siano subordinati al preambolo dell'intera commedia, il quale vede da un lato la "fama", in cui si può vagamente identificare una tradizione letteraria illustre, e la "fame",<sup>48</sup> tematica ampiamente ignorata dalla stessa. Tale opposizione ci porta così a rivalutare lo stesso dramma sotto un'ottica differente, certamente critica e in qualche modo a non prendere alla leggera il contenuto della commedia, come se nascondesse verità ben più amare e profonde. Il preambolo, così, rispecchia alla lettera le funzioni esplicitate in precedenza, mentre i motti a seguire, nonostante ci suggeriscano elementi che ritroveremo nelle

---

<sup>45</sup> Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur*, cit., p. 111.

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 110 e s.

<sup>47</sup> Cfr. Segermann, *Das Motto in der Lyrik*, cit., pp. 43 e s.

<sup>48</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 93.

rispettive sezioni dell'opera, ripropongono più che altro l'imitazione delle convenzioni di un genere che si intende destrutturare.

#### 1.4.4 L'intertestualità come insieme delle convenzioni di un genere: la destrutturazione della commedia romantica in *Leonce und Lena*

Riallacciandomi a quanto detto nel paragrafo precedente, per quanto riguarda la commedia, dunque, non parleremo più di un'intertestualità che ha come referente un testo individuale specifico, ma più che altro un insieme collettivo di testi e i rispettivi sistemi che li costituiscono. Riprendendo il *Fantasio* di Musset, il *Ponce de Leon* di Brentano e lo stesso Shakespeare, infatti, l'autore fa riferimento a codici linguistici e a un sistema di norme implicate dalla testualità. Tutti questi testi appunto hanno in comune l'argomento amoroso con elementi propri del genere comico tra cui travestimenti, equivoci e intrighi che dopo un serie di peripezie conducono a una felice riconciliazione finale. È inevitabile che in un tale contesto in cui viene ripreso il modello tematico, drammatico e stilistico di un genere, il dialogo intertestuale consista maggiormente nell'individuazione di tutte quelle devianze dalla normatività imposta dalla commedia romantica, le cui formule codificate vengono ora tematizzate e messe a nudo. In questa circostanza non si tratta soltanto di una relazione di contiguità col pretesto, ossia la ripresa di elementi citati spesso in maniera equivalente e immutata dal punto di vista strutturale e funzionale, ma soprattutto di un rapporto di similarità<sup>49</sup> che comporta l'iterazione della relazione esistente tra gli elementi, nello specifico le isotopie e le convenzioni di un genere. Questa prospettiva corrisponde a ciò che Genette chiama "architestualità",<sup>50</sup> ossia quell'insieme di categorie trascendentali o generiche – tipi di discorso, modi di enunciazione, generi letterari – da cui emerge ogni singolo testo e che solitamente viene esplicitata nel paratesto, nel titolo o sottotitolo dell'opera, rivelandosi di natura prettamente tassonomica. Come giustamente afferma l'ideatore di tale neologismo, spesso, però, la classificazione di un testo in questi termini non è affare del testo stesso, ma pertiene alla critica o al pubblico che può decidere anche di rigettare l'etichetta assegnata dallo scrittore; in questo caso, Büchner sceglie

---

<sup>49</sup> A proposito di questi due tipi di relazione si veda Renate Lachmann, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, in: Karlheinz Stierle/ Rainer Warning (a cura di), *Das Gespräch, Poetik und Hermeneutik*, Vol. 11, Fink: München, 1984, p. 136 e Monika Lindner, *Integrationsformen der Intertextualität* in: Broich, Pfister (a cura di), *Intertextualität*, cit., pp. 126-127.

<sup>50</sup> Cfr. Genette, *Palimpsests*, cit., pp. 4-5.

volutamente di far rientrare il suo dramma in una tradizione comica che immancabilmente lo spettatore vede disattesa.

Tale atteggiamento può essere ascritto a due tendenze fondamentali: la prima è quella satirica insita nel dramma, la seconda è l'intenzione di tematizzare lo stesso procedimento intertestuale. La satira deriva da quelle forme dialogiche, menzionate da Bachtin, con cui si intendeva rovesciare l'autorità, offrendo una sorta di controcanto, tra cui veniva annoverata la satira menippea, sua diretta antecedente. Con essa condivide quegli elementi fantastici, sovversivi, osceni, l'enfasi data alla libidinosità e corporeità dell'uomo, spesso sconfinante nel disgustoso, nonché il gioco con le forme e gli stili convenzionali, tutti derivanti dalla tradizione carnascialesca. La satira, però, presenta una mordacità aggressiva che non solo propone una visione del mondo alternativa a quella abituale, ma si scaglia veementemente contro quell'ordine che ritiene minaccioso e riprovevole, svelandone la fallacia dei fondamenti. Essa, pertanto, rappresenta una forma di intertestualità da valutare secondo un criterio di strutturalità, in quanto deforma parodicamente luoghi testuali e modalità di rappresentazione cristallizzate per dimostrarne l'inadeguatezza con la sua presentazione tendenziosa. La discrepanza tra le convenzioni, il tema, lo stile e i protagonisti spesso serve proprio a questo scopo, puntando sulla conoscenza che il lettore possiede delle stesse caratteristiche del genere che va ad attaccare. In gioco non vi è soltanto un attacco rivolto alla rappresentazione normativa di persone e rapporti sociali, ma a tutte quelle regole, strutture e ideologie che caratterizzano la società e che come tali si riversano anche nella lingua e nel canone letterario. La contrapposizione che essa delinea è appunto quella tra autorità condivisa e mondo carnascialesco, tra modalità espressive consolidate e altre marginali. Büchner, infatti, giocherà proprio su questi contrasti, presentandoci nel suo dramma gli stereotipi letterari più idealisti, romantici e malinconici per poi relativizzarli con riferimenti più triviali e grossolani fino a suggerire come lo stesso mondo fittizio da lui costruito sia così avulso dalla realtà da risultare meccanico, o meglio disumano, con la cerimonia degli automi; la stessa irruzione della povertà e miseria delle gente comune nella *Bauernszene*<sup>51</sup> lacera lo sfondo di cartapesta da lui descritto come anche la stessa incoronazione di Leonce, novello *rex stultorum* e la designazione del folle Valerio come primo ministro, altro esempio di un rimando a quel "mondo alla rovescia" propugnato dai riti del carnevale.

---

<sup>51</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 121-122.



La seconda motivazione che induce l'autore alla designazione di un genere ben preciso è, come già accennato, l'insistenza sulla stessa intertestualità, proponendo spesso una sorta di riflessione sul procedimento che la fonda, la quale sortisce l'effetto di rivelare sin da subito la marcata letterarietà delle figure nonché delle loro aspirazioni e del loro linguaggio, quasi come se fossero attori coscienti della loro partecipazione a una farsa. La tematizzazione dell'intertestualità comporta così, come già rilevato con l'utilizzo del motto, un rispetto delle convenzioni prestabilite e quindi l'assegnazione dell'etichetta seppur opinabile di commedia. Essa può solitamente avvenire in modi differenti, come sottolinea la Lindner,<sup>52</sup> ossia con il semplice contraddistinguere e permettere il riconoscimento del pretesto con citazioni incisive nella sua forma più blanda, con la messa in evidenza delle marcate differenze che il nuovo testo stabilisce con il suo modello oppure se si prende in considerazione la sua manifestazione più estrema, con la stessa esposizione del processo di costituzione del testo, ossia la *mise en abîme* della concezione di letteratura come puzzle di testi anteriori. In questo, *Leonce und Lena* riesce molto bene, dato che non si fonda sulla progressione di una storia ispirata a modelli di realtà, ma rimanda tutto a un piano astratto e metacomunicativo: lo scrittore così riflette sulle implicazioni ideologiche della creazione di un testo, sul suo grado di finzionalità, sulla possibilità di innovazione di un genere, valutando se esso sia capace di riflettere tematiche della vita reale o rimanga imprigionato nella sua stessa artificialità, ossia nella medesima riproposizione di elementi fittizi tratti dal passato.

Possiamo concludere, dunque, menzionando dei criteri qualitativi che ci torneranno utili nella valutazione del vasto impiego dell'intertestualità da parte dello scrittore, come presentatici da Pfister.<sup>53</sup> Il primo è la referenzialità, ossia la capacità di un elemento intertestuale di evidenziare e mettere a nudo il suo carattere di citazione e di rimandare al contesto dal quale proviene, cosa che ovviamente viene meno, nel caso l'autore si sforzi di mimetizzarlo; in questo caso il testo nuovo è sempre un metatesto di quello che lo precede, in quanto lo commenta, lo mette in prospettiva e lo interpreta, spesso tematizzando la propria distanza da esso. Il secondo è la comunicatività che riguarda il grado di consapevolezza dell'autore e del destinatario riguardo al riferimento intertestuale, nonché la sua stessa intelligibilità palesata attraverso opportuni segnali, criterio che interessa prevalentemente la pragmatica di un testo. Poi vi è l'autoriflessività che riguarda ad

---

<sup>52</sup> Cfr. Lindner, *Integrationsformen*, cit., pp. 130-132.

<sup>53</sup> Cfr. Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität* in: Broich, Pfister (a cura di), *Intertextualität*, cit., pp. 26-30.

esempio il caso di *Leonce und Lena*, dove vi è una vera e propria problematizzazione dei procedimenti intertestuali o anche la letteratura moderna e postmoderna. Il quarto principio è quello della strutturalità, ossia quando un testo diventa quasi un modello da imitare o rendere oggetto di parodia, o meglio quando non sono singoli elementi come personaggi, simboli, tematiche ed elementi dell'intreccio del pretesto ad essere oggetto di ripresa, ma piuttosto «Gehaltskomplexe»;<sup>54</sup> in Büchner, ad esempio, nel *Dantons Tod* abbiamo sia elementi tematici caratterizzanti come la follia di Lucile e la titubanza di Danton che rimandano all'*Hamlet*, sia la riproposizione non letterale di strutture e relazioni a livello sintagmatico come la costruzione delle scene popolari, il rapporto tra oratore e pubblico e la stessa dinamica del discorso politico del *Julius Caesar*. Tra gli ultimi criteri, troviamo poi la selettività, la quale si riferisce più che altro alla pregnanza e precisione dell'elemento intertestuale, laddove la citazione vera e propria rappresenta la soddisfazione massima del criterio, mentre altre forme come l'allusione e la menzione di personaggi lo rispecchiano con una minore intensità; infatti, più selettivo e più conciso risulta il richiamo al pretesto, più l'intertestualità fungerà da *pars pro toto*, ossia da metonimia che rimanda al contesto globale da cui proviene la citazione. Infine, parleremo di dialogismo quando il testo nuovo e il suo antecedente si trovano in un rapporto di tensione semantica e ideologica; ciò si verifica, ad esempio, con la satira della commedia büchneriana, dove vi è un rapporto di distanza e decostruzione nei confronti dei suoi modelli nonché di messa in evidenza della differente contestualizzazione degli elementi intertestuali; appare, invece, di minima rilevanza nel caso della citazione come *argumentum ad auctoritatem* o della traslazione da un sistema di segni a un altro (traduzione, drammatizzazione o trasposizione cinematografica), specialmente se si mantiene integro il senso globale del testo.

Questi parametri necessitano naturalmente di essere integrati con altre stime di carattere quantitativo che prendono in considerazione la densità e la frequenza nonché il numero e la distribuzione dei rimandi ai pretesti che vengono chiamati in causa. Si è ritenuto utile ricorrere a questa classificazione soltanto a scopo introduttivo per fornire alcuni costrutti euristici utili alla distinzione delle differenti categorie intertestuali e alla comprensione della complessità e diversità dei fenomeni analizzati. La nostra trattazione, infatti, verterà più che su tali aspetti prettamente linguistici sull'evidenziare la funzionalità della citazione nel contesto delle opere analizzate rispetto alla fonte di provenienza e le motivazioni che hanno indotto l'autore ad avvalersene.

---

<sup>54</sup> Jean Weisgerber, *The Use of Quotations in Recent Literature* in: «Comparative Literature», Vol. XXII (1970), p. 38.

## 1.5 La peculiarità del montaggio büchneriano

Ogni forma di citazione, vista da una prospettiva generica, si fonda essenzialmente su un processo di “trapianto”, dove la mancanza di espressione della propria interiorità viene sopperita da un testo estraneo. Questa operazione appare, prevalentemente di tipo sottrattivo, in quanto viene selezionato del materiale da un testo integro che viene poi reso oggetto di determinate manovre di manipolazione. Tale tecnica prevede, però, anche un momento di addizione in cui si costituisce la compagine del senso, in quanto è un’illusione ritenere che nel processo di traslazione rimanga inalterato come nel testo iniziale, proprio perché scaturisce dalla successiva integrazione nel nuovo contesto. È proprio in questo scarto, nella percezione della differenza tra discorso citato e discorso dell’opera che cita, in questo luogo sistematico ideale della non identità tra le due parole, che si condensa il potenziale della citazione da cui scaturisce una conseguente riflessione critica. Il suo significato è così da rintracciarsi nei cosiddetti “punti di sutura” non sempre perfettamente celati, i quali spesso sono responsabili di una mancanza di una connessione organica tra le parti o creano contrasti, come molto frequentemente la critica ha rilevato a proposito dei drammi dell’autore da noi preso in esame:

Die Bilderreihen des Danton und des Woyzeck mit ihrer diskontinuierlichen Textur haben wesentlich nicht den Charakter der Folge, des Ablaufs, des Fort- und Weiterspinnens, auf welchen Elementen die epische Form sich aufbaut; sondern es sind, ihrem Typus nach, Kontrastkonstruktionen, in denen die heterogenen Bestandteile einer zerbrochenen Welt ineinandergeblendet und aneinander gespiegelt werden.<sup>55</sup>

Büchner, così, rappresenta uno di quegli scrittori che delineano quella «Ende der linearen Schrift»,<sup>56</sup> dato che i suoi testi necessitano di essere letti secondo «un mutato principio di organizzazione spaziale»<sup>57</sup>, proprio perché tramite l’utilizzo massiccio della citazione viene meno quell’idea di narrazione che prende piede come una linea originatasi da quel punto focale che è l’interiorità del soggetto autoriale. Non a caso tale dinamica è stata messa in relazione alla metafora dell’immagine e del mosaico, evidenziata fin da subito da quel sottotitolo posto dall’editore e non voluto dall’autore al *Dantons Tod*, il quale recitava *Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*. Tale dicitura finirà per

---

<sup>55</sup> Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt: Carl Hanser, 1958, pp. 144 e s.

<sup>56</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 154 (ed. orig.: *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967).

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 155.

influenzare pesantemente la ricezione del dramma, in cui ben spesso si criticherà la forma adottata dall'autore, considerandola una rapida successione di quadri che non riescono ad integrarsi in un insieme in opposizione alla concezione classica dominante, fino a mettere in discussione il suo stesso valore artistico. Di essa, infatti, viene constatata l'autonomia del dettaglio, la presentazione in scene discontinue non più subordinata all'idea di una conseguente successione dell'azione e la sua simultaneità, quasi come se la scrittura assorbisse quelle prerogative proprie della pittura e il testo apparisse come una superficie, un palinsesto sotto cui si celano altri strati testuali sovrascritti. La citazione, pertanto, riflette come microstruttura una caratteristica attribuibile alla macrostruttura del dramma, estendendo all'intera opera lo stesso procedimento di scomposizione da cui si origina.

L'utilizzo innovativo di questa tecnica farebbe pensare a una sua possibile connessione con le più moderne tecniche di assemblaggio e collage dell'avanguardia, la cui diffusione nel periodo tra le due guerre ha tra l'altro avviato un interesse retorico ed estetico nei confronti del suo utilizzo da parte degli scrittori. L'avanguardia, infatti, come suggerisce il testo cardine di Volker Klotz dal titolo *Zitate und Montage in neuerer Literatur und Kunst*<sup>58</sup> del 1976, fa uso del montaggio proprio per far risaltare la natura frammentaria dell'opera, la sua composizione in parti non destinate ad integrarsi, il suo formarsi a partire da citazioni che vengono inserite appositamente come elementi fuori posto proprio per alludere all'innaturalità e meccanicità della società contemporanea e al suo effetto estraniante. Büchner, invece, pur condividendo questa poetica dell'automatizzazione dei rapporti sociali e umani, non giunge mai a tali estremismi, ma piuttosto utilizza le fonti per moltiplicare i piani di significato e di interpretazione dei personaggi, delle situazioni e degli eventi, spesso facendo emergere anche motivazioni controverse alla base dell'azione.<sup>59</sup> Se è vero, dunque, che impiega dei cosiddetti «Realitätsfragmente»,<sup>60</sup> termine coniato per i tecnici della pittura avanguardista che includevano ad esempio degli stralci di giornale nelle loro opere d'arte, essi non vengono però adoperati con gli stessi fini provocatori, ma piuttosto come polemica alle tendenze idealistiche dell'arte. Gli avanguardisti, al contrario, utilizzavano questa tecnica di rappresentazione per minare quello stesso principio di arte come riproduzione della realtà su cui si fondavano le loro creazioni, giungendo a una dissoluzione dell'unitarietà dell'immagine proprio tramite

---

<sup>58</sup> Volker Klotz, *Zitate und Montage in neuerer Literatur und Kunst* in: «Sprache im technischen Zeitalter», LIX (1976), pp. 259-277.

<sup>59</sup> Cfr. Burghard Dedner, *Georg Büchners „Dantons Tod“*. Zur Rekonstruktion der Entstehung anhand der Quellenverarbeitungen in: Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch», VI (1986/1987), 1990, pp. 130-131.

<sup>60</sup> Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, München: Fink, 1983, p. 123.

l'assemblaggio soggettivo di materiale grezzo e non lavorato dall'artista stesso. Questa sfida e distruzione dello stesso concetto d'opera artistica sicuramente non appartiene a Büchner, probabilmente anche a causa della peculiarità di questi "frammenti di realtà" che ora non sono più oggetti e cose concrete, ma solamente parole che, come sottolinea Meier,<sup>61</sup> per entrare a far parte dell'arte devono necessariamente essere sublimate nella stessa e rinunciare alla loro materialità. Se poi i cubisti miravano a rendere appariscenti e fastidiosi tali elementi, evidenziandone la diversità e la loro provenienza dalla quotidianità, l'autore propende per una loro perfetta integrazione nel contesto d'arrivo:

Allein durch den Vorgang der "Textmontage" oder der "Manipulation des Quellentexten" läßt sich Büchners Zitattechnik nicht erfassen. Erst eine Unterscheidung zwischen der Montage sprachlich unveränderter Zitate, ihrer sprachlichen Adaption und ihrer Integrierung in den Damentext verdeutlicht die Sprachkunst Büchners und die Konsequenz seiner Darstellungsweise.<sup>62</sup>

Questo processo corrisponde a una tecnica di montaggio che allo stesso tempo si discosta dalla definizione canonica della stessa, in quanto le parti già precostituite non vengono inserite nel nuovo testo immutate, ma sono alterate e adattate dal punto di vista linguistico, sebbene non in una maniera tale da renderle irriconoscibili al pubblico del suo tempo. In questo senso, egli si colloca tra il montaggio avanguardistico e organico, in quanto, nonostante il suo riferimento alla realtà empirica non venga posto al servizio di quella tendenza armonica alla perfezione e al raffinamento di un ideale estetico, mira comunque a preservare una sorta di autonomia delle singole parti. La realtà, perciò, per lui si configura come testo, non come un dato di fatto teorico-conoscitivo e come tale viene riprodotta nella sfera estetica, con quelle stesse contraddizioni, interruzioni e rotture che contraddistinguono la vita degli uomini.

Sebbene costituisca una delle sue motivazioni prevalenti, sarebbe comunque riduttivo ascrivere l'utilizzo del collage di fonti disparate a una semplice aderenza al reale, dato che esso presenta a suo modo un certo livello di inautenticità. Sembrerebbe un controsenso, ma non lo è, se si prende in considerazione la già menzionata sovrapposizione tra citazione pragmatica e letteraria nella sua opera, la quale fa in un certo senso venir meno quella pedissequa fedeltà ai fatti rappresentati, introducendo elementi certamente plausibili, nel senso che sarebbero benissimo potuti accadere nel mondo empirico, ma che non

---

<sup>61</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>62</sup> Louis F. Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatproblem und historische Wahrheit in Dantons Tod*, Bern/ Frankfurt am Main: Peter Lang, 1973, p. 12.

corrispondono al vero.<sup>63</sup> Se seguiamo la pista propostaci da Besson, sembrerebbe che le citazioni letterarie siano addirittura prevalenti rispetto al materiale storiografico:

La collision entre matériaux historiques et citations littéraires ou paralittéraires tourne finalement à l'avantage de ces dernières: elles introduisent une fiction qui l'emporte sur un réel lui-même déjà ébranlé. L'influence dominante des modèles dramatiques fait que l'histoire est contaminée par la fiction, se détache du réel et se trouve comme mise sur une orbite théâtrale.<sup>64</sup>

Tale considerazione ci porta a valutare un'ulteriore intenzionalità dell'autore rispetto a quelle interpretazioni che ritenevano una tale integrazione come un suo tentativo di «die Atmosphäre und den Geist der Zeit direkt [zu] vermitteln»,<sup>65</sup> ossia a presupporre che stesse ricercando delle nuove modalità espressive per la sua drammaturgia e la problematizzazione della sua stessa arte. Questa nuova prospettiva sulle fonti si discosta nettamente da quel filone critico cominciato negli anni Venti del Novecento che si era più che altro orientato a una ricerca di tipo filologico, mettendo da parte ogni riserva critica. Il primo studio di questo tipo è probabilmente quello di Viëtor, il quale con il suo saggio del 1933<sup>66</sup> cercò di catalogare e ordinare i fondamenti storiografici dell'opera büchneriana, inaugurando tale tendenza.<sup>67</sup> Quest'ultima è stata invertita in seguito a una pubblicazione di Thomas M. Mayer<sup>68</sup> che per la prima volta si cimenta in una distinzione tra fonti primarie, secondarie e pseudofonti, abbattendo il primato delle citazioni di carattere

---

<sup>63</sup> Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, cit., p. 47: «Damit verliert aber auch das an sich authentische Material den Charakter der Authentizität: Auch die historisch verifizierbaren Elemente gleichen sich als integrierte Bestandteile weitgehend der Fiktionalität des nicht dokumentarischen Materials an».

<sup>64</sup> Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à "La Mort de Danton"*, Bern/ Frankfurt a.M : Lang, 1992, pp. 329-330.

<sup>65</sup> Adolf Beck, *Unbekannte französische Quellen für "Dantons Tod" von Georg Büchner* in: Id., *Forschung und Deutung* (a cura di Ulrich Fülleborn), Frankfurt/Bonn: Athenäum Verlag, 1966, pp. 391 e 393.

<sup>66</sup> Karl Viëtor, *Die Quellen von Büchners Drama "Dantons Tod"* in: «Euphorion», XXXIV (1933), pp. 357-379.

<sup>67</sup> Cfr. Richard Thierberger, *Georges Büchner. La mort de Danton. Publiée avec le texte des sources et des corrections de l'autor*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953. Beck, *Unbekannte französische Quellen*, cit., pp. 346-393. Werner R. Lehmann, *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1967. Thomas M. Mayer, *Zur Revision der Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner* (I) in: «Studi Germanici», VII (1969), pp. 287-336. Thomas M. Mayer, *Zur Revision der Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner* (II) in: «Studi Germanici», IX (1971), pp. 223-233. Bernd Zöllner, *Büchners Drama "Danton Tod" und das Menschen- und Geschichtsbild in den Revolutionsgeschichten von Thiers und Mignet*, Kiel: Phil. Diss., 1972. Helbig, *Das Geschichtsdrama*, cit. Jürgen Sieß, *Zitat und Kontext bei Georg Büchner, Eine Studie zu den Dramen Dantons Tod und Leonce und Lena*, Göppingen: Kümmerle, 1975. Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München: Winkler, 1977. Thomas M. Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des „Hessischen Landboten“* in: Heinz L. Arnold (a cura di), *Georg Büchner I/II*, München: Text + Kritik, 1982 [1979], pp. 16-299.

<sup>68</sup> Georg Büchner, *Dantons Tod. Ein Drama* (a cura di Thomas M. Mayer) in: Peter von Becker (a cura di), *Georg Büchner: Dantons Tod oder Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theaterlesebuch*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1980.

storiografico. Come afferma giustamente il critico, tale proposito aveva come obiettivo quello di riportare alla luce quei «dichtgefügte Zitate und Reminiszenzen» in modo da permettere al lettore di familiarizzare con quella «spezifisch zitierende Arbeitsweise»<sup>69</sup> adoperata dall'autore.

A questo punto, appare evidente che Büchner volesse realizzare una *creatio historiae* autonoma, dove le fonti fornivano soltanto la base della realtà storica, facendo passare in primo piano la valenza della citazione come procedimento estetico. L'analisi delle correzioni, variazioni e deviazioni rispetto alla documentazione storica deve, dunque, superare quel feticismo positivista che spesso si risolve nel banale confronto delle differenze con l'opera, guardando la citazione all'interno di un ben più ampio processo poetico. Tale metodo di analisi appare particolarmente appropriato, se si considera che Büchner sia anche l'autore di un'opera letterariamente autoriflessiva come il *Leonce und Lena*. Se nel *Danton* si intravedeva ancora una tendenza mirante alla composizione di immagini, nella commedia, infatti, si percepisce un proposito che si pone al di là della cosiddetta accusa di plagio o di riproduzione meccanica del reale per far risaltare una disgregazione di tipo analitico che concerne la triviale ideologia romantica. Non vi è più, dunque, un succedersi di sequenze montate, ma un gioco di rifrazioni ingannevoli, come se ci trovassimo di fronte a una sala di specchi deformanti, i quali restituiscono riverberi di paradigmi poetici che non sono mai in effetti ciò che sembrano, ossia mere copie dell'originale.

Questa autonomia e preponderanza di materiale letterario di seconda mano nella commedia attribuisce alle diverse tipologie di fonte uno status di equivalenza, rendendo inammissibile, anche per quanto riguarda il *Danton*, «eine Interpretation, die nur auf das Material rekurriert und nicht zugleich auf das für die Ästhetik essentielle Materialverhältnis und die Technik, die es organisiert»,<sup>70</sup> in quanto «das Zitat hebt sich historisch wie ästhetisch-reflexiv selber auf in einen neuen Sinn- und Bedeutungsbezug».<sup>71</sup> Bisogna, quindi, non solo prendere in considerazione il rapporto continuo e dialettico tra fonti letterarie e storiche, ma anche analizzarlo in un'ottica di funzionalità nel nuovo contesto e non come semplice aderenza o distanziamento dell'autore dai testi ispiratori. Per poter comprendere a fondo questa relazione, è necessario appunto partire dalla sua motivazione principale, vale a dire da quell'*impasse* comunicativa che portò l'autore a

---

<sup>69</sup> Ivi, p. 7.

<sup>70</sup> Rainmar St. Zons, *Dialektik der Grenze. Georg Büchner*, Bonn: Bouvier Verlag, 1976, p. 207.

<sup>71</sup> Ivi, p. 208.

dubitare dello stesso mezzo linguistico e della sua capacità rappresentativa durante la stesura del *Dantons Tod*.



## CAPITOLO II

### La citazione shakespeariana in *Dantons Tod*

#### 2.1 La funzione dei modelli letterari shakespeariani in rapporto al materiale storiografico

##### 2.1.1 L'utilizzo del materiale storico nella produzione drammatica: Schiller e Büchner a confronto

Vorrei cominciare l'analisi dell'opera recuperando alcuni concetti espressi nel paragrafo precedente, in particolare affrontando più da vicino quel divario che separa Büchner dagli autori idealisti, in particolare da Schiller. Si è già accennato ad alcune imprescindibili differenze, ma forse è più opportuno segnalare una sostanziale differenza inerente all'atteggiamento dei due scrittori. Probabilmente questo ribaltamento innovativo dei rapporti tra fonti e dramma da parte di Büchner è la causa della sua mancata comprensione da parte dei contemporanei che in esso hanno visto una semplice dialogizzazione della materia storica, ritenendo il *Danton* «ein dramatisiertes Kapitel des Thiers»,<sup>72</sup> come se l'autore non fosse stato capace di riorganizzare adeguatamente gli scritti di cui disponeva a causa della loro natura scottante, la cui «künstlerische Durchführung den Dichter abgehetzt hatte».<sup>73</sup>

Schiller, infatti, come testimonia il suo carteggio con Goethe, considerava il materiale storico come una materia grezza<sup>74</sup> da lavorare, da cui trarre alcuni elementi del dramma come ambientazione, filoni dell'azione, la costellazione dei personaggi, intrecci, discorsi; questi, però, vengono solo considerati come spunti da utilizzare per soddisfare le leggi drammatiche, mostrando una mancanza di significato di per sé, dato che il fattore decisivo è appunto quello prestabilito della forma che determina il contenuto, non la struttura e il messaggio delle fonti. Questo procedimento è esattamente il contrario della storiografia perché l'autore sottopone i suoi documenti a una vasta gamma di operazioni che li esaminano, selezionano, classificano, prospettivizzano e versificano. La sua tragedia è quindi il luogo in cui l'eroe in quanto individuo autonomo si libera dalle causalità e dagli intrighi imposti dalle circostanze o soccombe a esse. In entrambi i casi compare un Io

---

<sup>72</sup> Gutzkow a Büchner, 10.06.1836 in: *SW*, Vol. 2, p. 441.

<sup>73</sup> Gutzkow, *Ein Kind neuer Zeit*, cit., p. 332.

<sup>74</sup> L'autore, infatti, parla proprio di «roher Stoff»: Friedrich Schiller, *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* (a cura di Siegfried Seidel), Vol. 1, Leipzig/München: Insel Verlag, 1984, p. 270.

ideale che, nonostante la riuscita o meno della sua impresa, afferma la sua capacità di innalzarsi su questa legge naturale superiore; tale libertà morale per lui spetta all'uomo come sua caratteristica imprescindibile e compare anche nel suo mondo drammatico. Il libro della natura, dunque, offre all'autore degli elementi che, come segmenti isolati e catalogati a seconda del genere, vengono inseriti in un'azione dall'andamento formale rigidamente calcolato, in quanto, come sostiene Hegel,<sup>75</sup> il principio fondamentale è proprio quello dell'unità dell'azione da intendersi come un continuo movimento progressivo verso la catastrofe finale. Come Schiller stesso afferma in una lettera in cui spiega con grande precisione la sua arte drammatica, la materia deve essere trasformata «in una fiaba poetica pura»<sup>76</sup>, in cui il tutto è organizzato poeticamente e in cui il lavoro dell'artista non deve essere più riconoscibile. Un'ultima operazione in tale processo è quella della versificazione, la quale col suo ritmo svolge una funzione analoga di livellamento tra i diversi personaggi e situazioni, riportando tutto all'armonia di un'unica legge e svolgendo una funzione di collante per far risaltare come in mezzo a elementi differenti e caratteristici sia ravvisabile «etwas Allgemeines, rein Menschliches».<sup>77</sup> La trasposizione in versi è quell'ultimo passaggio che permette la totale emancipazione dalle fonti storiografiche in prosa fino ad una completa mimetizzazione delle citazioni nel flusso dei giambi, diversificando il dramma anche dal punto di vista linguistico.

Per quanto riguarda Büchner, già le iniziali recensioni dell'opera rilevano un intento differente rispetto alla drammaturgia schilleriana, in quanto la materia sembra non subire quello stesso processo di sublimazione e, anche per la sua stessa attualità, appare già a un primo sguardo come strutturalmente “diversa”, non tanto per una mancanza di forma, ma per la sua stessa peculiarità linguistica di recare in sé le tracce della sua stessa costruzione tramite il montaggio. L'autore, inoltre, sembra pronunciarsi molto poco a livello teorico sulla tecnica da lui attuata, facendo solo presente come stia lavorando a una soluzione

---

<sup>75</sup> Cfr. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* in: Id., *Werke in zwanzig Bänden* (a cura di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel), Vol. 15, 2 ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 [1986], pp. 485, 488.

<sup>76</sup> Schiller a Goethe, 2.10.1797 in: Schiller, *Der Briefwechsel*, cit., Vol. 1, p. 421 e s.: «Ich sehe zwar noch eine ungeheure Arbeit vor mir, aber soviel weiß ich, daß es keine faux-frais seyn werden; denn das ganze ist poetisch organisirt und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt. Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn nothwendig darin liegt, daraus hervorgeht. Es bleibt nichts Blindes darin, nach allen Seiten ist es geöffnet. Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich vom Anfang in eine solche Präcipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stätiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt».

<sup>77</sup> Schiller a Goethe, 24.11.1797 in: *Ivi*, p. 440: «Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seine Leser nöthiget, von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenem etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen».

sperimentale («es ist ein dramatischer Versuch»)<sup>78</sup> e si proponga di realizzare un dramma comparabile a un «geschichtliche[n] Gemälde»<sup>79</sup> in grado di riprodurre l'originale. Già da queste affermazioni appare evidente il divario che lo separa da Schiller, rivelando una connessione con le riflessioni sul rapporto tra arte e storia di Herder, con la drammaturgia di Lenz e di Mercier.

Questa differenza probabilmente è ancora più pregnante se si considera la valenza che l'attività di studio delle fonti assume nei due scrittori. Schiller, ad esempio, la intende come l'inizio della sua rielaborazione artistica, come un processo selettivo tramite cui abbozzare il suo progetto e che precede la successiva metamorfosi del materiale: «ich habe in dieser Zeit die Quellen zum 'Wallenstein' fleißig studiert und in der Ökonomie des Stückes einige nicht unbedeutende Fortschritte gemacht».<sup>80</sup> Per Büchner è qualcosa di analogo («ich studirte die Geschichte der Revolution»)<sup>81</sup> dato che con esso presuppone un'analisi dei documenti, ma l'esito è totalmente differente: «Schon seit Tagen nehme ich jeden Augenblick die Feder in die Hand, aber es war mir unmöglich, nur ein Wort zu schreiben».<sup>82</sup> L'autore, infatti, si sente paralizzato davanti al testo storico a tal punto da arrestare il processo di stesura. Ciò comporterà un ulteriore ritardo dell'opera che verrà redatta quasi nove mesi dopo, in seguito alla pubblicazione del *Der Hessische Landbote* e ulteriori ricerche bibliografiche. Ancora una volta ribadirà questa sua difficoltà, sostenendo di sentirsi come «zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte»,<sup>83</sup> ossia destinato a soccombere “sotto” il peso di qualcosa di più potente della sua stessa creatività. Probabilmente gli stessi avvenimenti rappresentati costituiscono per l'autore un fardello troppo grande da cui si sente schiacciato. Nonostante continui a portare avanti il suo lavoro, tale impedimento finirà per trasparire anche nella formulazione definitiva del dramma che in parte rivela quella sua incapacità di esprimere con un linguaggio differente e originale il contenuto delle sue letture. Alla fine, opterà per una soluzione di compromesso, lasciando spesso parlare i testi in suo possesso da soli, in un atteggiamento diametralmente opposto a Schiller, il quale, come abbiamo in più punti sottolineato, mirava a una completa sottomissione del materiale per mezzo della sua cristallizzazione drammatica, in quanto anche la più piccola sua traccia nel risultato finale avrebbe messo in discussione l'abilità dell'artista di penetrarlo e di appropriarsene. In Büchner sono, invece,

---

<sup>78</sup> Büchner a Johann David Sauerländer, 21.02.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 391.

<sup>79</sup> Büchner alla famiglia, 05.05.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 403.

<sup>80</sup> Schiller a Goethe, 13.11.1796 in: Friedrich Schiller, cit., Vol. 1, p. 261.

<sup>81</sup> Büchner a Wilhelmine Jaeglé, metà/ fine gennaio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>82</sup> *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>83</sup> *SW*, Vol. 2, p. 377.

gli stessi testi storiografici a diventare oggetto del dramma, mentre la lingua della Rivoluzione francese ne costituisce il motore. In questo senso, sarebbe più opportuno parlare di “testi” piuttosto che di “fonti”, dato che qui la parola citata si ripropone al lettore quasi imm modificata rispetto a come era apparsa all’autore dell’opera nel processo di raccoglimento di informazioni, preservando il suo potere originario e annichilente.

A questo potere è da correlarsi la natura stessa della citazione, ossia alla sua stessa autoriflessività, in quanto secondo la distinzione fatta da Quine tra *mention/quotation* e *use*,<sup>84</sup> la citazione si distingue dall’uso comune delle parole perché non designa un oggetto, una persona o una cosa, ma si riferisce solo a se stessa. Ciononostante, tale autoreferenzialità non concerne la frase citata di per sé, ma l’uso stesso delle parole: oggetto del dramma è, dunque, non cosa viene detto, ma come ci si esprime. Questo atteggiamento è ascrivibile a una critica linguistica messa in atto dall’autore che con la sua tecnica vuole esporre nel testo drammatico la ripugnanza e la negatività delle parole utilizzate, mettendone in evidenza il loro abuso. Gli eventi rivoluzionari, inoltre, non sono rappresentati come se questi suoi prodotti linguistici fossero l’espressione di un mondo deplorabile, ma in una sorta di ottica invertita come degli *Sprachgeschehen* che producono questa stessa realtà. Pertanto, la citazione non solo si pone al centro del dramma, divenendone la tematica fondamentale, ma rappresenta anche quel processo in cui intendiamo la vita reale come creazione linguistica. Questa totale coincidenza tra i due piani viene messa in evidenza dalla frase-chiave pronunciata da Mercier, non a caso una sorta di alter ego dell’autore: «Geht einmal Euren *Phrasen* nach, bis zu dem Punkt wo sie *verkörpert* werden. – Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen; es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte» (corsivo mio).<sup>85</sup> Con *Phrase* qui si intende alla perfezione il proposito di Büchner: il termine, infatti, designa un enunciato che non dice nulla, trito e ritrito, quasi banalizzato dal suo uso, e la sua conseguente materializzazione, o meglio personificazione da parte dei parlanti, è proprio quel processo di coincidenza tra realtà e linguaggio di cui parlavamo in precedenza che ha come estrema conseguenza un’assolutizzazione di quest’ultimo.

Tuttavia, egli non vuole permettere allo stesso materiale storico opportunamente citato di riprodurre gli avvenimenti per poter decifrare l’effettivo svolgimento dei fatti, come se queste stesse parole potessero tradire da sole la loro inautenticità. In maniera analoga alla

---

<sup>84</sup> Cfr. Willard van Orman Quine, *Use versus Mention* in: Id., *Mathematical Logic*, New York: Norton, 1940, p. 23.

<sup>85</sup> *SW*, Vol. 1, p. 62.

sua commedia, anche nel suo dramma storico la critica linguistica conduce a una dissociazione e de-testualizzazione della storiografia finalizzata alla ricerca di una lingua non dominata dalle dinamiche rivoluzionarie predeterminate e già fissate per iscritto. Questa materia trattata, però, risulta recalcitrante e lascia trasparire tutta la sua negatività senza che l'autore possa esplicitare con parole nuove una critica che così viene taciuta, erigendo una sorta di muro verbale. È come se mancasse quel punto archimedeo con il quale renderla riconoscibile in modo tale da permettere a un'altra lingua più autentica di subentrare. Nel momento in cui la citazione rende i discorsi entità concrete che costituiscono performativamente la realtà e gli stessi suoi parlanti su cui possiedono il diritto di vita o di morte viene meno, dunque, anche quella sua capacità di designare un mondo extraestetico. Meyer, ad esempio, a proposito della funzione della citazione nel romanzo affermava:

Im allgemeinen dürfte gelten, daß der Reiz des Zitats in einer eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation besteht: Es verbindet sich eng mit der neuen Umgebung, aber zugleich hebt es sich von ihr ab und läßt so eine andere Welt in die eigene Welt des Romans hineinleuchten. Darin besteht seine ausweitende und auflockernde Wirkung, die die vielheitliche Ganzheit und den Reichtum des Romans bewirkt.<sup>86</sup>

La citazione appunto in questo caso non lascia intravedere un nuovo mondo da porre in opposizione alla composizione estetica del dramma in quanto è proprio la supremazia linguistica totalizzante dei discorsi realmente pronunciati dai rivoluzionari a prevalere e a costituirne il sottotesto. Il ribaltamento della funzione della citazione così come del rapporto con le fonti pone in questione anche la sua stessa autonomia artistica come spazio finzionale e strutturale in sé conchiuso, proprio perché esso dipende parassitariamente da questi testi. Minare alle fondamenta la qualità estetica dell'opera significa appunto misconoscere e ignorare il suo intento di decostruzione linguistica. Infatti, per Poschmann «der Begriffsgehalt von 'Dokumentation' wird völlig offen gehalten und läßt so, indem 'Drama' gegen 'Dokumentation' lediglich ausgetauscht wird, den sprachkritischen Impuls des dokumentierenden Zitats abermals verschwinden».<sup>87</sup> Per Niehoff,<sup>88</sup> invece, la critica linguistica addirittura rimpiazza e rende difficile la sua categorizzazione come finzione o

<sup>86</sup> Hermann Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart: Metzler, 1967, pp. 11 e s.

<sup>87</sup> Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution, Revolution der Dichtung*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1983, p. 91.

<sup>88</sup> Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama "Dantons Tod" unter Berücksichtigung der "Letzen Tage der Menschheit von Karl Kraus"*, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1991, p. 36: «das Kunstwerk ist von der Sprachkritik abgelöst worden».

dramma. La mia posizione al riguardo è, al contrario, indirizzata alla rivalutazione della poeticità insita nel dramma, tesi che mi sembra possibile avanzare, considerando la collocazione in tale contesto delle fonti letterarie.

Abbiamo già accennato a come esse svolgano una funzione spesso ritenuta secondaria, ma che in un secondo momento è stata oggetto di rivalutazione da parte della critica. Niehoff anche a tal proposito sembra esprimersi molto chiaramente, affermando come esse costituiscano uno strumento volto al medesimo scopo di anatomia critica di discorsi pronunciati e redatti da altri.<sup>89</sup> Ciò è parzialmente vero, anche se ritengo tale presa di posizione un estremismo che ci obbliga a vedere l'autore come incapace di superare quella paralisi attestata nelle lettere menzionate, come una dichiarazione della sua resa, perché in fin dei conti, come mi propongo di illustrare, riuscirà a formulare un suo originalissimo linguaggio. Per il momento, sarà sufficiente introdurre come la letterarietà svolga una funzione addirittura più rilevante rispetto al materiale storico, proprio perché essa costituisce la fonte più libera e malleabile che accostata all'altra gli permette di fare breccia in quell'inaccessibile barriera del "già detto" che non era possibile né modificare né superare in altri modi. Inoltre, permette all'autore di relativizzare e problematizzare il reale corso degli eventi, svelandone le falle, pertanto ha senso solo se messa in connessione in maniera contrastiva con gli scritti sulla Rivoluzione letti e trascritti da Büchner. Essa, infatti, funge qui da strumento politico-ideologico con cui denunciare quella teatralità caratteristica del periodo storico a cui si riferisce il dramma, come vedremo nei paragrafi seguenti.

### 2.1.2 La teatralità nel "dramma sublime della Rivoluzione" e il linguaggio del *Zitattext*

Per delineare la funzionalità della parola letteraria nel dramma, bisogna innanzitutto ricostruire secondo un principio di coerenza interna la connessione esistente tra i diversi elementi citati appartenenti alla materia storica. Solo in questo modo possiamo giungere alla comprensione di quel grado di interferenza che le citazioni letterarie rappresentano per esse. Ebbene la maniera più efficace è appunto quella di estrapolare gli elementi trascritti di pari passo dai testi della storiografia tradizionale dal contesto e ordinarli secondo la loro apparizione all'interno del dramma. Se si ricompongono tali citazioni provenienti dagli

---

<sup>89</sup> *Ibidem*: «Und vergangene Kunst, bei Kraus wie bei Büchner, zählt nur als Maß der Sprache, welche Kritik ermöglicht».

estratti della documentazione sulla Rivoluzione francese, si ottiene così un testo che in accordo con Niehoff, chiameremmo *Zitattext*.<sup>90</sup> Questo perché le citazioni non devono essere considerate come delle parole, frasi o estratti singoli, ma analizzate nella loro relazione reciproca, quasi come se costituissero un'entità compatta. In essa vengono fatti rientrare i discorsi di Robespierre, l'appello di Legendre per interrogare Danton, l'intrigo di Herman e entrambi i discorsi di difesa di Danton, corrispondenti rispettivamente alle scene 1.3; 2.7; 3.2; 3.4; 3.8 e 3.9. Queste hanno in comune un repertorio linguistico simile, uno stile omogeneo e un contenuto comune in quanto dominate dalle tematiche della storia e della Rivoluzione nonché da un'implacabile logica mirante alla progressione dell'azione. Il loro costituirsi come un blocco dotato di caratteristiche ben determinate renderà più facile il riconoscimento di eventuali interruzioni o deviazioni dalle loro norme strutturali. Tale testo autonomo non a caso viene definito formalmente all'inizio del dramma, quando Robespierre, riferendosi agli hébertisti, dichiara che essi avrebbero dovuto essere giustiziati in quanto «parodierte[n] das erhabne Drama der Revolution».<sup>91</sup> Questa definizione ci permette di classificare il *Zitattext* ricavato come un testo drammatico a sé stante, un dramma all'interno del dramma stesso. Esso però non corrisponde a un proposito dell'autore di ordinare formalmente il materiale alla maniera di Schiller, ma piuttosto di evidenziare come sia lo stesso Robespierre a dettare la logica secondo cui queste citazioni si collocano nell'opera, delineando il suo ruolo di attore e autore della storia.

Che la Rivoluzione presentasse già di per sé una sua struttura drammatica che nei suoi eventi trova una propria realizzazione teatrale era già stato messo in evidenza da Barthes:

Die Revolution war par excellence einer dieser großen Augenblicke, in denen die Wahrheit durch das Blut, das sie kostet, so schwer wird, daß sie zu ihrem Ausdruck nach Formen verlangt, die in ihrer Vergrößerung denen auf der Bühne des Theaters entsprechen.<sup>92</sup>

Pertanto, era molto comune l'utilizzo della metafora del dramma attribuita a questo periodo storico, come evidenzia anche il commento di alcuni contemporanei su Büchner.<sup>93</sup> Inoltre, la stessa rappresenta un *Leitmotiv* onnipresente nella sua opera, a cui lo scrittore

---

<sup>90</sup> Cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 41.

<sup>91</sup> *SW*, Vol. 1, p. 23.

<sup>92</sup> Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 29 (ed. orig.: *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil: Paris, 1953).

<sup>93</sup> Si veda il commento di Wilhelm Schulz in: Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Neue durchgesehene Ausgabe* (a cura di Fritz Bergemann), Wiesbaden: Insel Verlag, 1958, p. 585: «Besonders hatte ihn das große Drama der neueren Zeit, die französische Revolution, lebhaft ergriffen».

giunge tramite la mediazione di Lenz che attribuisce a quell'identificazione della stessa vita degli uomini e del mondo con l'esperienza del palcoscenico di vaga ispirazione shakespeariana un'accezione più marcatamente sociale per evidenziare come l'essere umano fondamentale sia predeterminato nelle sue azioni dalle circostanze esterne. Come ribadisce Cornelia Ueding in maniera apodittica:

Büchner hat in "Dantons Tod" nicht nur ein Stück Historie dramatisch gestaltet oder einen historischen Stoff für sein Anliegen benutzt – er handelt auch von der Geschichte als Schauspiel.<sup>94</sup>

Il fatto stesso che Robespierre faccia riferimento alla storia come dramma "sublime" ci fa capire come nelle vesti d'autore stia introducendo una tragedia in questa sorta di esposizione del *suo* dramma. La storia qui viene da lui interpretata secondo delle categorie estetiche. Nelle affermazioni del tiranno, infatti, vi è la menzione dell'antefatto, il delinearsi del conflitto tragico, la definizione del tempo presente della tragedia e l'anticipazione della risoluzione di questo stesso conflitto nel finale tramite un'azione drammatica.

Secondo la concezione classica della tragedia a cui abbiamo già fatto riferimento, l'azione essenzialmente aveva la funzione di concentrarsi su una sorta di collisione e la sua unità poteva solo manifestarsi nel procedere verso la catastrofe finale, movimento che secondo la determinazione delle particolari circostanze, avrebbe dovuto esporre i personaggi e i loro scopi sempre secondo il principio del conflitto così come risolvere la loro contraddizione.<sup>95</sup> La morte dell'eroe aveva appunto la funzione di porre in risalto la supremazia di una legge di giustizia attraverso il dispiegarsi progressivo di un'azione in maniera processuale. Questa legge in passato veniva identificata con il concetto di fato, mentre ora per Robespierre corrisponde più a un principio di moralità istituzionalizzata.

Lo svolgimento del dramma così segue il suo corso secondo questo criterio e si conclude lasciando prevalere tragicamente sulla scena, ossia con la morte dell'eroe, l'universale sul particolare. Robespierre affronta in maniera molto concisa tutti questi punti, definendo da un lato quella particolare situazione di partenza, ossia lo stato di precarietà della

---

<sup>94</sup> Cornelia Ueding, *Dantons Tod – Drama der unmenschlichen Geschichte* in: Walter Hinck (a cura di), *Geschichte als Schauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p. 210.

<sup>95</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, cit., p. 485: «Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem kollidierenden Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebensowohl den Zwecken und Charakteren gemäß herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe».



Repubblica minacciata da una possibile controrivoluzione interna ed esterna, dall'altro gli scopi dei suoi antagonisti, quegli aristocratici ed estranei che appunto volevano restaurare la monarchia; infine, delinea anche i personaggi, individuando in essi tutti quei viziosi che si crogiolano nell'edonismo. La Repubblica, invece, protegge la virtù, la proprietà privata e la libertà dei cittadini, per cui essa si attribuisce il diritto alla violenza per affermare questa sua interesse di carattere generale, realizzabile solo tramite l'annientamento di questa fazione.<sup>96</sup> Allo stile omogeneo del *Zitattext*, dunque, corrisponde anche una contrapposizione tra due diversi gruppi di personaggi, ognuno dei quali propugna delle idee antitetiche, seguendo una strutturazione molto simile al modello classico. Ognuna di queste fazioni presenta un leader, rispettivamente Robespierre e Danton, i quali si fanno portavoce del contrasto, seguendo le indicazioni di Hegel riguardo la tragedia, tra «Notwendigkeit und Freiheit, Besonderem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem»,<sup>97</sup> in questo caso tra stoicismo ed epicureismo, greci e romani, razionalisti e sensualisti. Se questo conflitto drammatico qui esposto, «die als das Zentrum der klassischen Ästhetik des Dramas gelten kann, verleiht den Ereignissen den Charakter eines Prozesses»,<sup>98</sup> è anche vero che la parola "processo" assume una duplice valenza: in un certo senso allude a quel movimento tipico della tragedia verso la catastrofe, ma pure a quella coincidenza di palcoscenico e tribunale, concretizzando perciò una totale sovrapposizione tra forma drammatica e legge morale.

Un'ultima caratteristica di questo dramma è appunto la sua absolutezza: come dichiara lo stesso artefice del Terrore, esso deve portare all'eliminazione di tutto ciò che estraneo e resiste alla Repubblica, perché anche un solo superstite potrebbe distruggere il principio cardine su cui si fonda il dramma e vanificare ogni sforzo. A questo punto, il ruolo di Robespierre viene fatto coincidere totalmente con quello del drammaturgo, dato che distribuisce i ruoli, determina il tempo e mette in prospettiva l'azione. Ciò che lui, però, intende mettere in scena è soltanto una brutta copia di quanto prescritto da Hegel: l'universale viene rappresentato in maniera grossolana e unilaterale, la patina "romana" è patetica, mentre gli stessi fondamenti tragici sono abbozzati in maniera semplicistica per quanto riguarda l'azione e il tempo, la contrapposizione delle due fazioni, l'andamento

---

<sup>96</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 23-25.

<sup>97</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* in: Id., *Werke in zwanzig Bände*, cit., Vol. 13, 1989, [1986], p. 89.

<sup>98</sup> Hans-Thies Lehmann, *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag"* in: Georg Büchner, *Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals* (a cura di Peter von Becker), Frankfurt am Main: Syndikat, 1985, p. 107.

progressivo e risoluto nonché per il finale con la funzione di dare un «großes Beispiel».<sup>99</sup> In sintesi, si può decisamente affermare che lo schema da lui propostoci corrisponde più che altro a un cliché, un'immagine sbiadita della forma chiusa del dramma classico.

Büchner, inoltre, si preoccupa anche di fornire a questa pièce una sorta di palcoscenico con pubblico annesso e che corrisponde più esattamente alla rappresentazione del popolo, il quale svolge la funzione di assistere ai discorsi politici, commentandoli e discutendo su di essi. In un primo momento sembrerebbe che la sua mansione sia quella di figurare come comparsa alla stessa maniera del dramma idealista, ma Büchner si spinge oltre, permettendogli in seguito al secondo processo di Danton, di ricoprire un ruolo attivo nell'azione. A partire dalla scena 3.10, infatti, nel momento in cui il dramma ha già raggiunto la sua conclusione processuale, egli sceglie di attribuire al popolo la facoltà di avere l'ultima parola sull'andamento della storia. Questo passaggio è alquanto rilevante soprattutto perché si tratta di un'aggiunta rispetto al materiale storiografico, quasi come a dimostrare la prosecuzione degli avvenimenti presentatici dal *Zitattext* in una dimensione extraestetica, perché in fondo anche a teatro è il pubblico a stabilire il successo di un'opera.

Infine, per quanto riguarda l'aspetto propriamente linguistico, menzionato all'inizio di questo paragrafo, vorrei accennare ad alcune caratteristiche di questo linguaggio per permettere una sua più immediata individuazione. In quest'ottica chiaramente teatrale, avviene una sorta di rievocazione da parte degli "attori" rivoluzionari dell'antichità romana, in quanto essi prendono in prestito i loro nomi, i loro gridi di battaglia, le loro maschere, ricorrendo a questo linguaggio copiato per mettere in scena un nuovo quadro della storia universale. Questo stile potrebbe essere definito aulico, patetico, declamatorio, arricchito da un amalgama composito di stigmatizzazioni morali, gesti teatrali e frasi fatte che rievocano un passato storico ed eroico.<sup>100</sup> È, inoltre, fortemente sintetico e artefatto come prescrive il decoro romano, presentando una convergenza di retorica, poesia e teatralità, caratterizzandosi soprattutto per una marcata enfasi. Quest'ultima, come scrive Barthes a proposito della Rivoluzione francese, «war nicht nur die dem Drama angepaßte

---

<sup>99</sup> SW, Vol. 1, p. 25: «Beruhige dich, tugendhaftes Volk, beruhigt euch, ihr Patrioten! Sagt euren Brüdern zu Lyon: das Schwert des Gesetzes roste nicht in den Händen, denen ihr es anvertraut habt! – Wir werden der Republik ein großes Beispiel geben».

<sup>100</sup> A proposito del mito della Roma repubblicana nella Rivoluzione francese si vedano anche studi più recenti: Umberto Todini, *Roma nella Rivoluzione francese: il modello e il suo doppio* in: Philippe Boutry et al., *La Grecia Antica. Mito e simbolo per l'età della grande rivoluzione*, Milano: Guerini e associati, 1991, pp. 217-223; Letizia Norci Cagiano (a cura di), *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007.

Form, sie war auch dessen Bewußtsein». <sup>101</sup> È proprio ad essa, infatti, che viene attribuita la funzione di connettere tra di loro tutte le citazioni, rendendole riconoscibili e tanto da poter parlare, come ha già fatto lo stesso critico francese, di una vera e propria lingua della Rivoluzione, distribuita equamente tra tutti i parlanti.

### 2.1.3 La dialettica della storia in Marx: la parodia come fase intermedia della formulazione di un nuovo linguaggio

Individuate le caratteristiche di questo linguaggio, adesso mi preme soffermarmi sulle ragioni che mi hanno spinto a teorizzare l'esistenza per lo stesso Büchner di una formulazione linguistica alternativa, capace di sfuggire alla natura totalizzante del testo storiografico e più propriamente "romano". La mia riflessione è stata resa possibile da un confronto con alcune considerazioni di Marx che non solo parla di questo periodo come di una «weltgeschichtlichen Totenbeschwörung», ma individua anche un'ipotetica prosecuzione e successivo superamento di questo "dramma":

So maskierte sich Luther abwechselnd als Apostel Paulus, die Revolution von 1789-1814 drapierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum, und die Revolution von 1848 wußte nichts Besseres zu tun, als hier 1789, dort die revolutionäre Überlieferung von 1793-1795 zu parodieren. <sup>102</sup>

È sorprendente come Marx faccia riferimento agli eventi del 1848 come una semplice ripetizione parodica del periodo del Terrore, riprendendo lo stesso termine con cui Büchner fa indicare a Robespierre la minaccia costituita dalla sua fazione antagonista, da annientare a suo parere proprio perché intenta a ridicolizzare il suo nobile dramma. Bisogna, inoltre, anche rilevare come tale definizione non sia scevra d'ironia e alluda allo stesso procedimento che l'autore assiano intende utilizzare per rilevare le contraddizioni di quel periodo storico, mostrando come in effetti la vera "parodia" degli ideali rivoluzionari sia quella allestita dal tiranno. Seguendo questa linea di pensiero verrebbe da chiedersi, come fa Besson all'inizio della sua trattazione, riscontrando nell'opera il delinearsi di una drammaturgia caratterizzata dallo stagnamento dell'azione, dalla riflessione amletica, da un tempo dinamico e una struttura prevalentemente monologica: «Peut-on dire de la même

---

<sup>101</sup> Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, cit., p. 29.

<sup>102</sup> Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* in: Id. e Friedrich Engels, *Werke* (a cura di Inst. f. Marxismus-Leninismus presso il Comitato Centrale del Partito di Unità Socialista di Germania), Vol. 8, Berlin: Dietz, 1978, p. 115.

façon que *La Mort de Danton* serait la parodie d'une tragédie?». <sup>103</sup> Prima di rispondere a questa domanda, occorre, però, distinguere tra la natura di parodia e la ricerca implicita di nuove soluzioni drammatiche ed è proprio qui che la teoria marxista ci offre dei suggerimenti significativi per la nostra analisi.

Marx aveva composto il suo scritto in seguito alla vittoria definitiva di Luigi Bonaparte, quindi facendo riferimento ad avvenimenti verificatisi più di un decennio dopo la morte dell'autore. Ciononostante, è possibile comunque istituire un nesso, dato che lo scrittore assistette all'enorme delusione dei moti del 1830-31, conclusasi ad esempio in Polonia con il soffocamento della rivolta nel sangue e in Francia con l'instaurarsi di una soluzione di compromesso con la monarchia costituzionale di Luigi Filippo. A partire dal 1830, infatti, nella maggior parte degli Stati della Confederazione, si manifestarono sollevamenti ispirati dalla contemporanea rivoluzione contro Carlo X in Francia. Una delle più rilevanti è appunto quella avvenuta ad Hambach, dove tra le ventimila e trentamila persone, provenienti da tutti i ranghi della società, operai, politici e studenti, nonché popoli di diverse nazionalità come francesi e polacchi parteciparono, tra il 27 e il 30 maggio 1832, alla processione diretta alle rovine del Castello del piccolo centro. Nel corso del raduno, furono presentate richieste di libertà, soprattutto quelle di stampa e di parola represses duramente dai *Karlsbader Beschlüsse*, e fu dimostrata solidarietà agli insorti polacchi, ribadendo i concetti di unità nazionale e sovranità popolare contro il sistema della Santa Alleanza. Questi avvenimenti causarono una maggiore restrizione delle limitazioni già imposte dal Bundestag, giungendo all'emanazione di decreti per proibire la stampa, le organizzazioni e le riunioni a carattere politico; a nulla valse l'attacco alla Hauptwache di Francoforte dell'anno successivo da parte di un centinaio di rivoltosi, per lo più studenti che avevano organizzato una propaganda per ottenere il supporto degli artigiani, perché anche quest'ultimo venne sventato dalla polizia. Sicuramente tali sviluppi erano stati vissuti molto da vicino da Büchner che in quel tempo era studente universitario prima a Strasburgo, poi a Gießen, considerando che queste idee liberali e nazionali erano soprattutto promosse dalle associazioni studentesche (*Burschenschaften*). Oltre a ciò, bisogna considerare come il suo dramma sia stato ideato e composto un anno dopo il suo tentativo di suscitare una rivolta nel Granducato d'Assia che versava in uno stato di grande miseria a causa dei vincoli feudali, delle tasse e dei dazi interni, problematiche che troviamo affrontate nel suo libello *Der Hessische Landbote* del 1834, la cui diffusione lo

---

<sup>103</sup> Besson, *Georg Büchner*, cit., p. 328.

rese oggetto di persecuzione politica. Tali avvenimenti, che in qualche modo anticipano il fallimento delle rivoluzioni successive a cui allude Marx, l'avevano talmente scosso da indurlo a rinunciare ad ogni attività politica e a valutare l'andamento degli eventi storici secondo una prospettiva critica. Pertanto, nella rappresentazione del Terrore nel suo dramma, più che altro vengono traslate queste esperienze personali dell'autore, il quale decide di affrontare un particolare periodo della storia francese per evidenziare come il suo svolgimento sia emblematico e caratteristico di ogni moto rivoluzionario. In altre parole, ciò che intende dimostrare è come a ogni aspirazione libertaria sia destinata a tramutarsi nel suo opposto in una costante dialettica tra libertà e repressione autoritaria, ideologia e prassi politica, gioco fittizio e realtà. Questo modello del teatro storico caratterizza anche la struttura dei drammi rivoluzionari in Germania, come hanno teorizzato Reinhold Grimm e Jost Hermand in una loro celebre antologia.<sup>104</sup> Questi, inoltre, rilevano come la rappresentazione teatrale delle sommosse storiche sia una peculiarità precipuamente tedesca che assume quasi i contorni di un fenomeno di compensazione rispetto a un effettiva incapacità d'agire, sottolineata anche da un autore come Wolf: «Es stimmt schon: Wir setzten unsere politischen Leidenschaften und Erkenntnisse nicht in konkrete Taten um, sondern wir reagierten sie im Geistigen und auf dem Theater ab».<sup>105</sup>

Ritornando a Marx, le affermazioni riguardo la sua concezione della storia hanno molto in comune con il pensiero di Büchner. Innanzitutto, entrambi considerano l'idea della ripetizione alla base dei fenomeni rivoluzionari e ciò chiarisce anche perché la stessa citazione e l'elemento teatrale, tra l'altro componente imprescindibile dalla retorica politica, assumano un ruolo così rilevante per entrambi, come già si evince dal titolo dell'opera in questione. Infatti, Marx nel suo *Achtzehnter Brumaire des Louis Bonaparte* fa riferimento al proposito di Luigi Bonaparte, imitando lo zio, di spegnere i moti del '48 con la proclamazione del suo Impero così come aveva fatto Napoleone con la prima Rivoluzione francese. Il titolo è appunto una citazione che rivela l'appropriazione indebita da parte di questo personaggio dell'eredità rivoluzionaria, in particolare di quella napoleonica. Inoltre, il processo di ripetizione per lui viene definito secondo criteri estetici, facendo riferimento nello specifico ai generi della tragedia e della farsa o commedia:

Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce. Caussidière für Danton, Louis Blanc für

<sup>104</sup> Reinhold Grimm, Jost Hermand, *Deutsche Revolutionsdramen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

<sup>105</sup> Friedrich Wolf, *Kunst ist Waffe*, Leipzig: Reclam, 1969, p. 37.

Robespierre, die Montagne von 1848-1851 für die Montagne von 1793-1795, der Neffe für den Onkel.<sup>106</sup>

Questa distinzione viene formulata sulla base delle *dramatis personae* che prendono parte agli avvenimenti, ossia tenendo conto della contrapposizione tra statura morale degli attori della Rivoluzione del 1789 e gli istinti più meschini, la mediocrità e la mancanza di scrupoli dei protagonisti del 1848-1851. Essi, infatti, non sono altro che miti borghesi, oligarchi, contadini ottusi e un “cavaliere” che con le sue truppe costituite da un *Lumpenproletariat* avrebbe vinto su tutti gli altri partiti. La distinzione che intercorre tra tragedia e commedia, dunque, è che la prima si presenta come un’imitazione, mentre la seconda rappresenta un’imitazione dell’imitazione, ossia di secondo grado. Non si tratta, dunque, di un semplice rapporto tra copia e originale, ma più che altro di un concetto di ripetizione nel senso di ri-produzione che si contraddistingue come perdita ontologica. Marx, quindi, ritiene che la teatralità intesa come ripetizione sia una condizione imprescindibile del processo storico perché esso scaturisce da dinamiche di differenza e differenziazione progressiva che separano il presente dal passato. Ciò comporta anche la rinuncia a un’idea di azione storica come autentica, originaria e mitica, dato che soltanto dalla riproposizione del passato si originano delle possibilità di rinnovamento. Ad esempio, così come Lutero si rifece alla fondazione della Chiesa cristiana da parte di Pietro per la sua Riforma, la romanità che era stata recuperata per l’abbattimento della società feudale dell’*Ancien Régime* ora deve essere nuovamente chiamata in causa per abbattere la monarchia costituzionale di Luigi Filippo. Quest’ultima rappresenta quell’ibrido che segna lo scarto tra la Rivoluzione del 1789 e del 1848, una forma mista di rivoluzione borghese e restaurazione della monarchia che segna il compromesso tra il vecchio e il nuovo. Non è un caso che la stessa Restaurazione in senso lato assuma il significato di “reazione” a un tempo di per sé già reattivo, confermando la logica della ripetizione.

Marx, poi, analizza come in questo periodo storico “di seconda mano”, si possano intravedere i veri frutti della Rivoluzione francese, soprattutto in quel processo di adattamento della lingua rivoluzionaria alla nuova realtà politico-sociale. Il recupero di una romanità dissonante, per quanto anacronistico in una società contraddistinta dalle leggi di produzione della ricchezza e dall’interazione tra capitale e lavoro salariato nonché dall’emergere delle teorie del liberalismo, era servito alla borghesia proprio per imporsi in questa nuova realtà. Per il filosofo, la rivoluzione del 1848 costituisce un momento

---

<sup>106</sup> Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* in: Id. e Friedrich Engels, *Werke* (a cura dell’Inst. f. Marxismus-Leninismus presso lo ZK della SED), Berlin: Dietz, 1978, p. 115.

cruciale perché permetterebbe di uscire dalla compulsione mimetica e iterativa della storia con l'ingresso di un nuovo protagonista, il proletariato. La borghesia, infatti, con essa avrebbe nuovamente ripreso il suo ruolo guida all'interno del processo storico, dopo aver sedato la rivolta operaia del giugno 1848 per poi porre le basi della sua stessa distruzione con la politica di Luigi Bonaparte, il quale per favorire la sua ascesa al potere avrebbe fatto leva proprio sulle classi lavoratrici. Pertanto, il movimento dialettico alla base della ripetizione della tragedia e della successiva parodia rappresenta un momento imprescindibile del processo storico che avrebbe condotto all'instaurazione di una nuova società, rinunciando a quella "coazione a ripetere" che lo contraddistingue. Per questo, secondo la sua ottica, l'iterazione storica possiede sempre un duplice carattere, in quanto si configura da un lato come ripetizione del passato, dall'altro come ripetizione di qualcosa che deve ancora avvenire. Alla "parodia", ossia alla restaurazione da parte di Luigi Bonaparte di un nuovo Impero sulla falsa impronta dello zio che faceva ripiombare la Francia in un mitico passato romaneggiante, Marx fa seguire una nuova fase, quella risolutiva, che avrebbe dissolto definitivamente l'impostazione drammatica della storia e che descrive tramite un paragone con l'apprendimento linguistico:

So übersetzt der Anfänger, der eine neue Sprache erlernt hat, sie immer zurück in seine Muttersprache, aber den Geist der neuen Sprache hat er sich nur angeeignet, und frei in ihr zu produzieren vermag er nur, sobald er sich ohne Rückerinnerung in ihr bewegt und die ihm angestammte Sprache in ihr vergißt.<sup>107</sup>

La traduzione, infatti, rappresenta un meccanismo efficace di apprendimento di una nuova lingua che però viene abbandonato nel momento in cui si padroneggia totalmente il nuovo idioma. Allo stesso modo, la ripetizione della storia tende a una progressiva liberazione dalla costrizione del mimetico. La categoria della traduzione risulta così imparentata con lo stesso meccanismo della teatralità: la parodia nega la teatralità della tragedia per permettere all'agente di sviluppare un nuovo linguaggio autonomo attraverso le costanti modificazioni del vecchio. Marx menziona questo modello proprio perché è cosciente dell'importanza della lingua per promuovere la costituzione di una comunità. La nazione francese non era stata in grado di liberarsi dalla sua fissazione vincolante con l'era napoleonica, rivelandosi pertanto incapace di istituire questo nuovo linguaggio che rappresenta l'unità di una classe, quella proletaria, che avrebbe spazzato via tutte le altre. La strada verso una nuova lingua avrebbe ora condotto dapprima a una sorta di

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

plurilinguismo, proprio come il traduttore inesperto si avvale in una prima fase di un confronto costante della lingua estranea. Bisognava così liberarsi da ogni forma di eredità del passato attraverso la costante e progressiva iterazione mimetica dei vecchi modelli fino al loro completo svuotamento:

Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eignen Inhalt anzukommen. Dort ging die Phrase über den Inhalt, hier geht der Inhalt über die Phrase hinaus.<sup>108</sup>

Il 1848, quindi, costituisce per il filosofo parte integrante della logica di ripetizione, rientrando in quella tradizione consunta dei moti rivoluzionari che seppur conclusasi in maniera efferata, risultava necessaria per il delinearsi di un futuro che escluda il ritorno del “già detto” e del “già stato”. Alla *Phrase* appartenente a una concezione teatrale della storia, egli sostituisce così il contenuto della poesia, nel senso anche di *poiesis*.

Mi è sembrato opportuno affrontare le idee di Marx per poter avvalorare la teoria che andrò a esporre riguardo al *Dantons Tod*. Possiamo interpretare il procedimento parodico attuato dall'autore nella sua opera come un processo dialettico che mira alla formulazione di un nuovo linguaggio e così a liberarsi da una soffocante teatralità? Se consideriamo l'utilizzo della fonte letteraria come mirante a una relativizzazione parodica e di critica ideologica del testo della storia, allora possiamo anche ipotizzare un eventuale superamento dello stesso che attraverso un costante gioco di scomposizione volge all'emancipazione dal modello antiquato. Sicuramente anche Büchner percepisce le contraddizioni rilevate dal suo contemporaneo e utilizza in un primo momento le fonti shakespeariane per evidenziare le incongruenze dei francesi rispetto ai loro antichi modelli e l'utilizzo degli stessi per celare la meschinità delle loro azioni. A essa farà seguire però anche la formulazione di un nuovo linguaggio che si adatti maggiormente al vero protagonista del suo dramma, il popolo.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 117.



#### 2.1.4 La funzione dei modelli shakespeariani nel *Dantons Tod*: tra la il linguaggio “vecchio” della Roma antica e il “nuovo” del modello amletico

Per poter meglio comprendere la funzionalità del riferimento shakespeariano, dobbiamo innanzitutto compiere una prima classificazione, ricorrendo alla distinzione della Menke tra *Zitierbarkeit* e *Zitierfähigkeit*,<sup>109</sup> intendendo con la prima la forma attraverso cui si richiama qualcosa alla memoria, mentre con la seconda, una modalità di *auctoritas* che viene assorbita, attribuita e confermata dalla citazione stessa. La cosiddetta “citabilità” si può identificare con la stessa lingua “montata” da Büchner, frutto di rielaborazioni letterarie, e si distingue dalla citazione in senso canonico per il suo essere non segnalata e per la mancanza di riferimento all’autorevolezza della fonte, qualificandosi come «Faktum der Sprache, [...] [das] zunächst einmal herkunftlos [ist]»<sup>110</sup>. La “capacità di citazione”, invece, corrisponde alla spontanea poetologia della Rivoluzione francese, il cosiddetto *Zitattext* tratto per la maggior parte dalla storiografia, che utilizza come modello retorico costante il riferimento a Roma per assicurarsi l’ingresso nel grande libro della storia e tramandare la sua gloria ai posteri, qualificandosi come finzione e non fatto linguistico.

Il linguaggio shakespeariano, seguendo questa prima categorizzazione, dunque, appartarrebbe alla cosiddetta *Zitierbarkeit*, sebbene sia possibile notare come esso derivi essenzialmente da due tipologie drammatiche differenti: da un lato vi è la lingua dei drammi romani, più propriamente del *Julius Caesar* e del *Coriolanus*, mentre dall’altro il modello offerto dall’*Hamlet*.

Il linguaggio romano spesso si mescola al *Zitattext* delle fonti, che in questo caso corrisponde alla sopramenzionata *Zitierfähigkeit*, come elemento contrastivo o parodico per rilevare la già menzionata inadeguatezza dei parlanti alla retorica dei loro modelli, mentre dall’altro lato serve all’autore per delineare il popolo come personaggio, per lo più nella sua condizione di bisogno e nelle sue caratteristiche negative, come la volubilità e la ferocia. Nell’opera, infatti, viene mostrato come la massa, colta da un’isteria collettiva, si avvii a un processo di liberazione, cominciando ad appropriarsi del suo ruolo non più da spettatore, ma da regista degli avvenimenti. Lo *Zerrbild* che ce ne propone l’autore la rappresenta senza consapevolezza di classe, ignara del suo possibile ruolo storico, mostrando come non fosse ancora giunto il momento della rivoluzione sociale. In un’ottica

---

<sup>109</sup> Cfr. Bettina Menke, *Zitat, Zitierbarkeit, Zitierfähigkeit* in: Volker Pantenburg, Nils Plath (a cura di), *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld: Aisthesis, 2002, p. 273.

<sup>110</sup> Helmut Müller-Sievers, *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen: Wallstein, 2003, p. 8.

molto vicina a quella di Marx, che accusava Luigi Bonaparte di esser stato lo stesso artefice della futura distruzione della borghesia con la sua primitiva aggregazione di un *Lumpenproletariat* che «keine gemeinsame Sprache rede[t]»,<sup>111</sup> egli descrive il fallimento dei metodi di Danton e Robespierre proprio in virtù della loro mancata considerazione del popolo come soggetto fondante della storia.

Il modello amletico, emblema universale del dramma moderno, invece, è quello certamente più versatile e sovversivo, a cui lo scrittore affida quella missione di elaborare un modello linguistico alternativo di rappresentanza popolare. Da un lato, dunque, abbiamo quella parodia, consistente nello svuotamento e nella negazione degli stereotipi della tradizione, necessaria per Marx all'evoluzione storica, dall'altro quella fase costruttiva, corrispondente all'instaurarsi di un plurilinguismo, ravvisabile sia nell'atteggiamento sovversivo di Danton e Lucile nei confronti del linguaggio sia nei *Witze*, nei *Lieder* e nelle oscenità o espressioni gergali del popolo. Il processo di ripetizione così diventa per l'autore non solo un'espressione di una concezione storica come per Marx, ma un vero e proprio procedimento estetico, mirante a un'emancipazione sociale e linguistica delle masse, ma anche di se stesso in quanto artista. L'utilizzo di autori rinomati della tradizione, infatti, assomiglia un po' a quell'attività di traduttore menzionata in precedenza, dove il ricorso a una lingua già nota permetteva un progressivo distacco finalizzato a una sempre più evidente autonomia.

Nel doppio modello, inoltre, si percepisce anche una dualità estetica dello stesso fenomeno teatrale: il passato letterario chiamato in causa è qui emblematico dello scarto tra dramma classico e moderno, del divario tra il vecchio e il nuovo, tra eroismo e inettitudine, azione e stasi. È proprio per questa ragione che a ciascun modello viene affidata una differente valenza che si riflette anche in una differenziazione linguistica: lo Shakespeare romano funge da specchio deformante e caricaturale di un passato non più attuabile, l'*Hamlet*, invece, rappresenta quella crisi vissuta dal soggetto moderno che vive in una condizione di paralisi a cui oppone soltanto, e solo in questo senso è da intendersi come riferimento "positivo", una passiva resistenza.

In questa contrapposizione tra antichità e modernità, l'autore, dunque, intende comunicarci come la Rivoluzione all'interno di un più vasto e irrefrenabile corso storico rappresenti una rottura catastrofica con il presente. Essa si contraddistingue per la sua duplice essenza di

---

<sup>111</sup> Marx, *Der achtzehnte Brumaire*, cit., p. 117.

ripetizione del passato e varco verso il futuro. In questo senso, come sostiene Starobinski, è una «Travestie der Antike»<sup>112</sup>:

Sie ist eine Repräsentation, eine erneute Aktualisierung (Animation): der sie Ausführende findet sich unvermeidlich in der Schauspieler-situation; seine Rolle geht ihm voraus, obgleich sie doch darin besteht, die Zukunft zu entwerfen.<sup>113</sup>

L'affermazione risulta molto calzante perché riconnette la teatralità del processo storico al concetto di "ruolo". Il duplice modello, infatti, si ripartisce equamente anche secondo una logica di dimensione pubblica e privata. Non a caso, tale contrapposizione si riflette nei personaggi principali, Robespierre che rappresenta l'uomo politico e Danton l'uomo privato che manifesta i suoi dubbi e le sue irrazionalità, concependo il discorso storico come dimensione intima, come confronto con la *propria* storia, il *proprio* volere, il *proprio* ruolo personalizzato. In uno prevale una rinuncia alla sfera più personale per intendere il corso degli eventi come frazionamento politico, gioco di interessi, lotta di potere e di classe, succedersi di ordinanze, decreti, contratti, vittorie e sconfitte; nell'altro è vissuto in modo più individuale, mettendo in primo piano le proprie emozioni, gli scrupoli, le gioie, l'indignazione e il dolore per una condizione cosmica che accomuna tutti gli uomini. Non è un caso che anche qui l'identificazione con Bruto venga assegnata al capo del Terrore, mentre quella con Amleto al suo avversario, così come che anche Lucile, in quanto donna avulsa dalla dimensione politica, si ispiri più a Ofelia che allo stoicismo della donna romana shakespeariana.

Concludendo, vorrei accennare alla connessione tra teatro e politica, da cui deriva anche la commistione tra fonti letterarie e storiografiche. La retorica, infatti, condivide con la teatralità l'obiettivo di creare un effetto, ossia di determinare la propria influenza presso il pubblico e con essa l'ingresso nella storia: «die Beherrschung der Geschichte [wird] als Aufstieg des Redners verstanden, leitet sich her aus der einmaligen Überzeugungskraft des Rhetors und seiner wundersamen Fähigkeit, sich der Rede zu bedienen».<sup>114</sup> Tale intuizione era già stata colta da Shakespeare, in cui l'autore ritrova anche un modello di scrittore che aveva più volte reso il palcoscenico una sorta di *tertium comparationis* del discorso politico e teatrale. Questi ultimi hanno in comune la presenza di un pubblico e una frattura tra autore e parlante che è possibile rilevare nella stessa citazione in quanto di per sé

---

<sup>112</sup> Jean Starobinski, 1789. *Die Embleme der Vernunft*, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1981, p. 80.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 140.

imprigiona la lingua nel momento in cui viene adoperata. La domanda “chi parla, quando io parlo?”, quindi, è un *fil rouge* che ricorre insistentemente nel dramma e riflette quel divario tra la presunta rappresentanza popolare offerta da Robespierre col suo linguaggio vacuo appartenente a una nobile autorità antecedente e quello più autentico propugnato dai dantonisti e dalla citazione anonima del gergo popolare. Se la prima si contraddistingue per il suo anacronismo che la rende inapplicabile alle effettive condizioni del popolo, la seconda, invece, condivide con esso un’origine comune e più propriamente corale.

Detto ciò, è importante rilevare come la connessione tra teatro e politica implichi al tempo stesso non solo un confronto diretto con l’arte della citazione e quindi con il parlare al posto di qualcun altro, ma si configuri con un fenomeno ben più complesso fondato su diverse riflessioni metateatrali connesse ai due modelli shakespeariani menzionati in questo paragrafo. In una prima fase ci concentreremo su quello romano, rilevando dapprima come la folla, entità metadrammatica al tempo stesso materiale e fittizia, sia utilizzata da entrambi gli autori per alludere alla situazione sociopolitica del loro tempo. Successivamente, invece, verrà analizzato prevalentemente il rapporto dei protagonisti della Rivoluzione (o cospiratori nel caso shakespeariano) con il modello antico, quindi alludendo a una sorta di “dramma nel dramma”, ossia a un tipo di teatralità interna non più rivolta a un contesto extradrammatico. Qui appunto si potrà vedere come il modello sia suscettibile di diversi meccanismi di decostruzione o scomposizione da parte dei vari attori della storia, in maniera implicita per l’incapacità dei robesperristi di attenersi al modello citato ed esplicita attraverso l’anatomia linguistica del *Zitattext* da parte dei dantonisti. Tale meccanismo viene costruito ad arte dall’autore proprio per mostrare quello scarto che separa la *romanitas* shakespeariana dal suo utilizzo da parte degli oratori moderni e per mettere in evidenza la sua strumentalizzazione per fini quasi sempre discutibili. Questo abuso di potere insito nell’arte della citazione, infatti, verrà palesato attraverso la retorica, arte “gemella” del teatro: la citazione così si insinua tra due poli, tra *Sprache* e *Leib*, mettendo in pratica un procedimento linguistico che anatomizza e smembra il corpo. Quindi, se il linguaggio citato è prerogativa dei potenti, il popolo al contrario non possiede tale facoltà, ma si identifica soltanto con la sua realtà fisica e quindi lo subisce. Da tale elemento si procederà a un approfondimento dell’influenza della scienza anatomica sui due scrittori, vedendo spesso come essa è rilevabile nei testi, rivelando non di rado un influsso sulle loro pratiche discorsive. Dopo aver analizzato il fenomeno della citazione dal punto di vista dei cosiddetti potenti, si metterà in evidenza la prospettiva opposta, quella degli sfruttati. Qui il modello romano viene chiamato di nuovo in causa, dato che fornisce

all'autore una bozza su cui improntare la sua rappresentazione del popolo. Quest'ultimo, però, nel suo dramma, pur presentando quelle medesime caratteristiche negative già attribuitegli da Shakespeare, ci viene presentato da Büchner in un'ottica più umana. Con la sua caratterizzazione ed esponendo i vari tentativi del popolo di scimmiettare ed emulare il linguaggio della *romanitas*, l'autore appunto mira più che altro a compiere un'ennesima decostruzione, quella più lampante, in quanto in questo modo rivela l'inconciliabilità della citazione con la vita materiale e la sua incapacità di risolverne problematiche. L'arte della citazione verrà, inoltre, connessa a un'ultima accezione della teatralità, quella che riguarda una particolare concezione del processo storico, inteso come dominato dalla ripetizione e dalla ritualità, presente sia in Büchner sia in Shakespeare, nonostante poi assuma nel primo quelle connotazioni esistenziali che la conetteranno alla metafora della marionetta. Quest'ultima costituisce quel nesso fondamentale che ci permetterà di evidenziare maggiormente la connessione tra linguaggio e corpo, diventando l'incarnazione stessa della citazione. La marionetta, in quanto metafora che connette tutti gli ambiti di interesse dell'autore, dalla scienza, alla politica all'arte, ci fa comprendere come egli fosse alla ricerca di un linguaggio in grado di impersonificare ed esprimere adeguatamente le sue convinzioni, palesando nella sua opera la presenza di un ben più esteso discorso estetico sulla capacità della scrittura di inglobare la realtà. Infine, dal modello "negativo" di scomposizione fondato sul "già detto" si passerà al secondo, ossia a quell'elaborazione "positiva" di nuovo linguaggio "amletico" in grado di liberare i personaggi dal ritmo soffocante e ripetitivo della parola citata e di riabilitare quell'entità corporea finora soppressa.

## **2.2 La teatralità extradrammatica: dalla finzione alla realtà della folla. L'esempio del *Julius Caesar* e le sue ripercussioni sul *Dantons Tod***

### 2.2.1 La Londra "romana" di Giacomo I e l'identificazione del pubblico londinese con i *commoners* del *Julius Caesar*

Nonostante i pregiudizi di vecchia data che mettevano in dubbio la conoscenza di Roma da parte del Bardo che concernevano prevalentemente la sua educazione, Shakespeare mostrò, al contrario, un'impressionante capacità di cogliere la complessità dello Stato romano, in particolar modo quella distinzione esistente tra Repubblica e Impero. Tale interesse era dovuto alla sua intenzione di esplorare il ruolo che Roma ricopriva per l'Inghilterra

elisabettiana e giacobita, ruolo che è connesso essenzialmente alla necessità sia di una legittimazione politica sia di fondazione del canone letterario inglese. Pertanto, i drammi romani si qualificano come un'analisi del palcoscenico del potere nella forma che esso assume sotto Giacomo I e tramite i relativi meccanismi statali. Sebbene la prima rappresentazione del *Julius Caesar* risalga al 1599 e dunque ancora all'età elisabettiana, il ruolo che Giacomo I assunse come sovrano era già stato preparato da determinate condizioni culturali che non a caso erano legate a una sorta di rappresentazione scenica che vedeva Roma come un modello imperiale attraverso cui definire l'emergente Stato inglese. In quegli anni, infatti, era diventata non solo un punto di riferimento per chi intendesse consolidare il proprio potere, ma anche per la riorganizzazione della città di Londra e dei suoi spazi nonché il contesto ideale in cui esplorare, riconsiderare e sconvolgere le relazioni sociali esistenti.

Un esempio di tale rinnovato "cesarismo" e di come la capitale inglese vedesse i propri problemi riflessi nello specchio della storia romana è appunto la celebrazione pubblica della sovranità del regnante attraverso lo spettacolo della sua entrata nella città di Londra, la quale venne tramutata in un vero proprio teatro.<sup>115</sup> Per l'occasione vennero eretti sette archi di trionfo temporanei, spesso accompagnati da una performance teatrale. Il primo arco, ad esempio, concepito da Ben Jonson e progettato da Stephen Harrison, svolgeva la funzione di un punto d'accesso attraverso cui il regnante entrava nella città, ma anche da palco per l'attore che impersonava il ruolo del *Genius Urbis*, la personificazione di Londra. Inoltre, l'arco non solo era incorniciato da un ritratto della stessa città, ma recava anche l'iscrizione di *Londinium*, qualificandosi come uno spettacolo di una città idealizzata, uno spazio astratto con riferimenti classici che presentava al tempo stesso nuovi paradigmi visivi. Come rivela un blasone posto sul secondo arco realizzato da Benson, il Tempio di Giano, la stessa autorità della corona così come il popolo inglese erano teatralmente incorniciati dai discorsi romani, tant'è vero che su di esso compare il neologismo S.P.Q.L., abbreviazione che sta per "The Senate and People of Londinium". Un testo successivo, poi, celebra Giacomo I, il cui nome latino diventa *Jacobus Maximus*, come un nuovo Cesare Augusto, *imperator* di una nuova Inghilterra unificata. La stessa parata avvenuta il 15 marzo del 1604 richiama le cosiddette Idi di Marzo, nonostante in questa occasione venisse

---

<sup>115</sup> Per una più precisa descrizione dell'avvenimento si veda D. J. Hopkins, *Performance and Urban Space in Shakespeare's Rome or "S.P.Q.L."* in: Bryan Reynolds, William N. Nest (a cura di), *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern Stage*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, spec. pp. 35-39.

ribadito come tale coincidenza non alludesse alla morte della repubblica, bensì all'inizio dell'impero, contraddistinguendosi pertanto con una connotazione positiva.

Ho ritenuto importante menzionare il riproporsi della sigla latina nel contesto londinese perché essa non è soltanto un riferimento alla storia romana, ma conferisce un nome proprio all'impero, rendendo la stessa città una rappresentazione di uno spazio storico da considerarsi in congiunzione all'entrata trionfale del re. Gli stessi archi adornati di citazioni tratte da testi antichi svolgevano la funzione di incorporare l'ideale di Roma nell'idea di Londra, creando una sorta di ibrido dalla mescolanza delle concezioni *early modern* della Roma classica e le condizioni materiali degli attuali spazi londinesi. Il contrasto che si viene a creare è quello, dunque, tra una nuova rappresentazione dello spazio in contrasto con lo spazio rappresentazionale in cui compare.<sup>116</sup> In una tale interazione, non solo Roma era citata nel contesto di Londra, ma anche Londra in quello romano: l'arco di *Londinium* e quello del Tempio di Giano incorniciavano e delineavano i confini della città fisica, ossia le strade, le case e le chiese inglesi, diventando quasi come degli oggetti letterari allusivi e promotori di una determinata intertestualità più che delle strutture architettoniche; Londra, così, era temporaneamente sospesa nell'estensione di "Londinium", un luogo a metà tra il reale e l'immaginario, un sito materiale e rappresentativo.

Se Roma si qualifica in questa occasione come un potente paradigma di spazio urbano, anche Shakespeare si avvale di riflessioni metateatrali per analizzare la funzione drammatica della messa in scena romana. Garber, ad esempio, osserva a proposito dell'uso della citazione romana nei testi e nelle rappresentazioni della Londra shakespeariana che «the idea of Rome is itself [...] quotation»,<sup>117</sup> riferimento qui che va esteso anche a quegli elementi e agli spettacoli introdotti dall'ingresso di Giacomo I nella realtà fisica della città precedentemente menzionati. Nell'ottica della critica, citazione e rappresentazione in qualche modo condividono degli aspetti comuni in quanto entrambe prevedono l'inserimento di qualcosa in un nuovo contesto dove prima non era presente, permettendo una distinzione tra la cosa introdotta e il suo nuovo contesto per mezzo del virgolettato. In questo senso, si configurano entrambe come pratiche che stabiliscono dei confini tra dentro e fuori, passato e presente, mettendo in evidenza differenze, ma anche ricoprendo una

---

<sup>116</sup> Cfr. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (trad. da Donald Nicholson-Smith), Oxford: Blackwell, 1991, pp. 38-39 (ed. orig. *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974).

<sup>117</sup> Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York: Methuen, 1987, p. 52.

funzione inerente al potere stesso. *Julius Caesar* così contiene numerose citazioni interne che altro non sono che elementi di giustapposizione tra passato romano e presente *early modern*. Se è vera, dunque, la formulazione di Paster, ossia che Shakespeare «was drawn to those moments in the Roman past which brought the internal order of the city to a point of critical change, when one kind of city was giving way to another»,<sup>118</sup> è possibile rielaborare tale definizione, applicandola alla stessa città di Londra, la quale stava vivendo un'introduzione concettuale della Roma antica, ma anche topografica nelle sue strade e si avviava a un processo di evoluzione da una città di stampo medievale a un urbanismo di tipo moderno. Uno dei maggiori sviluppi urbani londinesi di questo periodo era appunto la costituzione di un teatro pubblico; pertanto, a una rappresentazione della città come formazione teatrale corrisponde una contemporanea fondazione di un teatro professionale come formazione urbanistica. Non è un caso, infatti, che il *Julius Caesar* sia il primo dramma a essere rappresentato al Globe, proprio perché probabilmente è una delle opere più metateatrali di Shakespeare. Si noti come qui il termine “metateatrale” sia preferito a “metadrammatico” perché non solo include delle riflessioni sul dramma stesso, ma su molte convenzioni del teatro, compreso il teatro nel suo senso meramente architettonico. Al centro di tali considerazioni spicca il rapporto stesso che tale istituzione intratteneva con il pubblico e non a caso nel dramma da noi preso in esame viene presentata una folla che sembra quasi ricoprire un ruolo da protagonista, trovandosi a metà tra una condizione passiva di “massa” e un atteggiamento di più attiva partecipazione alle vicende pubbliche.

Lo stesso inizio della tragedia, ad esempio, oltre a essere indicativo del processo di ibridazione tra l'antico e il moderno, si riferisce esplicitamente alla folla. I tribuni Flavio e Marullo qui rimproverano dei comuni cittadini, un falegname e un ciabattino, per andarsene in giro a bighellonare senza portare il distintivo della propria professione come se fosse un giorno di festa.<sup>119</sup> Proprio per i suoi mestieri e il linguaggio con cui si esprime, questa gente comune qui rappresentata sembrerebbe più somigliante agli spettatori elisabettiani che ai plebei romani, come se questo intermezzo “festivo”, giustapposto alla rappresentazione della Roma di Cesare, costituisse una sorta di interruzione che lascia intravedere la performance del tempo shakespeariano. In questo modo è come se l'evento

---

<sup>118</sup> Gail Kern Paster, *The Idea of City in the Age of Shakespeare*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1985, p. 58.

<sup>119</sup> William Shakespeare, *Julius Caesar* (a cura di David Daniell), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomson Learning, 2006, pp. 155-156 (scena 1.1, vv. 1-5). Da ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla *JC*: «FLAVIUS. Hence! Home, you idle creatures, get you home! Is this a holiday? What, know you not/ (Being mechanical) you ought not walk/ Upon a labouring day, without the sign/ Of your profession? Speak, what trade art thou?».



teatrale interpretato dagli attori fosse cominciato ancor prima del testo autorevole, i cui rappresentati sono appunto i tribuni, e gli stessi cittadini aprissero uno spazio di contestazione in cui intravedere qualcosa di “altro” che sfugge alla stessa rappresentazione. Essi, infatti, alludono alle condizioni reali del teatro inglese dell’epoca, in quanto in loro possiamo ravvisare lo spesso spettatore che assiste al dramma, con i quali condividono lo status di gente comune. Questi accostamenti non sono casuali, ma delle strategiche ibridazioni culturali derivanti dall’interazione tra testo e rappresentazione che svolgono lo stesso ruolo di tutti quegli anacronismi disseminati nei drammi romani shakespeariani, come la presenza di orologi, cappelli, ciminiere e del gioco del biliardo, ossia quello di fare in modo che la «Englishness appears in Roman settings, and Romanness is anglicized».<sup>120</sup> Il monologo di Marullo all’inizio del dramma ha, quindi, la funzione di ancorare il dramma al mondo concreto della Londra del 1599, per poi dirigere il pubblico verso lo spazio astratto della narrazione romana. L’identificazione dei *commoners* con il pubblico elisabettiano è, inoltre, favorita da alcuni fattori come il pregiudizio esistente all’epoca nei confronti dei frequentatori dei teatri, in particolare artigiani, studenti di legge e apprendisti, che venivano visti come persone oziose che interrompevano le proprie mansioni per recarsi a vedere le rappresentazioni. Con questo stratagemma, Shakespeare tenta di legittimare il suo teatro, qualificandolo come un luogo non adatto agli indolenti, dove gli attori lavorano, dissociandolo dalla riottosità della cultura artigiana.<sup>121</sup> Infatti, spesso le ribellioni erano fortemente connesse agli intrattenimenti popolari della *Renaissance*, tant’è vero che le rivolte dei contadini del 1381, del 1450, quella dell’Evil May Day del 1517 o di Kett nel 1549 avevano preso piede proprio a partire dalle rappresentazioni stagionali, presentando uno sfondo marcatamente carnascialesco, scenario a cui si allude chiaramente con la collocazione del dramma durante la celebrazione dei Lupercali. Si possono citare ancora i più recenti avvenimenti come il carnevale sanguinario di Romans del 1580, dove il mondo del carnevale con le sue inversioni e i suoi travestimenti diventò motivo di protesta e la crisi, seppur meno grave, verificatasi a Londra negli anni Novanta del Cinquecento, causata dalla fame e dalla disoccupazione in un analogo contesto. Pertanto, si può decisamente affermare che il *Julius Caesar* riattualizzi quella connessione tra ostilità al teatro, violenza e disordine urbano, raddoppiando questo paradigma, stabilendo un rapporto ambivalente con il suo pubblico e mettendo in luce l’uso e l’abuso del potere teatrale. Probabilmente è anche per questa ragione che Roma non viene rappresentata nella

---

<sup>120</sup> Coppelia Kahn, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, London: Routledge, 1997, p. 4.

<sup>121</sup> Cfr. Richard Wilson, “*Is this a holiday?*”: *Shakespeare’s Roman Carnival* in: «ELH» XLIV, N. 1 (1987), p. 33.

sua veste classica di città terrena archetipica, come uno spazio urbano organizzato idealmente e perfettamente intelligibile, ma più che altro nelle sue fasi più impetuose, proprio per alludere con il suo processo di disgregazione a Londra e alle sue stesse problematiche.

### 2.2.2 La funzione e il “destino” della folla nei due drammi: un breve confronto

Successivamente a quanto detto, è possibile riscontrare una serie di analogie per quanto riguarda la rappresentazione del pubblico delle due opere. Innanzitutto, sicuramente in entrambe le masse vengono come escluse dal processo storico e compaiono come personaggio marginale in una sorta di platea immaginaria, proprio come per sottolineare come esse subiscano la manipolazione ideologica degli oratori, ma al tempo stesso quest’ultimi abbiano necessariamente bisogno del loro consenso. In questo senso, potremmo benissimo applicare le formulazioni di Hildegard Hammerschmidt sulla funzione dell’opinione comune nel *Julius Caesar* anche al testo büchneriano:

Ihre dramatische Funktion besteht darin, dass ihn als ein Machtfaktor erscheint, der den alle zu fürchten haben und alle zu nutzen suchen. Sie bildet freilich keine Konstante, an der sich das Auf und Ab der Meinungen zu orientieren oder gar zu stabilisieren vermöchte. Vielmehr wahrt die “öffentliche Meinung” eine Anonymität, die ihre Ursprünge stets eigentümlich verhüllt und ihre Wirkungen mit dem Zeichen der Unberechenbarkeit versieht. An ihr brechen sich die dramatische Charaktere und legen dabei ihre individuelle Züge frei. Sie ist die Mitspielerin am tragischen Geschehen, der sich keiner entziehen kann und über die keiner je gesicherte Gewalt erlangt.<sup>122</sup>

Contrariamente a Büchner, però, Shakespeare fa scomparire la folla nell’atto quarto, dove l’azione travalica i confini della stessa Roma. Le ragioni di ciò sono da ricercarsi nella stessa costituzione della tragedia, che ruota attorno all’opposizione tra la *romanitas*, intesa come solida e stoica autosufficienza e la folla. La fermezza dell’etica romana si contrappone, infatti, alla molteplicità delle masse, rappresentate come volubili, irrazionali e pronte a una violenza inspiegabile e casuale. Inoltre, la stessa decisione del Bardo di alterare la stessa fonte di Plutarco corrisponde all’intento di esacerbare questo contrasto, alludendo a delle caratteristiche del pubblico elisabettiano; quest’ultimo appunto non aveva

---

<sup>122</sup> Hildegard Hammerschmidt, *Die dramatische Funktion der Communis Opinio in Shakespeares Julius Caesar* in: «Anglia. Zeitschrift für englische Philologie», XCVI (1978), p. 386.

rappresentato una folla totalmente inconsapevole delle ambizioni di Cesare e dal giudizio instabile per quel suo repentino cambiamento del favore accordato prima a Bruto e poi ad Antonio, né fatto uccidere un uomo della cui innocenza è al corrente, come nel caso del poeta Cinna. Collocando nel finale la tragedia al di fuori dello spazio popolato, nel contesto eroico del campo di battaglia di Filippi, è possibile poi per Shakespeare allontanare Roma dal mostro urbano delle masse e riconsegnarla al suo nobile passato, restituendole quell'immagine ideale concepita da Bruto; lo stesso suo suicidio e quello di Cassio allontanano l'eventualità di un ritorno dei protagonisti nelle sue strade affollate come trofei di guerra. In un tale allontanamento dall'idea fisica della città, forse si intendeva così anche promuovere un'identificazione della turbolenta realtà londinese con un'idea di Roma come città eterna, fissa, ferma e stabile, nonostante le sue costanti metamorfosi.

Anche Büchner sceglie di contrapporre la romanità alla folla, ma in una maniera differente. Nel *Danton*, difatti, essa non assume più la funzione di modello esemplare, ma si mostra in tutta la tua inadeguatezza e insufficienza, presentandosi per lo più come stereotipo anacronistico che mal si adatta alle problematiche concrete dell'epoca in cui viene inserito, ossia con la fame del popolo. La *romanitas*, pertanto, non è un ideale con cui ispirare le masse, ma un semplice palliativo con cui al massimo rabbonirle, controllarle e ritardare la ricerca di soluzioni effettive. Per queste ragioni, data l'incompatibilità col modello proposto, il pubblico del dramma non scompare, ma assume un ruolo progressivamente più importante negli ultimi atti che allude a futuri sconvolgimenti sempre più dirompenti. Nonostante il fallimento del suo tentativo di indurre il popolo alla rivoluzione, l'autore quindi, era allo stesso tempo convinto che l'esistenza del proletariato non potesse più essere ignorata.

### 2.2.3 La folla del *Dantons Tod* tra la finzione di un passato postrivoluzionario e la realtà attuale di *Der Hessischer Landbote*

Il fatto stesso che molte delle scene in cui compare il popolo nel *Dantons Tod* siano effettivamente frutto di rielaborazioni letterarie e quindi per lo più distaccate dalla documentazione storica farebbe presupporre un'intenzione specifica dell'autore che probabilmente esula anche dal contesto storico specifico descritto nell'opera. Secondo

Thomas M. Mayer,<sup>123</sup> l'autore si rifà a Shakespeare soprattutto nei momenti in cui l'agitazione popolare diventa follia cieca, precisando come lo scrittore britannico sembra più evidenziare l'ignoranza e l'incostanza della moltitudine rispetto a Büchner che mira a sottolineare le contraddizioni inerenti al periodo del Termidoro nonché l'arresto e la rovina del movimento popolare attuato dal governo giacobino. L'utilizzo di una fonte letteraria in questo caso permette all'autore una maggiore libertà compositiva ed espressiva, una compensazione rispetto alla storiografia probabilmente volta all'inserimento di elementi e contenuti del suo pensiero politico che ritiene in qualche modo applicabili anche alla particolare situazione sociopolitica della sua era. In poche parole, così come per Shakespeare nella scena dei tribuni, l'autore si costruisce un varco, celato appositamente per via delle restrizioni imposte dalla censura, per congiungere il passato rappresentato al presente, permettendo un'identificazione tra un contesto più o meno distante nel tempo e nello spazio e le più impellenti problematiche della sua epoca. Questo può avvenire solo puntando su quell'elemento che nel dramma, in quanto spettatore dell'azione, è già di per sé liminare, rappresentandolo così come un personaggio che al tempo stesso si identifica con un'entità vivente e materiale. Per Shakespeare, ciò corrispondeva a una sostanziale tendenza a un rinnovato storicismo, dove non vi era una reale distinzione tra fatto e finzione perché il teatro, lungi dall'essere uno specchio passivo della realtà, doveva manifestare un attivo intervento nella storia e nell'attualità; per Büchner, invece, corrisponde a quella intrinseca connessione tra politica e letteratura che caratterizza il suo realismo e la sua stessa epoca dominata dalla *Tendenzdichtung* nonché alla sua inscindibile natura di scrittore e rivoluzionario.

Per avvalorare questa tesi, mi sembra opportuno riscontrare delle analogie tra le formulazioni di Büchner contenute in alcune sue lettere, ma soprattutto nel suo libello rivoluzionario *Der Hessische Landbote*, l'opera sicuramente più politica dell'autore che si riferisce esclusivamente alle condizioni della Germania del suo tempo. Come si legge da una lettera indirizzata a Gutzkow del 1836, infatti, l'autore si mostra scettico nei confronti di un atteggiamento riformistico da parte delle classi abbienti, atteggiamento che tra l'altro sarebbe fondato su idee e non su un'effettiva risoluzione della condizione di miseria delle masse. Considerando il divario esistente tra poveri e ricchi come l'unico elemento rivoluzionario in quanto la fame rappresenta per lui la sola leva capace di suscitare rivolte nelle classi più basse, egli si auspica una letterale scomparsa di questa società antiquata

---

<sup>123</sup> Cfr. Thomas M. Mayer, "An die Laterne!". Eine unbekannte "Quellenmontage" in *Dantons Tod* (I,2) in: Id. (a cura di), *Georg-Büchner-Jahrbuch*, VI (1986/87), cit., p. 150.

fondata sui privilegi delle minoranze e che si cerchi una possibilità di rinnovamento sociale e spirituale soltanto nel popolo. Inoltre, aggiunge:

Ich habe mich überzeugt, die gebildete und wohlhabende Minorität, so viel Konzessionen sie auch von der Gewalt für sich begehrt, wird nie ihr spitzes Verhältnis zur großen Klasse aufgeben wollen. Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und *religiöser Fanatismus*. Jede Partei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsere Zeit braucht Eisen und Brot – und dann ein *Kreuz* oder sonst so was.<sup>124</sup>

Queste affermazioni ci fanno comprendere come lo stesso Büchner considerasse essenziale l'elemento della povertà e quello religioso (o perlomeno legato a qualche fanatismo) per mettere in atto una rivolta. Infatti, nel suo pamphlet, si serve di entrambi, da un lato presentando ai contadini la loro stessa condizione di miseria rispetto ai nobili, dall'altro utilizzando un linguaggio religioso, radicato nella cultura popolare e per questa ragione facilmente comprensibile, per giustificare la necessità di scatenare un'insurrezione, scopo principale dell'opera. Nel *Dantons Tod*, tali fattori ricorrono ancora una volta, sebbene in una veste diversa, dato che questa volta l'autore sembra metterci in guardia da un certo tipo di demagogia che si avvale di questi stessi strumenti per tenere a bada le masse e continuare a esercitare il potere per i suoi turpi scopi.

Il riferimento alla Germania del suo tempo nel *Danton*, poi, appare ancora più evidente se si considera come nelle fonti storiche i sanculotti militanti alludano più che agli aristocratici ai cosiddetti *accapareurs*,<sup>125</sup> ossia a quei commercianti che durante la Rivoluzione furono accusati di tassare i prodotti di consumo e di conservarli per realizzare dei profitti importanti in seguito alla rarefazione delle derrate e all'aumento dei prezzi. La sostituzione dell'oggetto d'odio da parte del popolo mostra una sovrapposizione di contesti operata dall'autore per richiamare quelle metafore di sfruttamento già utilizzate nel suo scritto politico nonché la sua vicinanza alle idee del neobabouvismo e saintsimonismo, soprattutto per i passaggi relativi al lavoro e al parassitismo dei cosiddetti "oziosi":

Die Töchter des Volks sind ihre Mägde und Huren, die Söhne des Volks ihre Lakaien und Soldaten. Geht einmal nach Darmstadt und seht, wie die Herren sich für euer Geld

---

<sup>124</sup> Büchner a Gutzkow, inizio giugno 1836 in: *SW*, Vol. 2, p. 440.

<sup>125</sup> Johan K. Friederich, *Unsere Zeit, oder Geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789 – 1830*, Vol. 10, Stuttgart: Wolters, 1826–1831, p. 457: «Der wüthende Haufen nannte die Kaufleute Wucherer, weil sie ihn seine Bedürfnisse nicht für den gewöhnlichen Preis verkaufen wollten, und verlangten, daß man sie guillotiniere» oppure «Das Volk verlangte immer noch Schreckensmaßregeln gegen die Kaufleute» (p. 461 e s.).

dort lustig machen, und erzählt dann euern hungernden Weibern und Kindern, dass ihr Brot an fremden Bäuchen herrlich angeschlagen sei, erzählt ihnen von den schönen Kleidern, die in ihrem Schweiß gefärbt, und von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind. [...] er [Gott] hat den Gewaltigen und Fürsten [...]Gewalt gegeben, dass sie Bürger und Bauern peinigten und ihr Blut aussaugten und ihren Mutwillen trieben mit allen, die Recht und Freiheit mehr lieben als Unrecht und Knechtschaft.<sup>126</sup>

[tratto da *Der Hessische Landbote*]

ERSTER BÜRGER. Ja, ein Messer, aber nicht für die arme Hure! Was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bittelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen. Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! Ihr habt Kollern im Leib, und sie haben Magendrücken; ihr habt Löcher in den Jacken, und sie haben warme Röcke; ihr habt Schwielen in den Fäusten, und sie haben Samthände. Ergo, ihr arbeitet, und sie tun nichts; ergo, ihr habt's erworben, und sie haben's gestohlen. [...]

DRITTER BÜRGER. Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. [...]<sup>127</sup>

[tratto da *Dantons Tod*]

La somiglianza tra i passaggi menzionati è impressionante, cosa che appare ancora più sconvolgente se si evidenzia come l'autore abbia scelto di far comparire Robespierre immediatamente dopo le lamentele dei cittadini, mostrando come egli sappia utilizzare abilmente quella "leva" della fame, compensandola con i corpi morti dei nemici della Repubblica. Il fanatismo religioso, a cui accenna nelle lettere, inoltre, compare nella scelta di associare lo stesso capo rivoluzionario alla figura di un Messia, elemento anacronistico e impensabile dal punto di vista storico. Tuttavia, nonostante egli possieda l'abilità necessaria, rappresenta comunque un governo fondato sull'idea, dichiarato in precedenza come sterile dall'autore stesso e pertanto, conferma la sua tesi che sia effettivamente impossibile attendersi cambiamenti dall' "alto", come dimostra l'esempio di Luigi Filippo in Francia<sup>128</sup> o ancora le concessioni costituzionali ottenute in Sassonia o ad Hannover in

---

<sup>126</sup> Büchner, *Der Hessische Landbote* in: *SW*, Vol. 2, pp. 58-59, 64.

<sup>127</sup> Büchner, *Dantons Tod* in: *SW*, Vol. 1, p. 18.

<sup>128</sup> Si veda la nota 131.

seguito agli sconvolgimenti del 1830. Questo riguardava sia i principi sia una presunta alleanza con la borghesia liberale, ancora troppo dipendente dalla classe nobiliare; i fallimenti dell'Hambacher Fest, in cui vennero coinvolti diversi strati della popolazione che però non riuscirono a organizzare un'azione comune contro la classe dominante e della Frankfurter Wachensturm, quest'ultima sventata anche a causa di un mancato sostegno degli studenti e degli ufficiali da parte dei cittadini francofortesi e dei contadini assiani, costituiscono una riprova di quanto detto.

Büchner, dunque, così facendo, costruisce una cornice che travalica i confini del dramma sublime della rivoluzione per attuare una vera e propria contaminazione tra la Francia rivoluzionaria e la Germania del *Vormärz*. A differenza di Shakespeare, ciò non viene fatto per favorire un'identificazione del pubblico reale con quello fittizio, ma per creare una molteplicità di piani in cui proseguire la sua analisi della situazione politica nazionale. Appropriandomi della distinzione elaborata da Weimann tra *locus* e *platea*<sup>129</sup> che fa riferimento a due cronotopi teatrali competitivi, sarei propenso a riscontrare nel primo un luogo rappresentazionale specifico nel tempo e nello spazio, storico nel senso di remoto dallo stesso pubblico reale, mentre nella seconda un ambiente non rappresentazionale e non localizzato. In questo spazio è possibile non solo rompere la barriera tra attore e spettatori, ma anche produrre un'interferenza tra il passato rappresentato e il presente fisico in cui avviene la rappresentazione, squarciando il velo della teatralità. Questa separazione, come suggerisce Hopkins,<sup>130</sup> non corrisponde solo una suddivisione fisica dello spazio teatrale, presente ad esempio nel discorso al foro di Bruto e Antonio o nelle scene del tribunale per quanto riguarda il *Danton*, ma può essere semplicemente evocata, giocando con l'intercambiabilità tra ideale e reale, astratto e concreto. Shakespeare lo fa con la menzione anacronistica del ciabattino e del falegname, mestieri tipici dell'era elisabettiana, mentre Büchner distaccandosi dalle sue fonti storiche e riformulando un suo scritto politico nel contesto drammatico. Le finalità però sono totalmente differenti: lo scrittore britannico inseriva il "vero" dramma romano in una cornice moderna e urbana da rifuggire per portare a compimento la tragedia con la vittoria di un'idea salvifica e ideale della stessa Roma contrapposta ai disordini della città londinese; lo scrittore assiano, invece, mostra l'inconciliabilità di una finzione drammatica fondata su un'antiquata romanità e collocata nella Francia postrivoluzionaria con la realtà tedesca, suggerendo un'analogia tra le due

---

<sup>129</sup> Cfr. Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 73-85.

<sup>130</sup> Cfr. Hopkins, *Performance and Urban Space*, cit., pp. 42-44.

situazioni per la manipolazione e sfruttamento dei potenti ai danni del popolo, similarità già altrove richiamata.<sup>131</sup> Il popolo qui non è la «moltitudine dalle molte teste»<sup>132</sup> da allontanare o da cui redimere il contesto urbano, ma più che altro una vittima dell'azione che si svolge sul palco senza possibilità d'intervento, la cui collocazione spaziale in basso nella maggior parte delle scene, richiama anche l'abuso da parte dei potenti che lasciano che si massacrino col duro lavoro per il sostentamento di una classe privilegiata: «Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten and Liberalen ihren Affenkomödie spielen».<sup>133</sup> Ritorna in questa formulazione tratta dalle lettere, la definizione di commedia che, come già esplicitato, eguaglia il significato di parodia, quasi come se la vera tragedia si svolgesse altrove, ossia in platea.

Questa rielaborazione dello spazio drammatico da parte dei due autori è così simile per l'incursione del reale in un contesto immaginario, ma muta per quanto riguarda la funzionalità che lo stesso "dramma nel dramma" assume: per Büchner non è più edificante come per il suo predecessore, ma assume una valenza del tutto negativa, da guardare con sdegno e occhio critico, come qualcosa di assolutamente inconcepibile.

### **2.3 La teatralità intradrammatica nel *Julius Caesar*: il modello della *constantia* e la sua decostruzione da parte dei protagonisti della storia**

#### 2.3.1 I cospiratori come attori e il modello stoico della *constantia* nel *Julius Caesar*

Abbiamo visto, dunque, come il modello della *romanitas* fosse ripreso da Shakespeare per una serie di motivazioni che vanno da una sua appropriazione da parte del contesto storico-politico nel quale si trovò a vivere fino al riscontrare in essa una sorta di paradiso ideale che va necessariamente evocato per allontanare quelle turbolenze della società londinese.

---

<sup>131</sup> Büchner, *Der Hessische Landbote* in: *SW*, Vol. 2, p. 61: «Aber als die Zeit seiner Strafe verflossen war, und tapfere Männer im Julius 1830 den meinedigen König Karl den Zehnten aus dem Lande jagten, da wendete dennoch das befreite Frankreich sich abermals zur halberblichen Königsherrschaft und band sich in dem Heuchler Louis Philipp eine neue Zuchtrute auf. In Deutschland und ganz Europa aber war große Freude als der zehnte Karl vom Thron gestürzt ward, und die unterdrückten deutschen Länder richteten sich zum Kampf für die Freiheit. Da ratschlagten die Fürsten, wie sie den Grimm des Volkes entgegen sollten und die listigen unter ihnen sagten: Laßt uns einen Teil unserer Gewalt abgeben, daß wir das Übrige behalten. Und sie traten vor das Volk und sprachen: Wir wollen euch die Freiheit schenken um die ihr kämpfen wollt. – Und zitternd vor Furcht warfen sie einige Brocken hin und sprachen von ihrer Gnade. Das Volk traute ihnen leider und legte sich zur Ruhe. – Und so ward Deutschland betrogen wie Frankreich».

<sup>132</sup> William Shakespeare, *Coriolanus* (a cura di Peter Holland), *The Arden Shakespeare, Third Series*, London/ Oxford/ New York/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury, 2013, p. 251 (scena 2.3, vv. 15-16). Da ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla *COR*.

<sup>133</sup> Büchner ad August Stöber, 09.12.1833 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.



Detto ciò, è anche vero che la sua rappresentazione nell'opera non è scevra di ambiguità, quasi come se l'autore si ponesse delle domande sulla durabilità della stessa Roma, archetipo della stessa immutabilità ed eternità che ora viene ripreso dallo stesso Giacomo I per la legittimazione del suo regno. Tale argomento era oggetto di discussione anche presso alcuni suoi contemporanei, come Du Bellay e Spenser,<sup>134</sup> i quali sostenevano che fondare sul modello romano la stabilità dello Stato inglese sarebbe come condannarsi al fallimento, proprio perché in passato la sua virtù fondamentale, quella della *constantia*, non aveva comunque garantito una prosecuzione della sua egemonia. Lo scrittore britannico si domanda appunto paradossalmente se cosa vi è di "costante" in essa possa ancora durare nella modernità e fungere da modello per altre nazioni.

Tali riflessioni sono ancora una volta espresse in maniera metateatrale, come accade nell'opera büchneriana. Uno dei momenti in cui ciò appare alquanto palese è quello in cui i cospiratori discutono sulla strategia da adottare prima dell'assassinio:

BRUTUS: Good gentlemen, look fresh and merrily.  
Let no our looks put on our purposes;  
But bear it as Roman actors do,  
with untired spirits and formal constancy.<sup>135</sup>

Questa affermazione risulta di una certa ambiguità, proprio perché in essa emerge il concetto di *romanitas* non tanto come l'essenza dei romani, la loro vera natura, ma piuttosto come un ruolo da recitare, nonostante lo sforzo dei cospiratori di proporsi come "true Romans"<sup>136</sup> in opposizione alla falsità delle performance allestite da Cesare per persuadere il popolo. Ciò viene suggerito dalla stessa enfasi data a termini che richiamano l'apparenza ("look", "formal") nonché al verbo "put on" che se qui viene impiegato con l'accezione di "tradire", viene anche comunemente utilizzato con il significato di "recitare" e quindi di "indossare" una maschera. Inoltre, l'attribuzione della *constantia* al mestiere del teatrante rivela un'ulteriore incongruenza, dato che l'attore per definizione è colui in grado di assumere una molteplicità di ruoli e sembrerebbe quasi sconfinare in una sorta di ipocrisia. A questo punto, non si riesce bene a comprendere perché l'autore rappresenti come fittizio un modello che in realtà vorrebbe applicare alla realtà contemporanea e che

---

<sup>134</sup> Per una rielaborazione più estesa del mito di Roma presso Du Bellay e Spenser si veda Hassan Melehy, *The Poetics of Literary Transfer in Early Modern France and England*, London/ New York: Routledge, 2016, pp. 17-137.

<sup>135</sup> *JC*, p. 211 (scena 3.1, vv. 223-226).

<sup>136</sup> *JC*, p. 211 (scena 3.1, vv. 221-222): «CASSIUS: [...] And friends, disperse yourselves – but all remember / What you have said, and show yourselves true Romans».

come tale andrebbe valorizzato e non sminuito. Büchner, ad esempio, si comporta in questo modo perché intende mostrarne la negatività, la sua inconciliabilità col presente, ma sicuramente Shakespeare non avrebbe motivo di cimentarsi in una critica così feroce, dato l'assoluto favore che la stessa *romanitas* incontrò nella sua epoca.

Una prima spiegazione potrebbe venirci dalle fonti utilizzate per approfondire l'ideale della *constantia*. Secondo Geoffrey Miles, esse sono in primis gli autori stoici romani, i quali avevano appunto rivisitato il significato di tale virtù, distanziandosi dai precetti suggeriti dal modello greco.<sup>137</sup> Lo stoicismo romano, infatti, aveva posto l'accento sulla necessità di preservare una determinata apparenza e su una tendenza alla drammatizzazione che si scontra in maniera bizzarra con l'etica stoica originaria, più indirizzata verso gli aspetti teorici della moralità e la vita interiore, dando un'estrema importanza all'influenza dell'opinione altrui, cosa che, invece, per i greci era considerata come la fonte di ogni male. Questa sua evoluzione era essenzialmente dovuta a Seneca e Cicerone, i quali rielaborarono il concetto di azione virtuosa come una rappresentazione da svolgersi in un teatro pubblico dipendente dal giudizio degli altri, fondata sul precetto *esse est percipi*, secondo il quale l'uomo virtuoso non solo debba esserlo, ma anche essere visto come tale. Tale enfasi data all'importanza dell'esteriorità del ruolo sociale deriva da una concezione di *decorum* che prevedeva per ogni essere umano l'attribuzione di tre *personae* che devono essere recitate costantemente e coerentemente: quella di essere umano, quella in quanto individuo e l'altra di tipo meramente pubblico, ascrivendo a quest'ultima una quasi esclusiva importanza rispetto alle altre due. Pertanto, il nome contiene una sorta di etichetta di un ruolo pubblicamente definito che il suo portatore deve assolutamente soddisfare. Quest'ultimo, infatti, rappresenta l'ideale a cui il personaggio deve continuamente adeguarsi e il suo punto di riferimento fisso: ad esempio Bruto deve essere necessariamente saggio per via del suo nome, Cesare obbligatoriamente valoroso, Portia fedele. Ciò appare chiaro in quello stratagemma che John W. Velz chiama "illeism",<sup>138</sup> tramite cui i personaggi del *Julius Caesar* si riferiscono a se stessi o ai loro uditori appellandosi in terza persona e che fa la sua comparsa in Bruto, dopo le pressioni di Cassio, indicando come egli si sia reso consapevole del proprio ruolo.<sup>139</sup> In questo

---

<sup>137</sup> Cfr. Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 1.

<sup>138</sup> John W. Velz, *The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect* in: «ShS», XXXI (1978), p. 10.

<sup>139</sup> *JC*, p. 175 (scena 1.2, vv. 170-173): «BRUTUS. [...] Till then, my noble friend, chew upon this:/ Brutus had rather be a villager/ Than to repute himself as son of Rome/ Under these hard conditions as this time/ Is like to lay upon us».

momento, appunto, Cassio propone a Bruto di essere quello specchio<sup>140</sup> capace di rivelargli quella sua natura più nascosta che è a lui stesso sconosciuta, realizzando quel suo processo di conversione in un uomo dalla costanza marmorea, privo di emozioni e tentennamenti. Questo ruolo fittizio che di lì a poco ricoprirà si ricollega a quella storia ancestrale segnata dal suo stesso nome e dai suoi stessi antenati,<sup>141</sup> storia che lo lega indissolubilmente a quel ciclo di inevitabili ripetizioni tipico della visione romana. Cassio, quindi, invita il suo complice, facendo leva sul suo onore, sull'amore per il bene comune di Roma e sui valori repubblicani a rimanere sempre uguale a se stesso, non nel senso di restare fedele alla sua natura, ma più che altro coerente col personaggio assegnatogli, come prescriveva quell'espressione che recitava *unus idemque inter diversa* in cui veniva riassunta l'idea di *constantia*.

Questa tensione tra la concezione greca e romana, tra una sorta di verità interiore e il gioco dei ruoli è appunto incorporata nelle parole menzionate all'inizio del paragrafo, in cui i cosiddetti "spiriti non stanchi" fanno appunto riferimento alla forza interiore dell'eroe stoico seneciano, alla sua fermezza, all'impassibilità nei confronti delle passioni e alla sua capacità di sopportazione, mentre quella *constantia* formale associata all'attore romano suggerisce l'idea ciceroniana di decoro e coerenza con le aspettative sociali legate al ruolo.

La domanda però rimane ancora aperta: è la romanità e con essa la *constantia* una realtà spirituale effettiva o una questione di mera apparenza? O, come allude lo stesso gioco di parole contenuto nella parola "untired", tradotto con "non stanco", ma che letteralmente vuol dire anche "privo di travestimenti, nudo" – i "tires" erano appunto i costumi scenici –, è impossibile separare le due? È vero che il problema potrebbe derivare da un conflitto insito negli stessi autori consultati da Shakespeare, ma la scelta comunque di attribuirle un valore teatrale implica necessariamente una mancata coincidenza tra realtà e finzione. Ciò comporta se non una velata critica al modello, sebbene molto più pacata rispetto a quella büchneriana, perlomeno la rilevazione di un contrasto che merita un ulteriore approfondimento.

---

<sup>140</sup> *JC*, p. 167 (scena 1.2, vv. 66-70): «CASSIUS.[...] Therefore, good Brutus, be prepared to hear./ And since you know you cannot see yourself/ So well as by reflection, I your glass/ Will modestly discover to yourself/ That of yourself which you yet know not of».

<sup>141</sup> *JC*, p. 174 (scena 1.2, vv. 158-160): «CASSIUS.[...] Oh, you and I have heard our fathers say,/ There was a Brutus once that would have brooked/ Th' eternal devil to keep his state in Rome/ As easily as a king».

### 2.3.2 I limiti del modello romano della *constantia* e la sua confutazione nel *Julius Caesar*: Londra e la realtà delle passioni

Per rispondere ai quesiti posti a conclusione del paragrafo precedente, è necessario chiamare in causa gli altri autori a cui il Bardo si ispirò, ossia ai neostoici continentali Justus Lipsius e Montaigne.<sup>142</sup> Lipsius, infatti, scrisse nel 1584 *De Constantia*, tradotto in inglese nel 1594, dove riteneva questa virtù una qualità essenziale di chi governa e faceva dipendere da essa la stabilità dello Stato,<sup>143</sup> considerando come sua assoluta nemica la capacità di dissimulare.<sup>144</sup> Egli, inoltre, condannava tutti quei politici “incostanti” che fingono di essere interessati al bene collettivo del proprio paese, quando invece agiscono soltanto per i propri utili personali.

Data la personale conoscenza che Shakespeare aveva di John Florio, possiamo poi supporre che egli abbia letto la sua traduzione degli *Essais* di Montaigne ancor prima della loro pubblicazione nel 1603.<sup>145</sup> Montaigne, nella sua confutazione dello stoicismo, aveva aspramente criticato questo ideale, ritenendolo non auspicabile, contraddittorio e addirittura impossibile da raggiungere per un essere umano, data la sua innata attitudine all’incostanza.<sup>146</sup>

Passando al testo del *Julius Caesar*, si può facilmente notare come la sua idea di *constantia* in più punti appaia riprendere tali fonti in maniera del tutto personalizzata. Innanzitutto, la cosa che salta più all’occhio è il contrasto che questa virtù incontra nella realtà in cui viene collocata che sembra quasi arrivare a confutarla. Se la stessa Roma è da sempre l’archetipo della permanenza e della stabilità, sin dal principio tali caratteristiche vengono minacciate da un contesto caratterizzato da incertezza, mistero e cambiamento. Questo non solo riguarda la rappresentazione all’inizio del dramma di una tempesta dall’oscuro significato, ma anche la natura stessa dei tre principali personaggi che si rivela complessa e volubile, scossa da sentimenti che neanche essi sono in grado di comprendere pienamente. L’intero dramma, infatti, presenta un flusso sotterraneo di emozioni potenti e represses, riflesse nell’immaginario del fuoco, del sangue e della violenza. Allo stesso modo, il macrocosmo

---

<sup>142</sup> Cfr. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, cit., p. 1.

<sup>143</sup> Cfr. Jan Waszink, *Introduction* in: Justus Lipsius, *Politica: Six Books of Politics or Politica or Political Instruction* (a cura di Jan Waszink), Assen: van Gorcum, 2004, pp. 28-30.

<sup>144</sup> Cfr. Lipsius, *On Constancy* (trad. da Sir John Stradling), Exeter, UK: Bristol Phoenix, 2006, p. 44 (orig. *De constantia libri duo*, London: George Bishop, 1586).

<sup>145</sup> Cfr. Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, cit., pp. 83-84.

<sup>146</sup> Michel de Montaigne, *De l'inconstance de nos actions* (capitolo I) in: Id., *Essais* (a cura di Pierre Michel), Vol. 2, Paris: Gallimard, 1965, p. 16: «Je crois des hommes plus mal aisément la constance, que toute autre chose, et rien plus aisément que l'inconstance».

di Roma si mostra estremamente dipendente dalle reazioni pericolosamente volatili ed irrazionali della plebe. È come se i romani descritti da Shakespeare cercassero di creare la loro propria fermezza in un mondo che stava affrontando un processo di mutamento da un vecchio a un nuovo ordine, da un lato provando a mantenere la permanenza e la stabilità delle istituzioni romane, dall'altro aspirando in quanto individui alla virtù della *constantia*: essere impassibili, immutati, sempre gli stessi, razionalmente coerenti e prevedibili in un mondo prossimo ad un'imminente trasformazione.

Oltre a ciò, vi è anche un altro elemento che dimostra ulteriormente il fallimento di questo ideale; come già precedentemente esplicitato e come è possibile rilevare dagli sforzi compiuti dai personaggi in vari punti del dramma, l'etica romana derivava da quella stoica una volontà di mantenere la propria volontà ferma e irremovibile, la mancanza di passioni o *apatheia*, così come l'indifferenza nei confronti del dolore, della morte e degli accidenti esterni. Tuttavia, nessuno dei romani si mostra privo di passioni e l'intera opera sembrerebbe alludere ai rischi implicati non solo dalle emozioni sfrenate, visibili chiaramente nella violenza della folla, ma anche dalla repressione delle stesse emozioni. I patrizi che, a differenza di Antonio, rimangono attaccati al loro codice di razionalità sono più influenzati da esse di ciò che sono disposti a riconoscere; l'inaffidabilità di Cesare, ad esempio, vacilla tra la paura, l'ambizione e il timore di apparire ridicolo, lo scaltro Cassio sacrifica la sua attitudine da stratega rifiutandosi di opporsi a un Bruto in lutto, mentre quest'ultimo sembra quasi non rendersi conto di quanto la sua decisione di uccidere Cesare dipenda dal suo orgoglio personale e familiare. I loro tentativi di elevarsi al di sopra di ogni limite dell'umano, di esaltare la mente e lo spirito rispetto al corpo rivelano, quindi, l'innaturalità e impossibilità di tale aspirazione. Da un lato, infatti, troviamo molteplici esempi di tale attitudine, riscontrabile ad esempio nella riluttanza di Bruto a dormire o nella ferita volontaria che Porzia infligge a se stessa fino all'atto estremo del suicidio come distruzione del corpo per preservare la mente; dall'altro, una realtà che rivela la debolezza fisica dei protagonisti: l'epilessia di Cesare durante l'incoronazione nonché la sua tendenza agli svenimenti, la febbre di cui soffrì in passato e la sua sordità, la miopia di Cassio in un momento fatale, l'insonnia di Bruto o altri esempi di malattia reale o presunta, quasi come a ricordare che si debba necessariamente prendere atto della miseria e caducità della condizione umana.

Detto ciò, se dovessimo creare dei campi semantici per avere un quadro d'insieme delle tendenze sotterranee al *Julius Caesar*, noteremmo come il corpo si qualifichi come quel

nemico contro cui ogni sforzo diretto al raggiungimento della *constantia* si debba scagliare nonché come l'arma principale con cui avviene la sua stessa confutazione. Esso risulta uno dei principali elementi che vengono banditi in nome di una ben più elevata perfezione morale e spirituale, in quanto continuamente sottoposto a quel processo di decadimento, o in altre parole a quella costante mutevolezza che si cerca di debellare in ogni modo nella tragedia. Inoltre, essendo inevitabilmente connesso al campo delle passioni, dell'irrazionale e di tutti quei pericoli da scongiurare in quanto latori di effetti nefasti, ci mostra definitivamente come tale virtù sia in effetti solo possibile in quanto "simulazione".

A questo punto, in quanto tragedia storica, il *Julius Caesar* appare costruito su una tensione drammatica tra la vita in carne ed ossa e l'immobilità delle statue antiche, come è appunto visibile in questa debolezza umana di attenersi al modello di virtù. Shakespeare sembrerebbe fondarsi molto su quanto detto da Montaigne sull'impossibilità e assurdità di tale ideale e scagliarsi contro Lipsius per quanto riguarda quella sua convinzione riguardo la sua auspicabilità in un contesto di tipo politico e la sua assoluta estraneità all'arte della finzione. La *constantia*, infatti, per il Bardo sembrerebbe derivare proprio da quella capacità di mantenere la simulazione nel tempo contro inclinazioni spesso violente e quella stessa tendenza umana a vacillare, diventando al tempo oggetto di strumentalizzazioni non del tutto trasparenti in ambito politico con lo scopo di mantenere il potere. Si potrebbe così ipotizzare che Shakespeare, contrariamente alla sua fonte, voglia mostrare come essa possa comportare conseguenze nefaste se applicata al governo della cosa pubblica, specie se ciò accade in un contesto non idoneo e se chi la ostenta in realtà non possiede tale caratteristica.

Vi è, però, un'ulteriore oscillazione, quella tra presente consistente in una rievocazione drammatica e il passato della storia, che ci fa capire come quello della confutazione non sia l'unico obiettivo dell'autore, ma intenda compiere una riflessione più estesa sulla sua stessa epoca. Questa appare evidente in un passaggio di particolare importanza che fa riferimento al momento in cui i cospiratori hanno intinto le loro mani e cosperso il loro volto con il sangue di Cesare:

CASSIUS: Stoop, then and wash. How many ages hence  
Shall this our lofty scene be acted over,  
in states unborn and accents yet unknown?

BRUTUS: How many times shall Caesar bleed in sport,  
That now on Pompey's basis lies along  
No worthier than the dust?

CASSIUS: So oft as that shall be,  
So often shall the knot of us be called  
The men that gave their country liberty.<sup>147</sup>

Questa scena presenta un elemento che è stato spesso ignorato dalla critica e che si fonda essenzialmente sullo scarto esistente tra le interpretazioni fornite da Cassio e da Bruto. Cassio rispondendo alla cerimonia sanguinaria di purificazione che Bruto ha appena proposto, si esprime con un linguaggio rituale, immaginando una scena infinitamente ripetibile e traducibile di potere purificatore, un'eredità culturale che resisterà al tempo e si diffonderà in regni impensabili. La domanda di Bruto, al contrario, è extradrammatica in una maniera differente, in quanto si concentra sulla ripetizione seriale, non sulla *translatio*. Questo appare evidente specialmente in quell'espressione fuorviante "bleed in sport"<sup>148</sup> che si rifà inevitabilmente alla folla urbana e al pubblico londinese che assiste alla tragedia, rimandando nuovamente a quella sovrapposizione già affrontata tra le due città, tra presente della rappresentazione e passato della storia. In questo senso, l'opera e la sua dimensione metateatrale fanno parte di una riflessione sull'epistemologia, in questo caso un'epistemologia della storia.<sup>149</sup> Jonathan Goldberg<sup>150</sup> molto brillantemente suggerisce che qui la storia non può essere separata dalle sue rappresentazioni, nonostante spesso si possa affermare con certezza che quest'ultime distorcano e alterino l'originario corso degli eventi. Tuttavia, questa distorsione è essenziale affinché essa venga tramandata nel tempo, dunque per la sua stessa efficacia e durata. La serie di ripetizioni della morte di Cesare, quindi, è la sua stessa allegorizzazione, in quanto la sua riproposizione è diretta a un'incommensurabile varietà di contesti storici e sociali. In questo modo, l'insieme dei suoi segni diventa totalmente trasferibile a questi altri contesti al fine di produrre una nuova serie di significati.

Le parole dei cospiratori dimostrano, inoltre, quanto detto in riferimento alla metateatralità della folla, ossia che Shakespeare rappresenti la stessa città come costantemente scossa da

---

<sup>147</sup> *JC*, p. 241 (scena 3.1, vv. 111-117).

<sup>148</sup> *JC*, p. 241 (scena 3.1, v. 114).

<sup>149</sup> Cfr. Goran V. Stanivucovic, "Phantasma or a hideous dream": *Style, History and the Ruins of Rome in Julius Caesar* in: «*Studia Neophilologica*» CXXIII (2001), London: Routledge, pp. 55-56.

<sup>150</sup> Cfr. Jonathan Goldberg, *The Roman Actor: Julius Caesar* in: Richard Wilson (a cura di), *Julius Caesar. Contemporary Critical Essays*, Basingstoke: Palgrave, 2002, p. 106.

un'interminabile violenza nel contesto drammatico delle sue opere, probabilmente per facilitare una connessione con la realtà ben più irrequieta di Londra. La *constantia*, così, «was being revived by contemporary writers as a cure for present-day problems»,<sup>151</sup> ossia per scongiurare il pericolo rappresentato dalla stessa moltitudine londinese che minacciava di diventare la stessa Roma rappresentata. Seguendo questo ragionamento, è possibile anche capire la motivazione per cui l'immagine di *caput mundi* shakespeariana non sia esattamente compatibile con il suo ideale; tutti quegli attributi ricorrenti nel dramma volti a descrivere una realtà cangiante in costante fermento, dominata da leggi arcane che sfuggono alla ragione, quella stessa irruenza di sentimenti oscuri e indomabili, la stessa ribellione del corpo nei confronti di una mente rivolta a nobili intenti probabilmente sono soltanto delle metafore per descrivere la dimensione "fisica" di Londra, rivelando come questa sua ancestrale componente "emotiva" non possa essere imbrigliata nel modello antico. Il Bardo in questo modo rivela lo scarto esistente tra le due città, come a volerci rammentare che i due spazi urbani siano in realtà non totalmente assimilabili, in quanto destinati a viaggiare su due binari differenti, quello della ragione da un lato e quello della passione dall'altro. Non a caso, nonostante tenti di ristabilire la purezza del miraggio della Roma antica, collocando il finale in un contesto non cittadino, concluderà il suo *Julius Caesar*, descrivendo una situazione ancora più estrema di instabilità che sarà poi anche quella rappresentata successivamente nell'*Antony and Cleopatra*. Ciò sembrerebbe suggerire come quella *romanitas* e con essa la *constantia*, che non era stata così "stabile" da prevenire i disordini politici e la successiva caduta di Roma, possa essere trasmessa alla modernità soltanto come artificio teatrale che va necessariamente distinto dalla dimensione extradrammatica a cui fa riferimento che, a quanto pare, sembra non adeguarsi ad esso.

Ciononostante, appare necessario rilevare un'ulteriore questione: Shakespeare rappresenta la città nel bel mezzo di quel flusso temporale di inevitabili sconvolgimenti e trasformazioni che la connette alla modernità anche per un'altra ragione. È proprio, difatti, grazie alla sua estrema mutevolezza che essa tramanda la sua immagine a epoche successive, rendendola suscettibile di nuove rappresentazioni da parte degli inglesi. Rappresentando Roma attraverso gli spettri che si è lasciata dietro, il Bardo non fa altro che allegorizzare la sua funzione culturale. Da un lato, essa offre un paradigma di durabilità e fermezza, dall'altro sembra minarlo alle fondamenta, presentandosi solo come un'immagine fantasmagorica mediata dal teatro. La temporalità implicata dalla serie di

---

<sup>151</sup> Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, cit., p. 15.



ripetizioni teatrali con cui tale virtù giunge al pubblico londinese, evidente nelle parole di Bruto, è appunto ciò che smentisce quello stesso ideale, rendendo il valore archetipico di Roma in quell'allegorizzazione che tale riproposizione produce un mero simulacro. Se il modello romano non fosse suscettibile di modifiche o continue trasformazioni, se la *constantia* fosse stata effettivamente una realtà ontologica immutabile e non di parvenza, non sarebbe possibile quel suo utilizzo nella realtà odierna così come la sua sovrapposizione con un contesto urbano moderno. Questa appare l'unica maniera possibile per preservarla e il compito dell'arte teatrale è proprio quello di rilevare tale distanza temporale, di stabilire un ponte tra le diverse epoche e luoghi, anche a costo di rivelare opposizioni tra un passato granitico e un presente dominato da passioni, tra dramma antico e moderno o semplicemente tra città eterne e altre in continua evoluzione.

La lezione più importante del dramma, però, potrebbe non essere priva di ammonimenti, lo stesso che magari implicitamente l'autore fa al suo regnante o lo stesso che si può rivolgere a chiunque segua un determinato esempio: i romani ritratti da Shakespeare sembrerebbero troppo legati a una loro idealizzazione distorta di un passato glorioso che vogliono imitare a tutti i costi per salvaguardare la propria gloria futura; così facendo, avrebbero perso la loro capacità di rispondere umanamente alla situazione attuale, perdendo la consapevolezza di tutto ciò che vi è di prezioso e importante nel presente.

## **2.4 La teatralità intradrammatica della *romanitas* nel *Dantons Tod*: il suo linguaggio e la sua decostruzione per bocca dei potenti**

### **2.4.1 Il *Dantons Tod* come dramma repubblicano: il modello romano, la sua decostruzione e il rapporto con il corpo**

Prima di cominciare ad approfondire le diverse connotazioni assunte dalla *romanitas* nell'opera, è necessario fare un passo indietro. Innanzitutto, sarebbe opportuno collocare il *Dantons Tod* in quel sottogenere chiamato "dramma repubblicano",<sup>152</sup> intendendo con esso quei drammi i cui motivi, personaggi e tendenze sono tratti da quella rappresentazione della repubblica romana, probabilmente così come tramandata dallo storico Plutarco, e che nel XVIII secolo furono poste al servizio di nuove rappresentazioni politiche dell'età

---

<sup>152</sup> Cfr. Hans H. Hiebel, *Republikanische Motive in Georg Büchners Danton's Tod* in: Dedner e Mayer (a cura di), *Georg-Büchner-Jahrbuch*, X (2000-2004), cit., p. 65.

moderna. Ad esempio, gli scritti di Voltaire, Gottsched o Bodmer<sup>153</sup> vengono fatti rientrare in questa categoria, in quanto essi mascherano una critica rivolta allo Stato e alla loro epoca sotto la falsa veste degli eroi mitizzati e dei tiranni della Roma antica. Alcuni dei principali personaggi, rievocati da queste pièces sono: l'austero legislatore Marco Porcio Catone; Catone l'Uticense che si suicida per non consegnarsi a Cesare; sua figlia Porcia, moglie dell'assassino di Cesare Marco Giunio Bruto, che si toglie la vita dopo la morte del marito; Lucio Giunio Bruto che è stato costretto a uccidere i suoi stessi figli che cospiravano contro la Repubblica; Arria e Peto che sono accusati di cospirare contro l'imperatore Claudio e per questo si tolgono la vita; Lucrezia che si uccide dopo lo stupro subito da Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo; Virginia che viene uccisa dal padre per preservarla dalle insidie di Appio Claudio; dal lato opposto, invece, troviamo i cosiddetti personaggi negativi come l'infedele Catilina, Cesare il tiranno, Tiberio, Appio Claudio e Sesto Tarquinio.

In queste opere, gli ideali di libertà degli eroi si pongono in netta contrapposizione con l'assolutismo e l'inamovibilità dei tiranni, quasi fossero agli antipodi del bene e del male. Tuttavia, già con Lessing la situazione si ribalta e comincia ad affiorare una sorta di somiglianza tra eroi e tiranni. In *Emilia Galotti*, infatti, egli si cimenta in una parodia dell'*ethos* di Virgilio, il quale non esita ad afferrare il coltello per uccidere la figlia, mostrando di tenere più alla sua verginità che alla sua vita. Schiller, poi, porta avanti questo processo, evidenziando maggiormente la complessità psicologica dei personaggi, nonostante scelga di abbandonare il realismo lessinghiano a favore di una gestualità barocca da operetta; in questo modo, non solo l'opposizione tra i cosiddetti "buoni" e "cattivi" viene sfumata, ma anche lo stesso principio del bene e del male su cui si fonda diventa improvvisamente poco chiara e ambivalente. Egli appunto mostra come sia possibile mutare un Bruto repubblicano in un ambizioso Catilina. Tale ambiguità deriva dal fatto che, ad esempio, rappresenta Fiesco come un uomo virtuoso quand'egli è un traditore, mentre attribuisce la parte del tiranno ad Andrea Doria, un gentiluomo integerrimo fondatore della signoria.

Venendo meno questa semplicistica logica binaria, tanto da rendere possibile giudicare positivamente l'operato di un criminale, Lessing e Schiller pongono le basi per la fine del

---

<sup>153</sup> Citiamo alcune tra le opere più importanti appartenenti a questo sottogenere: Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato*, Leipzig 1732; Johann Jakob Bodmer: *Polytimet, ein Trauerspiel*, Zürich 1760; Id., *Julius Caesar, ein Trauerspiel*, 1763; *Marcus Brutus, ein politisches Trauerspiel*, 1768; *Tarquinius Superbus*, 1768; *Thrasea Pätus*, 1769; Voltaire: *Brutus, La Mort de César, Mahomet ou Le Fanatisme*; Lessing: *Emilia Galotti*; Schiller: *Fiesco, Kabale und Liebe*.

dramma repubblicano, destinato a concludersi definitivamente appunto con Büchner. Infatti, se per Schiller la morale repubblicana vacillava nel momento in cui subentrava l'ambizione al potere, per l'autore assiano il repubblicanesimo è di per sé discutibile e ci pone così già dinanzi a questa realtà. Si può così parlare proprio di una perversione del modello, di un suo utilizzo non solo inappropriato e simulato, ma di una sua corruzione alle fondamenta, derivante da una sua precisa intenzione drammatica ed etica, come afferma lo stesso Büchner personalmente in una lettera: «Im Fall es [das Drama] euch zu Gesicht kommt, bitte ich euch, bei eurer Beurteilung vorerst zu bedenken, daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und cynisch».<sup>154</sup> Qui non si tratta neanche, quindi, come accade con Shakespeare, di rivelare la teatralità del modello, dimostrando il suo conflitto con un'essenza umana inconciliabile con esso o del passato con la modernità. Se l'autore britannico lascia trasparire le debolezze dei suoi personaggi, li rappresenta sempre in maniera non del tutto negativa: non è da escludere, ad esempio, che Bruto credesse veramente di operare per il bene di Roma e che fosse stato offuscato nella propria capacità di giudizio o che lo stesso Cesare tenesse veramente alla sua gente, come emerge dall'elogio fatto in suo onore da Antonio. Tali perplessità, invece, in Büchner sono del tutto assenti: la maniera in cui i presunti "eroi" repubblicani vedono se stessi si pone in una sorta di rapporto grottesco e squilibrato con la realtà effettiva che non dipende solo dalla loro mancata accettazione e comprensione dei mutamenti storici come nel *Julius Caesar*, ma deriva più che altro da una concezione della storia rivoluzionaria ben più complessa. Il pathos rivoluzionario così si rivela semplicemente inautentico e preso in prestito in una realtà in cui «der Einzelne nur Schaum auf der Welle [ist], die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz».<sup>155</sup>

Secondo Hegel e Vischer, con il tramontare di un'epoca eroica è venuta meno in maniera irreversibile anche la possibilità dell'epico nonché della presenza di un eroe degno di tale nome in un contesto drammatico. Egli può ricomparire, difatti, in una forma perversa<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Büchner alla famiglia, 05.05.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 403.

<sup>155</sup> Büchner a Wilhelmine Jaeglé, metà/fine gennaio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>156</sup> Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Friedrich Theodor Vischer* (a cura di Robert Vischer), Vol. 6, *Kunstlehre [Dichtkunst/ Register]*, München: Meyer & Jessen, 1923, p. 177: «Ein zweites Mittel ist die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, sei es der Zeit nach [Revolutionszustände usw], sei es dem Unterschiede der Stände, Lebenstellungen nach [Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.]».

soprattutto in quella figura del fuorilegge dei *Räuber-* o *Kriminalromane*,<sup>157</sup> il quale presenta una certa autonomia e quell'impulso all'azione che lo avvicina all'eroe oppure quando quell'aspetto normativo della prosa che regola anche la realtà è interrotto da un intermezzo di una guerra o una rivoluzione<sup>158</sup> che «'die versteinerten Verhältnissen zum Tanzen' bringt».<sup>159</sup> Questa distorsione del principio dell'azione alla base dell'eroismo è quella che troviamo esattamente in Büchner, il cui dramma appunto oscilla tra i poli della rivoluzione e del crimine (ossia del Terrore).

Ciononostante, i suoi eroi si rivelano anche dei «Maulhelden»<sup>160</sup> che si muovono da un epigramma all'altro e pronunciano quegli *heroice dicta* realmente ascritti ai protagonisti storici degli eventi. In questo modo, in maniera ancora più estrema rispetto a Shakespeare, lo scrittore enfatizza il carattere teatrale del modello antico, corrispondente tra l'altro a una verità storicamente attestata, ma non tanto per dimostrare la necessità della sua simulazione in un contesto politico o la trasmissibilità di antichi ideali nella modernità; il suo intento è, perlopiù, quello di mettere in atto una critica linguistica, rivelando come Roma non sia più un simulacro che può fungere da controverso paradigma di riferimento, ma soltanto un cliché svuotato di senso che ingloba e disumanizza i suoi stessi personaggi nella sua realtà astratta e libresca.

Inoltre, sebbene sia ancora più evidente lo scarto tra modello e realtà rispetto al suo predecessore, Büchner non si limita più ad evidenziare tale distanza, ma mostra un processo in cui due piani finiscono inevitabilmente per sovrapporsi in un gioco tra finzione e verità. Mentre in Shakespeare l'immagine dell'antichità veniva confutata dall'evidenza di un processo storico inarrestabile, nel drammaturgo tedesco si osserva appunto un andamento opposto, dato che alla stessa farsa viene attribuito un'enorme influenza sulla società postrivoluzionaria francese, un potere che concerne la vita e la morte: «wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden»,<sup>161</sup> come dichiara lo stesso Danton.

In più, Büchner, cogliendo quell'intuizione shakespeariana di manipolare le apparenze, anche a costo di sfoggiare in pubblico virtù che non si possiedono per preservare il proprio

---

<sup>157</sup> Heinz Schlaffer, *Epos und Roman. Tat und Bewußtsein. Jean Pauls Titan* in: Id., *Der Bürger als Held*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, pp. 15-50, spec. p. 48 e s. («die verbrecherischen Varianten der Tat» nel «Räuber- und Kriminalroman»).

<sup>158</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 40-42; Schlaffer qui si riferisce nella nota 32 di p. 40 alla frase di Hegel sui «Zeiten bürgerlichen Kriege», «in denen die Bande der Ordnung und Gesetze sich auflockern oder brechen».

<sup>159</sup> Hiebel, *Republikanische Motive*, cit., p. 69.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *SW*, Vol. 1, p. 40.

potere presso gli uditori, prevede un esito differente per la sua Roma repubblicana, che nel suo dramma ancora non è destinata a soccombere; se in *Julius Caesar*, infatti, la *constantia* risultava già di per sé un valore anacronistico prossimo al tramonto, il pubblico parigino si ritiene virtuoso come il suo tiranno, risultando persuaso e totalmente rapito dalle rappresentazioni di quel passato stereotipato che è disposto a offrirgli.

Questo tipo di romanità cristallizzata e deviata dal suo senso originario era poi già stata messa in luce da Marx, il quale, come già detto, aveva evidenziato come la borghesia si fosse servita di essa per i suoi turpi scopi:

Aber unheroisch, wie die bürgerliche Gesellschaft ist, hatte es jedoch des Heroismus bedurft, der Aufopferung, des Schreckens, des Bürgerkriegs und der Völkerschlachten, um sie auf die Welt zu setzen. Und ihre Gladiatoren fanden in den klassisch strengen Überlieferungen der römischen Republik die Ideale und die Kunstformen, die Selbsttäuschungen, deren sie bedurfte, um den bürgerlich beschränkten Inhalt ihrer Kämpfe sich selbst zu verbergen und ihre Leidenschaft auf der Höhe der großen geschichtlichen Tragödie zu halten.<sup>162</sup>

Marx, la cui affinità con il pensiero di Büchner è già nota, qui parla di una volontaria strumentalizzazione del modello romano che si distanzia del tutto da quella riflessione shakespeariana che pone in dubbio anche la malafede dei suoi protagonisti, probabilmente vittime del loro stesso inganno e di una capacità di giudizio non proprio impeccabile che li porta ad interpretare i fatti in maniera fuorviante.

Detto questo, appare logico pensare come la sua tragedia scelga più che di analizzare i limiti della *romanitas*, di concentrarsi su un processo di decostruzione della stessa, dando per assodato che rappresenti di per sé un parametro di riferimento negativo, consunto a tal punto da non avere più nulla di buono che possa essere salvato o recuperato. Il punto di partenza qui è totalmente differente dal suo predecessore: egli non si pone domande sull'effettiva possibilità di applicazione di un modello antico a società distanti millenni da esso, ma mostra come esso sia di per sé non valido e come tale necessiti di essere combattuto e rimpiazzato. La «lofty scene»<sup>163</sup> büchneriana è, pertanto, non solo smascherata come un mero atto teatrale, ma non preserva neanche parzialmente quell'aulicità fittizia dei cospiratori, in quanto non solo ha perduto la sua autenticità, ma è oggetto di costanti distorsioni.

---

<sup>162</sup> Marx, *Der achtzehnte Brumaire*, cit., p. 116.

<sup>163</sup> *JC*, p. 241 (scena 3.1, v. 112).

Anche in questo caso, l'arma di battaglia fondamentale da opporre al modello antico appare la realtà del corpo e degli istinti naturali che in Shakespeare si ergeva a emblema della stessa Londra, mentre nello scrittore tedesco rispecchia una problematica fondamentale della sua epoca, ossia l'indigenza e lo sfruttamento della plebe, implicando quindi una connessione necessaria con il suo tempo presente della rappresentazione; in maniera non dissimile dal suo antecedente, essa rappresenta quella dimensione imprescindibile che è costantemente oscurata o repressa dal modello ideale di riferimento, ponendosi qui in maniera ancora più radicale in opposizione al suo linguaggio teatrale e contemporaneamente confutandolo. Difatti, non sfugge soltanto al controllo di un'etica irrigidita nelle sue cristallizzazioni di pensiero come nell'autore inglese, ma diventa l'argomento fondamentale con cui penetrare e squarciare la supremazia della citazione. Il corpo, così, si fa oggetto del discorso degli oppositori di Robespierre e ambisce non solo a smascherare quella pantomima da loro allestita, ma a ottenere un proprio riconoscimento, una propria modalità di espressione.

Nell'opera shakespeariana, esso rivela lo scarto con i dettami della *romanitas* seguendo un determinato svolgimento, di cui le seguenti fasi sono quelle più rilevanti per il nostro discorso: 1) il confronto con il modello della *constantia* rivela come quest'ultimo sia inattuabile o addirittura controproducente, dato che i personaggi non possono reprimere le debolezze del loro corpo e le loro passioni; 2) il corpo viene sottoposto a un processo di astrazione e sacralizzazione attraverso la retorica in funzione della difesa dei valori repubblicani (il corpo di Cesare viene smembrato e occultato da Bruto e i congiurati); 3) esso viene riabilitato nella sua fisicità, dimostrando come la vecchia immagine di Roma presentataci da Bruto sia effettivamente anacronistica nel momento storico in cui ha luogo il dramma (Antonio "smonta" il discorso di Bruto, svelando un corpo di Cesare non più idealizzato e denunciando l'efferatezza del suo assassinio); 4) l'inadeguatezza della *constantia* si scontra con la realtà fisica del popolo dominata dall' "inconstanza": esso si mostra propenso alla totale irrazionalità, attitudine che ritroviamo anche nel *Coriolanus*.

Anche nel *Dantons Tod*, la decostruzione del modello avviene in una maniera analoga: 1) il confronto qui avviene con una *romanitas* prevalentemente letteraria: il personaggio non rivela soltanto la sua inadeguatezza al modello, ma nella repressione totale del corpo anche il suo essere simile a una marionetta, un prodotto della citazione (si veda nel prossimo paragrafo il confronto tra la figura di Bruto e Robespierre); 2) Il linguaggio dei robespierristi ha lo scopo di legittimare e mantenere il regime di "Terrore", sottopone il

corpo a un processo di astrazione e presenta una marcata volontà di soppressione degli istinti più fisiologici della plebe; 3) i dantonisti destrutturano il discorso degli avversari, hanno la missione di svelarne la natura teatrale per dimostrare come dietro di esso si celino scopi ben più abietti di quelli dichiarati, riportando alla luce la realtà del corpo; 4) il linguaggio popolare serve, invece, a rivelare lo scarto del modello con la realtà nonché l'abuso subito dalla classe inferiore, mostrando il suo corpo avvilito in carne ed ossa e suggerendo con i suoi esiti caricaturali implicitamente la necessità di una nuova formulazione linguistica più adatta a rappresentarlo.

Büchner, però, utilizza anche un costante processo in cui le differenti costruzioni di significato si distinguono soprattutto linguisticamente e si susseguono in una maniera tale da smentirsi l'una con l'altra, creando una sorta di tecnica contrappuntistica che sembrerebbe confermare quella teoria secondo cui «one's man truth is another man theatre».<sup>164</sup> Nel dramma, infatti, compaiono ben tre generi differenti, ognuno dei quali fa un uso diversificato del corpo e che sembra ricordare quelle teorie marxiste riguardo alla dialettica della storia: la tragedia, la parodia e la farsa, corrispondenti alle modalità stilistiche del *genus grande*, *genus medium* e del *genus humile*.<sup>165</sup>

Il primo corrisponde al pathos eroico e citato dei robesperristi espresso in uno stile sublime ed elevato, il secondo agli epigrammi ironici e arguti dei dantonisti in uno stile medio e ricco di figure retoriche con un chiaro intento parodistico, mentre il terzo non è altro che l'intermezzo farsesco dei sanculotti, i quali utilizzano un linguaggio basso, greve e dai risvolti comici. Seguendo questo ragionamento, si evince come le due ultime modalità abbiano lo scopo di rovesciare l'intento tragico nel suo opposto, per ottenere infine una commedia dal gusto amaro, impregnata dell'umorismo più nero.

#### 2.4.2 La decostruzione della *romanitas* attraverso il confronto con Shakespeare: l'esempio di Robespierre come Bruto

Il dramma delineato da Robespierre si svolge essenzialmente nel Comitato di salute pubblica e davanti al Tribunale rivoluzionario. Egli, insieme a St. Just e gli altri membri, è

---

<sup>164</sup> John Drakakis, *Julius Caesar and Theatrical Representation* in: Wilson (a cura di), *Julius Caesar*, cit., p. 83.

<sup>165</sup> Cfr. Hiebel, *Republikanische Motive*, cit., p. 70.

spesso accostati ai “decemviri”<sup>166</sup> dai loro oppositori secondo il modello dei dieci legislatori della repubblica dell’antica Roma. I nomi che spesso ricorrono nei loro comizi poi fanno riferimento a figure dalla spiccata moralità come Catone il vecchio, ossia il morigerato Marco Porcio Catone, Marco Bruto, l’assassino di Cesare, e Lucio Bruto che sacrificò i propri figli per la patria.

Ovviamente quello che ricorre maggiormente nel testo è il confronto con il cesaricida, soprattutto per quel suo configurarsi come emblema stesso della Rivoluzione, per la sua strenua difesa della libertà, ridotta a valore astratto, e per la sua irremovibile volontà, ai limiti della spietatezza, di agire per il bene esclusivo di Roma. Non stupisce, dunque, la sua menzione nei discorsi del braccio destro di Robespierre, il cosiddetto teorico della repubblica postrivoluzionaria: «Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf dießen erhabnen Augenblick [l’annientamento degli oppositori] mit uns zu theilen».<sup>167</sup> Come già si evince da questa battuta, gli eroi repubblicani evocati non corrispondono neanche alla realtà dei personaggi storici, ma piuttosto a una loro immagine idealizzata e teatrale, mirante a conferire ai detentori del potere e alla degenerazione del fenomeno rivoluzionario una parvenza di virtù sublime e onestà civica. Tale deviazione dal modello originario è visibile ad esempio nel costante riferimento al “sublime” insito in tale operazione. Questo rimanda ancora una volta al linguaggio drammatico della tragedia delineata da Robespierre nonché ad uno stile enfatico che appropriandosi di metafore teatrali, produce un gioco infinito di proiezioni, riducendo l’allusione intertestuale a un semplice maschera o *persona* nel senso etimologico del termine.

Quanto detto appare ancora più evidente soprattutto se si instaura un confronto tra il personaggio di Bruto e la figura di Robespierre che, seppur non esplicitamente palesato nel testo, è possibile ravvisare nella somiglianza di alcune battute e della struttura di alcune scene dei due drammi. Sappiamo già come lo stesso testo shakespeariano adorni di luci e di ombre l’operato di Bruto, impedendoci di comprendere fino a che punto le sue intenzioni fossero così nobili; ora, però, della statura morale dell’eroe antico, del suo interesse esclusivo per la libertà di Roma o di quella buona fede non priva di una certa ingenuità, non rimane in Büchner più alcuna traccia.

---

<sup>166</sup> SW, Vol. 1, p. 14 : «PHILIPPEAU. [...] Wir waren im Irrtum, man hat die Hebertisten nur aufs Schafott geschickt, weil sie nicht systematisch genug verführen, vielleicht auch, weil die Dezemviren sich verloren glaubten, wenn es nur eine Woche Männer gegeben hätte, die man mehr fürchtete als sie».

<sup>167</sup> SW, Vol. 1, p. 55.



L'ispirazione che quest'ultimo trae dal personaggio repubblicano si concentra, infatti, più che altro sulla ripresa di quei suoi aspetti più oscuri, come quell'eccessivo e arido idealismo, ma anche di quella malinconia che lo configurava come eroe diviso antesignano di Amleto, evidente soprattutto nel soliloquio che precede l'elenco della lista dei condannati a morte. Qui Robespierre, come Bruto, medita insonne sull'eliminazione di Danton e richiede ad una serva di accendergli la luce, prima di ricevere la visita di St. Just che lo esorta a prendere delle misure contro i dantonisti, sottoponendogli una lettera in cui l'amico Camille l'accusa di essere un messia sanguinario.<sup>168</sup> In Shakespeare, non molto diversamente, Bruto riflette sulla necessità di disfarsi di Cesare, prima che diventi un tiranno e si fa accendere una candela dal servo Lucio per poter leggere una finta lettera contenente una petizione dei cittadini predisposta sulla sua finestra da Cassio per indurlo all'azione.<sup>169</sup> Nonostante la somiglianza che concerne lo svolgimento della scena, qui Büchner enfatizza la sostanziale debolezza di un personaggio ritenuto nobile e incorruttibile, calcando l'autore anglosassone, il quale nell'eroe repubblicano anticipa quel conflitto insito nell'uomo delle sue successive grandi tragedie: «Whoever is aware of the disparity between what he would be and what the world seems bent on making him is a Brutus in a general sense».<sup>170</sup>

Il commento del critico appunto centra il problema principale del personaggio shakespeariano, ossia quell'incapacità di conciliare le aspettative legate al ruolo e le passioni personali, rimandandoci anche all'innaturalità del modello offertoci dalla *constantia*. Tale conflitto si esplica in una guerra intestina della psiche tra pensiero e azione che obbliga il protagonista a riconoscere nel corpo quell'emblema di irrazionalità e quell'elemento di disturbo che impedisce il raggiungimento dell'imperturbabilità di cui necessita il sapiente. Tuttavia, il semplicismo dell'ideale senechiano seguito da Bruto finisce per creare non poca confusione, specie quando lui è costretto a confrontarsi col paradosso di dover uccidere un uomo in maniera ardita e spassionata («Let's kill him boldly, but not wrathfully»)<sup>171</sup> e finisce per ascrivere l'emozione necessaria all'impresa esclusivamente al corpo piuttosto che al cuore o all'anima («And let our hearts, as subtle masters do, / Stir up their servants to an act of rage, / And after seem to chide 'em»)<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 34-37.

<sup>169</sup> Cfr. *JC*, p. 199 (scena 2.1, vv. 44-58).

<sup>170</sup> Harold Clarke Goddard, *Julius Caesar* (tratto da *The Meaning of Shakespeare*) in: Harold Bloom, Pamela Loos (a cura di), *Bloom's Shakespeare through the Ages: Julius Caesar*, New York: Chelsea House Publishers, 2008, p. 194.

<sup>171</sup> *JC*, p. 208 (scena 2.1, v. 171).

<sup>172</sup> *JC*, p. 208 (scena 2.1, vv. 174-177).

Questa disgiunzione non solo rivela le contraddizioni di quello che era lo stoicismo greco, ma risulta totalmente implausibile e anche ipocrita: la similitudine di Bruto lo pone, infatti, nella posizione di chi che ordina un crimine senza assumersene la responsabilità. In questa maniera, Shakespeare ci fornisce implicitamente una decostruzione della *romanitas*, focalizzandosi prevalentemente sulla controversa dimensione intima di uno dei personaggi principali del dramma, contraddittorietà che poi sarà estesa anche a quell'ambito pubblico fino a inglobare tutto il contesto storico a cui il dramma fa riferimento.

Robespierre, d'altro canto, non vive questo dissidio allo stesso modo perché, a differenza di Bruto, non pone l'enfasi sulla necessità di una concordanza dell'idea con quei "mortali strumenti"<sup>173</sup> che devono realizzarla, ossia col corpo quale suo esecutore materiale, ma attribuisce unicamente al pensiero la funzione di comando, quasi come se esso fosse da solo in grado di compiere azioni, da cui deriva anche il concetto di performatività della parola, essenziale per la comprensione della tragedia. In lui non vi è più un rapporto di subordinazione o di repressione di quegli istinti fisici che lo stoico deve necessariamente dominare, in quanto l'esistenza di quest'ultimi è da lui addirittura negata nella sua totalità, estremizzando così la posizione del suo antecedente romano.

Benché entrambi i personaggi vengano frammentati nella loro identità e mostrino diversamente la difficoltà di rapportarsi ognuno al proprio modello di riferimento, dunque, si rilevano delle differenze significative. Shakespeare, ad esempio, descrivendo in Bruto tutte le titubanze di un essere umano in carne ed ossa, lascia intravedere nel suo personaggio qualcosa di autentico al di là delle costrizioni etiche e sociali impostegli; lo stesso, invece, non si può dire di Büchner, il quale ovviamente mira a costruire una figura prossima alla marionetta, fuoriuscita da quella realtà linguistica che tutto ingloba e tutto assorbe.

Se quindi, quello specchio deformante che Bruto trova in Cassio,<sup>174</sup> avente la funzione di un "Nosce te ipsum",<sup>175</sup> fungeva essenzialmente da strumento con cui innescare il conflitto

---

<sup>173</sup> Si confrontino le battute dei due personaggi: «ROBESPIERRE: [...] Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler, ist nicht unser Handeln wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführter? Wer will uns darum schelten? In einer Stunde verrichtet der Geist mehr Taten des Gedankens, als der träge Organismus unsres Leibes in Jahren nachzutun vermag. Die Sünde ist im Gedanken. Ob der Gedanke Tat wird, ob ihn der Körper nachspiele, das ist Zufall» (SW, Vol. 1, p. 35).

«BRUTUS: Since Cassius first did whet me against Caesar, I have not slept/ Between the acting of a dreadful thing/ And the first motion, all the interim is/ Like a phantasma or a hideous dream./ The genius and the mortal instruments/ Are then in council; and the state of man,/ Like to a little kingdom, suffers then/ The nature of an insurrection» (JC, p. 201, scena 2.1, vv. 63-69).

<sup>174</sup> Si veda la nota 140.

tra individuo e personaggio, modello asettico irraggiungibile per un umano, la sua ripresa da parte dell'autore assiano ha uno scopo necessariamente decostruttivo: per Robespierre, infatti, è quello veritiero di Danton che gli mostra l'assurdità delle sue convinzioni.<sup>176</sup> Mentre in *Bruto*, infatti, rivelava le sue passioni più nascoste e segrete, nel capo rivoluzionario smaschera soltanto quel nulla che si cela dietro la vacuità delle sue parole, confermando ancora una volta come anche il suo personaggio non sia altro che una citazione costruita ad arte, un artificio o una semplice costruzione discorsiva.

Ricapitolando, in Shakespeare la metafora dello specchio dimostrava come essenzialmente la società romana concepisse uno stoicismo fondato sulla maniera in cui si veniva giudicati dagli altri, sulla cosiddetta "opinione", piuttosto che su un processo di introspezione e di autoconsapevolezza. Dopo il dialogo con Cassio, *Bruto* non a caso sarà dominato da «that opinion of [him]self/ which every noble Roman bears of [him]»,<sup>177</sup> dato che l'*ethos* di Roma non prevedeva altro modo possibile per vedere se stessi che cogliere la propria immagine riflessa negli occhi degli altri. Büchner, d'altro canto, sembrerebbe ribaltare tale funzionalità, suggerendo come tale riverbero non fosse semplicemente un'imposizione data dall'esterno destinata a sopraffare la dimensione intima e privata del personaggio, ma si fosse fatto sostanza ed essenza, celando dietro di esso non le debolezze di un uomo, ma nient'altro che se stesso.

Proprio questo passaggio dello specchio da elemento costruttivo a elemento distruttivo nel processo di elaborazione del protagonista da parte dei due autori rivela, inoltre, l'effettiva necessità dell'utilizzo della citazione. Dopo l'incontro con Danton, l'unico scontro diretto tra i due nel corso del dramma, Robespierre incorre in un momento di totale disorientamento e disgregazione che si riflette anche sul suo linguaggio in seguito all'accusa da parte del suo antagonista di vivere in uno stato di menzogna perenne.<sup>178</sup> Egli, perciò, avverte la necessità di rivolgersi a una sorta di Super-Io, aggrappandosi alle grandi

---

<sup>175</sup> Cfr. Maria Del Sapio Garbero, *Anatomy, Knowledge, and Conspiracy: in Shakespeare's Arena with the Words of Cassius* in: Id., Nancy Isenberg/ Maddalena Pennacchia (a cura di), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Göttingen: V&R unipress, 2010, p. 41.

<sup>176</sup> *SW*, Vol. 1, p. 33: «DANTON: Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält; jeder putzt sich, wie er kann, und geht auf seine eigne Art auf seinen Spaß dabei aus [...] Jeder mag sich wehren, wenn ein anderer ihm den Spaß verdirbt. Hast du das Recht, aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagenen Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst? [...]».

<sup>177</sup> *JC*, p. 203 (scena 2.1, vv. 92-93).

<sup>178</sup> *SW*, Vol. 1, p. 33: «DANTON: [...] – Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte: du lügst, du lügst!?».

argomentazioni della retorica rivoluzionaria,<sup>179</sup> nonostante non possa evitare che degli stralci della conversazione precedente col suo nemico ricorrono nella sua mente come un motivo ossessivo.<sup>180</sup> Questi momenti d'incertezza sono fondamentalmente dovuti a una spaccatura del linguaggio che in quanto sistema già dato sortisce spesso effetti che non sono più riconducibili alla "regia" del parlante. L'utilizzo di un linguaggio romano interpone così una patina spessa e stilizzata che separa inevitabilmente chi lo utilizza dal suo pensiero e dalle sue emozioni a scapito di ogni trasparenza e immediatezza d'espressione. Nel momento in cui tale meccanismo viene svelato, rendendo palese quello stridore tra il linguaggio adoperato a mo' di maschera e travestimento che fornisce un'apparenza di integrità e quell'agglomerato di affetti e passioni sottostanti, il personaggio così prende atto di come il suo ruolo sia semplicemente ridotto a riprodurre parole che non gli appartengono; egli appunto diventa «ein Schauspieler, der plötzlich bemerkt, daß der soufflierte Text ein anderer ist als derjenige, den er deklamiert».<sup>181</sup> Le espressioni del discorso forense assumono, quindi, la funzione di stabilizzare l'identità "disturbata" dagli attacchi subiti attraverso elementi dotati di una presunta valenza oggettiva. Nella constatazione che anch'esse non possano essergli d'aiuto, l'unica soluzione è soltanto quella di attuare un processo di rimozione che concerne non solo le contraddizioni inerenti al suo processo psichico, ma anche di chi le porta alla sua attenzione.<sup>182</sup> L'eliminazione di Danton, così, sembra essere più che altro dettata dal pericolo che rappresenta per il decorrere logico del suo pensiero in quanto in grado di causare insidiosi "errori di sistema", di far venire giù le maschere senza che vi sia una realtà sottostante su cui fondarsi. Il timore che poi possa offuscare l'immagine del tiranno con la sua grandezza viene qui chiaramente esplicitato,<sup>183</sup> mentre Shakespeare alludeva alle passioni segrete e nascoste di Bruto, ossia l'orgoglio e l'ambizione in maniera molto più sottile e velata.

---

<sup>179</sup> SW, Vol. 1, p. 34: «ROBESPIERRE: [...] Er will die Rosse der Revolution am Bordell halten machen, wie ein Kutscher seine dressierten Gäule [...] Wir werden das Schiff der Revolution nicht auf den seichten Berechnungen und den Schlammhängen dieser Leute stranden lassen».

<sup>180</sup> SW, Vol. 1, p. 35: «ROBESPIERRE: [...]Keine Tugend! Die Tugend ein Absatz meiner Schuhe! Bei meinen Begriffen! – Wie das immer wiederkommt. – Warum kann ich den Gedanken nicht loswerden?».

<sup>181</sup> Gerhart Baumann, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, p. 33.

<sup>182</sup> SW, Vol. 1, p. 34: «ROBESPIERRE: [...] Es ist lächerlich, wie meine Gedanken einander beaufsichtigen. – Er muß weg».

<sup>183</sup> SW, Vol. 1, p. 34: «ROBESPIERRE: [...] Sie werden sagen, seine gigantische Gestalt hätte zu viel Schatten auf mich geworfen, ich hätte ihn deswegen aus der Sonne gehen heißen – Und wenn sie recht hätten?».

Robespierre, infatti, non ha la statura morale di Bruto né è vittima delle macchinazioni di Cassio, così come il suo atteggiamento non è attribuibile a un'erronea capacità di giudizio sull'effettiva possibilità che Cesare diventi un tiranno,<sup>184</sup> ma è piuttosto interpretabile come follia nel senso patologico del termine in quanto "idea fissa", in questo caso esemplificata dal concetto di virtù, che Büchner descrive come un reale disturbo psichiatrico, data la sua notevole esperienza in campo medico. Egli, pertanto, viene descritto come una personalità schizoide affetta da una sorta di mitomania, il cui problema principale non è il dubbio che assale Bruto né un eccesso di fantasia che lascia le passioni prevaricare sulla ragione;<sup>185</sup> la sua eziologia è da ricercarsi, piuttosto, in circostanze sociali o in quel sapere istituzionalizzato e assolutizzante di matrice scientifico-filosofica che l'autore condannerà in tutte le sue opere, nella figura di re Peter nel *Leonce und Lena* e in quella del Dottore del *Woyzeck* e che si distingue da quella *Weltschmerz*, tipica di Danton o Leonce, espressione di un vuoto esistenziale e fonte di autoriflessione.<sup>186</sup>

Al di là di questo ribaltamento della metafora dello specchio e della messa in evidenza della discordanza dal modello shakespeariano, vi è in Büchner, infine, l'utilizzo di un'ulteriore modalità con cui per enfatizzare in maniera ancora più pregnante la negatività del protagonista. Egli introduce un ulteriore paragone non più fondato su un meccanismo di apparente analogia, ma su una pressoché lampante incongruenza. Una sola volta nel testo ricorre in questo modo una parziale identificazione di Robespierre con Cesare, parallelo che nel corso del dramma viene solitamente stabilito con il suo antagonista Danton che come l'imperatore nel dramma è vittima di una vera e propria congiura. Quando appunto Robespierre decide di sacrificare Camille, a cui era legato da un'amicizia d'infanzia, afferma pieno di compassione verso se stesso «Also auch du Camille?»,<sup>187</sup> riprendendo lo shakespeariano «*Et tu, Brute? Then fall, Caesar*»,<sup>188</sup> involontariamente commette un'enigmatica distorsione che finisce per affermare la verità. Non a caso qui l'Incorruttibile, nel volersi immedesimare nel ruolo dell'amico tradito, si pone in questo modo dalla parte di Cesare che nella tradizione repubblicana viene visto come *il* simbolo della tirannia.

---

<sup>184</sup> Cfr. D. J. Palmer, *Tragic Error in Julius Caesar* in: «Shakespeare Quarterly», Vol. XXI, N. 4 (1970), pp. 399-409.

<sup>185</sup> Cfr. *Ivi*, p. 403.

<sup>186</sup> Cfr. Harald Neumeyer, *Melancholie und Wahnsinn* in: Roland Borgards, Harald Neumeyer (a cura di), *Büchner Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B Metzler, 2015, pp. 242-243.

<sup>187</sup> Nella traduzione tedesca doveva proprio suonare come «Brutus, auch du? – So falle Cäsar!» (cfr. William Shakespeare, *Julius Caesar* III/1 in: Id., *Sämtliche Werke*, 4 Voll., Darmstadt, 1984, Vol. 3, p. 367).

<sup>188</sup> *JC*, p. 237 (scena 3.1, v. 77).

Ancora una volta, dunque, il paragone tra i testi comunica di più di quello che il testo esprime, svelando come paradossalmente la citazione, in quanto costruzione inautentica di significato e promotrice di realtà ingannevoli, possa facilmente creare ambiguità silenti o confusioni di ruolo. Proprio perché si pone a mo' di scudo tra il parlante originario e quello fittizio ha ormai perso quella verità e unidirezionalità che solo la parola proferita spontaneamente possiede e che le permette di manifestare la sua primigenia intenzionalità senza incorrere in diaboliche deviazioni di senso. La comparazione tra i due personaggi ha appunto lo scopo di esaltare tale sua duplicità, questa sua capacità di mascherare il vero e al tempo stesso di farlo trapelare nelle pieghe di quel *textum* che essa inevitabilmente disgrega, creando quasi sempre delle incolmabili lacune. Come si evince dall'ultimo esempio menzionato, non di rado tale meccanismo risulta controproducente, soprattutto se usato impropriamente o in maniera incoerente, in quanto può facilmente indurre in errore, affermando quelle verità che si vorrebbero rinnegare.

Concludendo, si può dire che il confronto con la *romanitas* sembra quasi fondarsi su una corrispondenza che è al tempo stesso incapacità di attenersi al modello. Ciò non rivela solo lo scarto col testo citato, ma anche un' indebita appropriazione da parte dei parlanti di quelle vesti degli eroi antichi, a cui si somma una loro simulata o effettiva mancata comprensione delle implicazioni che tali riferimenti comportano e del loro contesto originario; così facendo, gli oratori del dramma finiscono per confermare come l'impiego della citazione sia uno strumento di facciata che essi gestiscono a proprio piacimento. Le analogie riscontrate, pertanto, non hanno altra funzione che rivelare la perversione dell'elemento originario o addirittura la sua natura sterile di stereotipo storico-letterario, innescando talvolta un meccanismo interno di decostruzione involontaria o di tangibile ed ironica dissonanza che altro non è che un'ulteriore manifestazione dell'estremo abuso che si fa delle parole.

#### 2.4.3 Il linguaggio dei robespierristi: la sublimazione del corpo e l'antropomorfizzazione dei concetti

Prima di passare all'analisi del discorso retorico dei due protagonisti in opposizione nel dramma che mostra una serie di analogie con le orazioni funebri di Bruto e di Antonio in onore di Cesare, vorrei soffermarmi sull'analisi del linguaggio utilizzato dalle due fazioni che prevede un diverso modo di relazionarsi col corpo, caratteristiche che poi troveremo

concentrate in maniera più pregnante appunto nelle parole pubbliche di Robespierre e Danton. In Shakespeare il contrasto col modello, pur essendo delineato sia nella dimensione pubblica sia in quella privata dei protagonisti si riduceva più che altro alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, sconfinando in riflessioni metateatrali, etiche e filosofiche. Büchner, invece, ora decide di delineare la *romanitas* come un'entità prevalentemente linguistica. Essa, pertanto, ingloba lo stesso testo anche dal punto di vista compositivo secondo un rapporto di reciproca interazione non solo tra fonte storica e fonte letteraria, ma anche tra testo citato e sua relativa decostruzione che non è altro se non un riflesso del rapporto che intercorre tra i due gruppi antagonisti.

Per dare prova di ciò, occorre ritornare nuovamente a quelle porzioni di testo che unitariamente formano ciò che abbiamo chiamato *Zitattext*. Con quest'ultimo, abbiamo inteso finora una regolazione del discorso, un codice o un modello comunicativo onnicomprensivo a tal punto di poterlo definire come un sistema linguistico. Se già nell'*Unsere Zeit*, una delle fonti storiografiche utilizzate da Büchner, si accennava a una sorta di idioletto rivoluzionario o alla seduzione delle sue parole, tale pensiero viene radicalizzato dal nostro autore, il quale descrive una vera e propria semiocrazia dell'uniformazione, assorbimento, politicizzazione e moralizzazione della comunicazione verbale. Questa alleanza di regole discorsive e codice, di monopolizzazione, canalizzazione e livellamento del linguaggio è proprio ciò che impedisce uno sguardo personalizzato sull'evento storico. Infatti, come già notato a riguardo del non infrequente dissidio tra i due "parlanti" che si celano dietro la citazione, si può addirittura arrivare a definire il dramma non come quel luogo linguistico in cui i soggetti si esprimono o rappresentano, ma come quello in cui i detentori della lingua fungono da organizzatori e mediatori di uno strumento ben lontano dall'essere un mezzo di espressione individuale:

Die Figuren führen keine Sprache im Munde, die sich aus individueller Anlage oder persönlicher Erfahrung speist. Sie sind alle in den gleichen Spielraum der Sprache eingeschlossen, der sie zu ihrer Rolle führt und verführt; sie sind alle mehr oder weniger begabte Spieler – Sprachartisten und Sprachtölpel und oft nur blinde Werkzeuge des Spiels -, aber niemals ausgeprägte Charaktere und festumrissene Persönlichkeiten.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Jürgen Schröder, *Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1966, p. 52 e s.

Nel *Zitattext* appunto non esiste nessun soggetto che parla a tutti gli effetti – Robespierre, ad esempio, «tut, als ob er etwas zu sagen hätte»;<sup>190</sup> non a caso, sono proprio lui e St. Just quei personaggi che meno si discostano dalle fonti. In tal modo, Büchner ha voluto sottolineare il loro essere sempre uguali a se stessi o addirittura privi di una storia,<sup>191</sup> proprio perché ambiscono a una «società di uguali»<sup>192</sup> che ha alla base una radicale pretesa di cancellare ogni distinzione tra gli uomini. Infatti, essi rinunciano a un'originalità della parola proprio per incentrarsi sul controllo del discorso e la gestione del codice, sulla manipolazione morale e politica del vocabolario, sull'ordine delle parole nella frase e la discorsiva linearità del testo. Appare normale, quindi, pensare che solo chi rispetti questi determinati canoni abbia un'effettiva possibilità di espressione, o meglio, come direbbe Barthes: «Wer spricht, wer über die Gesamtheit des Sprachsystems verfügt, ist Herr».<sup>193</sup>

In un tale contesto di onnicomprensività della lingua che rifiuta addirittura il parlante come entità autonoma della sua produzione è, dunque, logico pensare come questo suo assoluto dominio produca una situazione di estrema astrattezza retorica. Questa si evince innanzitutto nelle pose declamatorie di Robespierre, nel richiamo all'aspetto teorico delle virtù e dei valori dell'antica Roma (*Pflicht, Tugend*, ecc.), nell'uso di eufemismi («Das Beil des Gesetzes schwebt über alle Häuptern»)<sup>194</sup> e in particolari metafore riferite alla Rivoluzione («das Schiff der Revolution», «Die Lava der Revolution fließt»)<sup>195</sup>.

Al di là di queste manifestazioni esplicite è, però, forse opportuno prendere in considerazione quei brani in cui si evidenzia una particolare politica nei confronti della gestione del corpo da parte dei seguaci del Terrore. La sua negazione, difatti, non si limita alla semplice omissione, ma si delinea come un meccanismo molto più complesso che prevede la sua astrazione attraverso la retorica. Questo procedimento può muoversi in due direzioni opposte ma complementari: da un lato, abbiamo un'astrazione del cosiddetto *Leib des Volkes*, che vedremo più da vicino quando si confronterà il passaggio con alcuni versi del *Coriolanus*, mentre dall'altro si fa ricorso a una metaforicità attinente all'ambito del corpo umano per indicare entità astratte; fondamentalmente i due meccanismi non sono poi così differenti in quanto anche nel primo caso, nonostante avvenga la sublimazione della

---

<sup>190</sup> *SW*, Vol. 1, p. 68.

<sup>191</sup> Cfr. Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione. La morte di Danton di Georg Büchner*, Roma: Carocci, 2010, p. 42.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, p. 38 (ed. orig: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971).

<sup>194</sup> *SW*, Vol. 1, p. 52.

<sup>195</sup> *SW*, Vol. 1, pp. 34, 70.



realtà fisica dei corpi materiali in nome di un corpo collettivo ed astratto, si tratta comunque di ascrivere a concezioni prettamente teoriche qualità e caratteristiche proprie degli esseri umani. Per comprendere questa logica, qui di seguito viene riportato un esempio, in cui appunto un cittadino lamenta la situazione di Lione ed esorta i giacobini a prendere provvedimenti:

EIN LYONER. [...] habt ihr vergessen, das Lyon ein Flecken auf dem Boden Frankreichs ist, den man mit den Gebeinen der Verräther zudecken muß? Habt ihr vergessen, daß diese Hure der Könige ihren Aufsatz nur in dem Wasser der Rhone abwaschen kann? Habt ihr vergessen, das dieser revolutionäre Strom die Flotte Pitts im Mittelmeer auf den Leichen der Aristocraten muß stranden machen? Eure Barmherzigkeit mordet die Revolution. Der Athemzug eines Aristocraten ist das Röcheln der Freiheit.<sup>196</sup>

Il lionese afferma che il respiro dell'artistocratico è il rantolo della libertà; da un lato si ha la rappresentazione di individui concreti, dall'altro la personificazione di un concetto (la libertà) che viene trattato come un corpo vero e proprio. Questo passaggio viene costruito in maniera tale da essere quasi impercettibile e del tutto naturale per un eventuale uditore, eliminando così la sostanziale differenza tra entità materiale e idea astratta: prima di citare la Rivoluzione e la libertà si fa, difatti, esclusivamente riferimento ai corpi materiali per poi suggerire nel finale questa loro sovrapposizione; Lione così viene descritta come una macchia da coprire con le "ossa dei traditori" e poi come una prostituta che lava la sua peste nelle acque del Rodano con un nuovo riferimento ai cadaveri degli aristocratici nella fiumana rivoluzionaria; l'antropomorfizzazione vera e propria subentra in questo momento e attribuisce a semplici idee fondamentali dell'epoca la capacità di essere uccise e di esalare l'ultimo respiro. Questa purificazione della materia vivente con un'altra fittizia produce così un rapporto di esclusione reciproca, suggerendo come l'astratto con la sua antropomorfizzazione richieda il sacrificio del corpo in carne ed ossa per sopravvivere.

Il passaggio scelto non è casuale in quanto combacia con quella riflessione di Mercier<sup>197</sup> che abbiamo esposto precedentemente e che condensa metadrammaticamente l'intero significato del dramma. Egli con essa denuncia l'autoreferenzialità del linguaggio rivoluzionario tramite il ricorso all'esistenza fisica degli individui, svelando come l'allontanamento dei procedimenti linguistici della politica dalla materia e dalla realtà

---

<sup>196</sup> SW, Vol. 1, p. 21.

<sup>197</sup> Si veda la citazione corrispondente alla nota 85.

produca un'assolutizzazione della lingua che implica necessariamente l'annientamento dei corpi materiali. Le sue parole così possono considerarsi nella loro contrapposizione tra corpo e linguaggio come una esplicitazione di quel rapporto nell'opera tra uso metaforico della lingua e senso concreto che abbiamo appena visto. Non a caso, infatti, nelle battute immediatamente precedenti alla sua formulazione emblematica, è proprio lui ancora una volta a riproporre l'immagine metaforica del rantolo: «[...] aber sie hören nicht, dass jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist».<sup>198</sup> In questa sua dichiarazione viene ribaltata la prospettiva dei robespierristi e ristabilito quel giusto rapporto tra carnefice e vittima, smascherando come il *logos* non possieda la corporeità come attributo, ma possa solo manifestare le conseguenze della sua performatività sulla *physis*.

Concludendo, si può dire che le affermazioni di Mercier anticipino indirettamente un procedimento molto comune tra i dantonisti: essi, infatti, si fanno promotori di una "riabilitazione della carne" che, però, rimane un mero strumento di ribellione e non produce alcuna trasformazione in ambito politico.

#### 2.4.4 L'anatomia del linguaggio della *romanitas* da parte dei dantonisti: la decostruzione della teatralità e la riabilitazione del corpo

Si è accennato nuovamente al linguaggio del *Zitattext* per comprendere alcune sue caratteristiche che saranno poi l'asse portante della battaglia condotta dai suoi oppositori. Si è già visto come anche la fonte letteraria in qualche modo costituisca un parametro implicito di confronto costante spesso non di rado destinato a smentire le pretese di chi se ne serve e non scevro di una certa ironia, pur non costituendo nessun linguaggio a se stante. Ora, invece, si analizzeranno quelle forme più esplicite concepite dai dantonisti che svolgono un'intenzionale e consapevole funzione contrastiva oltre ad essere dotate di una maggiore autonomia, dato che prevedono modalità ben più precise e codificate di scomposizione linguistica. Grazie a esse appare possibile la rottura della realtà totalizzante del *Zitattext* nonché una circoscrizione dello stesso e una presa di consapevolezza dei suoi limiti.

Innanzitutto, è opportuno menzionare come il mezzo principale utilizzato per minare alle fondamenta il testo citato dalla storiografia sia quello dell'ironia, che poi sarà comune a

---

<sup>198</sup> SW, Vol. 1, p. 62.

tutti quei linguaggi alternativi elaborati dall'autore per attuare la sua strategia sovversiva in quest'agone di discorsi concorrenti. Michelet ben descrive tale procedimento che non è solo una realtà inventata da Büchner, ma è possibile rintracciare anche nei documenti storici dell'epoca: «Übrigens verfügte Robespierre nur über eine erste und trübe Redeweise. Gegen die Ironie war er waffenlos. Er konnte Desmoulins nicht aufziehen aber wohl ihn töten».<sup>199</sup> L'ironia così si affianca alla decostruzione del discorso proposto dall'Incorruttibile, avvalendosi spesso anche di uno stile che si accompagna a epigrammi e sentenze, assimilabile talvolta alla cosiddetta battuta di spirito, proprio perché gioca con le parole e i doppi sensi. Nella sua brevità spesso viene concentrata quella forma più pregnante e sintetica del fallimento rivoluzionario e si può ben comprendere come la natura frammentaria e quasi improvvisata di questo linguaggio costituisca un valido contrappunto a quei dogmi incontrovertibili e razionalmente costruiti proposti dagli avversari.

Inoltre, vi è un'ulteriore caratteristica che sottolinea la loro diversità rispetto alla politica ufficiale del discorso promulgata dal capo del Terrore che è appunto la pretesa di individualità. Infatti, l'autore costruisce il dramma sulla dicotomia individuo/collettività<sup>200</sup> che viene ascritta rispettivamente alle due fazioni. Tale binomio si riflette non solo in alcune sottigliezze proprie dell'azione drammatica, come quando ad esempio Robespierre elenca addirittura singolarmente nella sua lista di proscrizione i membri della parte avversa<sup>201</sup> per evidenziare la loro diversità pur nella similarità, ma in special modo a livello linguistico. Questa loro prerogativa viene nuovamente qui chiamata in causa proprio per ricordare come la lotta tra i due partiti produca ulteriori contraddizioni riassumibili in diverse coppie oppositive proprio perché i dantonisti si rendono promotori di un plurilinguismo che assume sempre dei toni di contestazione; dall'enfasi data al conflitto tra individuo e collettività si produrranno, infatti, i seguenti contrasti che altro non sono che conflitti inerenti allo stesso linguaggio: impersonale/personalizzato, serio/arguto, logico/decostruttivo, universale/polifonico, teatrale/realistico, statale/naturale, ufficiale/minoritario, monologismo/dialogismo.

---

<sup>199</sup> Jules Michelet, *Geschichte der französischen Revolution* (a cura di Friedrich M. Kircheisen secondo la trad. di Richard Kühn), Vol. 4, Wien/ Hamburg/ Zürich: Gutenberg Verlag Christensen, 1930, p. 484 (ed. orig.: *Histoire de la Révolution française*, 1847-1853, Paris: Chamerot et al.).

<sup>200</sup> Cfr. il paragrafo 2.1 dal titolo *Individuo/collettività* in: Simonetta Sanna, cit., pp. 42-44.

<sup>201</sup> Cfr. *Ivi*, p. 43.

Passando nello specifico all'analisi dei procedimenti di decostruzione, si può cominciare da una tecnica molto utilizzata dai dantonisti che è quella dello «strafenden Zitat»,<sup>202</sup> termine coniato da Adorno per designare quel procedimento tipico della scrittura di Kraus di riproporre testi già dati per farli parlare da soli contro se stessi, creando una sorta di effetto paralizzante. Questa paralisi del *Zitattext* prende piede proprio da quel carattere quasi esegetico che il riproporsi letterale delle frasi già pronunciate possiede e che di fatto costituisce l'unica realtà possibile per i personaggi. La "citazione punitiva" così rivela con la sua semplice ripetizione il potere assoluto che viene attribuito a quelle parole e le dispone in maniera tale da smascherare nell'iterazione la negatività di ciò che viene citato. Mentre nel collegamento logico e retorico delle frasi il singolo elemento viene collocato in un rapporto gerarchico rispetto agli altri in modo tale da diventare invisibile, la citazione letterale qui nella sua replicazione segmenta altre componenti testuali per elevarli a cifra significativa della negatività. Questa forma di decomposizione linguistica che parte dal presupposto che il "citato" possieda una sua certa capacità di tradirsi e di pronunciarsi contro le sue stesse intenzioni si articola nelle seguenti fasi: 1) il testo citato viene svincolato dal tempo, dal luogo e dall'azione a cui fa riferimento nonché dal suo contesto; 2) viene inserito in proposizioni secondarie; 3) viene sottoposto ad una vera e propria anatomia.

Di seguito verrà riportato un esempio in cui Lacroix, svolgendo la funzione di messaggero, riporta il contenuto di una riunione giacobina,<sup>203</sup> presentataci nella scena I, 3 e tratta sostanzialmente da Thiers e da *Unsere Zeit*, presso la stanza di Danton nel Palais royal. Egli qui non riferisce soltanto l'andamento generale dell'assemblea, ma ripete in maniera fedele e letterale segmenti di testo di discorsi ufficiali lì tenuti.<sup>204</sup> Successivamente vi è una replica di Danton e il proseguimento della descrizione di Lacroix che in questo caso si fa sempre più prossimo alla citazione vera e propria, anzi a una sorta di citazione "al quadrato" come ben si evince dai verbi introduttivi ("fingierte", "sagte"):

DANTON. Und Robespierre?

---

<sup>202</sup> Theodor W. Adorno, *Sittlichkeit und Kriminalität* in: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1965, p. 73. Questa è tra l'altro la denominazione che Niehoff attribuisce a questo procedimento: cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., pp. 151-160.

<sup>203</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 21-25.

<sup>204</sup> *SW*, Vol. 1, p. 30: «LACROIX. Die Lyoner verlasen eine Proklamation; sie meinten, es bliebe ihnen nichts übrig, als sich in die Toga zu wickeln. Jeder macht ein Gesicht, als wollte er zu seinem Nachbar sagen: Paetus, es schmerzt nicht! – Legendre rief, man wolle Chaliers und Marats Büsten zerschlagen. Ich glaube, er will sich das Gesicht wieder rot machen; er ist ganz aus der Terreur herausgekommen, die Kinder zupfen ihn auf der Gasse am Rock».

LACROIX. Fingerte auf der Tribüne und sagte: die Tugend muß durch den Schrecken herrschen. Die Phrase machte mir Halsweh.

DANTON. Sie hobelt Bretter für die Guillotine.<sup>205</sup>

La ripresa delle frasi testuali di Robespierre viene ulteriormente marcata come discorso di seconda mano non privo di una certa teatralità e di un certo grado di simulazione dal termine “fingerte”. Lacroix poi continua la sua relazione, svelando la natura stereotipata e convenzionale delle parole adoperate dal capo del Terrore, definendole “Phrase”. Infine, Danton fa un confronto tra parola e realtà, quello stesso rilevato da Mercier, evidenziando come il reale venga prodotto attraverso un uso di parole stereotipate e codificate che però producono effetti nefasti sui corpi “vivi”. La menzione che egli fa della ghigliottina, inoltre, permette di rileggere in un’altra chiave quell’allusione di Lacroix al “mal di collo” provocatogli da quelle parole, in quanto ora tale espressione andrebbe interpretata letteralmente come premonizione del taglio della testa inferto da questo strumento mortale. Questo spostamento dell’accento sul corpo e sulle conseguenze che la retorica implica sulla realtà materiale, quindi, diventa per i dantonisti il mezzo privilegiato di denuncia della teatralità e dell’inganno linguistico del contesto postrivoluzionario, strumento che dagli oppositori era invece usato con una finalità differente, ossia quella di giustificare la subordinazione dei corpi degli individui in virtù degli scopi supremi previsti dalla Rivoluzione.

A questo punto, è opportuno ricorrere a un altro esempio che risulta ancora più calzante per evidenziare come il “ritorno alla realtà” promosso dai dantonisti si espliciti, come già detto, su questo duplice versante che da un lato comporta il disvelamento della finzione e dall’altro la riscoperta della carne nella sua nuda essenza. Ancora una volta è Lacroix a parlare e questa volta allude a quell’espressione tipica della retorica rivoluzionaria pronunciata da Collot nella scena precedente e che fa riferimento alla necessità per gli apostati della Rivoluzione di “togliersi le maschere”:

LACROIX. Und Collot schrie wie besessen, man müsse die Masken abreißen.

DANTON. Da werden die Gesichter mitgehen.<sup>206</sup>

Si può anche in questo caso notare un analogo procedimento: Lacroix introduce una frase con il verbo “schreien”, sottolineando come essa sia una citazione e utilizzando il

---

<sup>205</sup> SW, Vol. 1, p. 30.

<sup>206</sup> SW, Vol. 1, p. 30.

Konjunktiv I per mettere in risalto la sua natura di discorso riportato e indiretto. Dopo la citazione, segue la decostruzione di Danton che gioca sulla duplicità insita nella metafora stessa che rimanda ai concetti di verità e finzione, viso e maschera. Essa, però, ha perso il suo reale significato proprio perché viene adoperata in un contesto in cui la finzione è subentrata alla realtà, sovrapponendosi e sostituendosi ad essa: quel grado di separazione a cui essa allude perciò non esiste più. Ciononostante, il riferimento qui appare molto più profondo e sottile in quanto esso ci catapulta, sebbene in maniera meno palese rispetto all'esempio menzionato in precedenza, nuovamente sul piano della realtà; non viene, infatti, chiamata in causa solo la menzogna, ma nuovamente quel nesso esistente tra parola e morte: Danton gioca sul significato di "abreißen" come "strappare", ma anche "staccare", implicando l'esecuzione da parte del boia, unica prospettiva possibile in un mondo dominato da meccanismi negativi di esclusioni e di potere. Le sue risposte secche e coincise, pertanto, rispecchiano quello stile ironico e lapidario menzionato all'inizio del paragrafo, mostrandosi facilmente inquadrabili in quella definizione che Hegel dà dell'epigramma, in quanto anch'esse ricorrono a «flüchtig hingeworfenen, geistreichen, witzigen, anmutigen, rührenden Einfällen»<sup>207</sup> per opporsi a quell'ordine consequenziale dei periodi tipico del linguaggio romano che domina il dramma.

Tuttavia, l'attenzione dedicata alla fisicità non ha solo una funzionalità polemica o di smascheramento, ma corrisponde anche a un preciso impegno di riaffermazione dei diritti del corpo inteso nella sua esistenza individuale. Ciò si evince, ad esempio in quella descrizione totalmente differente che Camille<sup>208</sup> fa del *Leib des Volkes* rispetto a Robespierre; la sua proposta, infatti, è quella di una forma statale che sia paragonabile a una veste trasparente che aderisca al corpo del popolo in modo da lasciare intravedere ogni minimo movimento dei muscoli e dei tessuti, adattandosi in tutto e per tutto alla sua intera figura senza costringerla in una forma predeterminata, ma assecondandone l'autentica fisionomia. Se Robespierre utilizzava un processo di sublimazione del corpo per proiettarlo su un piano astratto in nome di un ideale, quello del corpo collettivo, il compagno di Danton allude a un suo recupero, a una sua integrazione in una forma di per sé astratta,

---

<sup>207</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, cit., p. 545.

<sup>208</sup> SW, Vol. 1, pp. 15-16: «CAMILLE. Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht, zu sein, wie sie ist; wir sind nicht berechtigt, ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden. Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen. Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und von melodischen Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!».

quella dell'organizzazione statale. Pur servendosi di riferimenti apparentemente simili a quelli dei suoi nemici politici, a differenza di essi, sta anche ipotizzando l'idea di uno Stato in cui letteralmente i corpi materiali non siano più oppressi, ma liberi di seguire le proprie propensioni naturali e di soddisfare i propri bisogni. La sostanziale differenza tra le due fazioni, quindi, consiste nell'accento che viene posto sul senso letterale e concreto della metaforicità relativa al corpo che qui risulta sempre essere preponderante rispetto alla sua semplice astrazione da parte degli oppositori.

Concludendo, si può dire che i dantonisti e in particolare Danton leggano il *Zitattext* in una maniera opposta alle sue stesse prescrizioni, senza tener conto dell'ordine consecutivo dei segni e della loro integrazione in un contesto. Nelle metafore e nei luoghi comuni cristallizzati, in questo modo vengono rilevati dei segni di un sottotesto che si muove controcorrente rispetto all'andamento generale e alla derivazione del brano originario. Questo perché i personaggi volutamente soffermano il loro sguardo frammentario e analitico sul particolare, su quell'elemento che normalmente passa inosservato, erigendolo a cifra di una negatività totalizzante. Le parole, infatti, in un mondo in cui ogni libera espressione viene impedita, non sono più quel mezzo funzionale alla comunicazione, ma bloccano ciò che si dovrebbe dire, implicando, inoltre, in ogni espressione codificata una premonizione di morte. La vitalità della lingua è pertanto da ricercarsi in quella dimensione periferica che il codice dominante si impegna a negare ed escludere. Essa in questo caso produce e ha la possibilità di manifestarsi soltanto attraverso procedimenti di scomposizione, distorsione, capovolgimento e demolizione del discorso politico ufficiale, ossia della produzione verbale già data del reale. L'arte così viene ridotta a una sorta di paralisi, a un metodo analitico che si concentra sul già noto, in quanto costretta a utilizzare come canale di preferenza non il simbolo poetico, ma l'indizio, il dettaglio, il sintomo, assomigliando sempre più a quegli studi compiuti dall'autore in campo scientifico. Come l'anatomista che concepisce gli organi del corpo come composti da tessuti e necessita di prelevare un semplice campione per diagnosticare una malattia, Büchner utilizza nella sua opera la lingua come metasistema della realtà. La citazione, ripetuta nella Convenzione nazionale e nel club dei giacobini, diventa in questo modo quella parte di tessuto estratto dal corpo linguistico per essere sottoposto a ulteriori analisi.

## 2.5 La teatralità della retorica: Il linguaggio e l'anatomia del corpo dilaniato in *Dantons Tod* e *Julius Caesar*

### 2.5.1 Il linguaggio crea il corpo per produrre ideologie: l'anatomia come pratica discorsiva

Si è già visto nell'analisi del linguaggio delle differenti fazioni come esso sia inevitabilmente connesso al corpo, o meglio eserciti un'azione su di esso grazie a una determinata concezione della teatralità e ai suoi conseguenti processi di metaforizzazione. Ora, invece, si affronteranno più da vicino i medesimi procedimenti, focalizzando l'attenzione prevalentemente sull'esame delle orazioni pubbliche dei capi rivoluzionari, ossia di Robespierre e da Danton, in cui si ravvede una somiglianza eccezionale con quelle tenute da Bruto e da Antonio. Interessante è, infatti, notare come anche nel *Julius Caesar* si presenti quell'intrinseca relazione tra linguaggio e corpo per portare avanti le rispettive battaglie politiche dei personaggi e come anche essa verta su un processo di decostruzione analogo a già quello visto per lo scrittore tedesco. Tale analogia si spinge poi oltre in quanto viene estesa anche ad aspetti propri della retorica dei protagonisti e all'utilizzo che ne fanno.

Innanzitutto, si può cominciare col rilevare come Shakespeare condivide con Büchner quell'idea che il teatro sia in grado di produrre e interrogare delle ideologie, realizzando questo obiettivo complesso piegando lo stesso linguaggio «to represent by representing languages»,<sup>209</sup> come suggerisce la formulazione di Michael Holquist. Il dramma appunto suggerisce l'esistenza di due forme di autorità radicalmente opposte, quella imperiale promossa da Cesare basata sull'obbligazione personale – l'amicizia e l'"amore" attraverso cui la politica imperiale articola i suoi interessi gerarchici –, poi portata avanti da Antonio, e quella fabbricata da Bruto, una visione repubblicana che giustifica l'intervento umano nell'ordine sociale. In *Dantons Tod*, invece, possiamo sintetizzare le diverse opposizioni in una nuova dicotomia, quella tra direttismo e repubblica;<sup>210</sup> con il primo termine si allude a una forma di rappresentanza popolare in cui l'effettivo potere è gestito da una ristretta minoranza dotata di investitura formale che, avendo preso pieno possesso delle istituzioni e manipolando la folla dall'alto, ormai non fa più differenza tra i propri interessi e quelli statali; con il secondo, al contrario, si rinvia a una concezione di Stato pluralista che rispetti i diritti e i bisogni delle minoranze e agisca per il benessere dei cittadini, dando loro

---

<sup>209</sup> Michael Holquist, *The Politics of Representation* in: Stephen Greenblatt (a cura di), *Allegory and Representation*, Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1981, p. 169.

<sup>210</sup> Cfr. il paragrafo 2.6 dal titolo *Direttismo/ repubblica* in: Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione*, cit., pp. 52-56.



la possibilità di far valere la propria natura e personalità e conciliando interessi individuali e collettivi senza che siano quest'ultimi ad avere la meglio.

In entrambe le opere, tali concezioni vengono espresse proprio rendendo il corpo oggetto fondamentale del discorso, mostrando come sia essenziale dare una determinata immagine di esso per volgere a proprio favore le masse; la creazione di questa sorta di simulacro, però, non può essere scissa da un processo "anatomico" di costante scomposizione e ricostruzione dell'elemento in questione che avviene proprio attraverso degli artifici linguistici. Nel *Julius Caesar*, ad esempio, si può notare come in seguito alla morte di Cesare, Bruto e Antonio siano i protagonisti di un importante discorso al foro, dove ha luogo una sorta di commento rispetto all'accaduto e viene "anatomizzato" il suo corpo nel tentativo di giustificare l'assassinio politico. Come giustamente afferma Ute Berns, entrambi «anatomize the moral character of Caesar, the dead man, [...] and the ultimate aim of swaying the audience depends on the success of [...] dissecting and producing a hidden truth about Caesar – a truth the citizens are as yet unaware of».<sup>211</sup>

In maniera differente, nel *Dantons Tod*, data la sostituzione della sovranità del re con quella popolare, è più che altro il corpo del popolo che diventa oggetto di analisi in un contesto di riorganizzazione postrivoluzionaria e crisi del giacobinismo. Come sostiene Eva Horn,<sup>212</sup> l'esigenza fondamentale è qui quella di trovare una forma statale in grado di produrre una "politica della vita" che possa agevolmente porsi come obiettivo precipuo non più quegli ideali rivoluzionari di libertà e uguaglianza, ma l'organizzazione politica delle necessità fisiologiche dei cittadini.

Tuttavia, il rapporto del linguaggio col corpo si rivela in entrambi i casi abbastanza complesso e merita ulteriori delucidazioni, innanzitutto facendo presente come quest'ultimo appaia al tempo stesso come un'entità fittizia e reale, presente e assente, occultata e svelata. In Shakespeare si presenta nella sua fisicità con il cadavere di Cesare assassinato, omesso e negato nel primo discorso di Bruto e poi rivelato con grande stupore

---

<sup>211</sup> Ute Berns, *Performing Anatomy in Shakespeare's Julius Caesar* in: Del Sapio Garbero et al., *Questioning Bodies*, cit., p. 98.

<sup>212</sup> Eva Horn, *Der nackte Leib des Volkes* in: Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (a cura di), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München: Wilhelm Fink, 2011, p. 247: «Womit auch schon die politische Aufgabe benannt wäre, die sich den Revolutionären stellt: Wie läßt sich eine Gemeinschaft dieser einander fremden „Dickhäuter“, dieser in ihren biologischen Bedürfnissen gefangenen Körper politisch organisieren? Welche Staatsform wäre diesen Bedürfnissen angemessen? Und was ist eine Revolution, wenn sich ihre Zielsetzung von den ideellen Werten der Gleichheit und Freiheit hin zur Organisation körperlicher Bedürfnisse verschiebt? Was Büchners Drama [...] vorführt, ist [...] die Frage nach einer modernen Politik des Lebens».

degli astanti nel finale da Antonio, mentre in Büchner è sempre una rappresentazione mentale, uno specchio in cui il popolo guarda diverse sfaccettature di se stesso e in cui l'oratore lo obbliga a identificarsi. Fondamentalmente, però, il linguaggio, vivisezionando il corpo, lo teatralizza e gli attribuisce i sensi che preferisce, facendo risultare pressoché impossibile una sua imparziale traduzione in termini linguistici, anche in quei momenti in cui esso sembri dargli maggiormente voce.

Nel *Julius Caesar*, tale aporia sembrerebbe alla base dell'intera tragedia, implicando come con le semplici parole si possano costruire rappresentazioni e realtà spesso fuorvianti. Pertanto, in accordo con Ernest Schanzer, si potrebbe addirittura sostenere che «perhaps there is no real Caesar, that he merely exists as a set of images in other men's minds and his own»,<sup>213</sup> essendo egli di volta in volta plasmato e ridefinito come uomo eroico, debole, ambizioso e infine magnanimo, a seconda delle necessità di una narrazione ambivalente fondata su altrettanti pareri contrastanti. In sintesi, si verifica un decentramento dello stesso dramma che non si focalizza più sul protagonista dell'opera, a cui sembrerebbe alludere il titolo, ma si avvale di riferimenti alla teatralità e manipolazioni dello stesso suo oggetto, o meglio del suo corpo, per una più ampia giustificazione e dislocazione dell'autorità. Infatti, l'imperatore, lungi da essere una presenza centrale capace di garantire l'ordine, si rivela piuttosto una presenza che non è mai uguale a se stessa, quasi fosse esiliata dalle diverse immagini di lui che intendono sostituirlo; ciò che domina la scena è, come sostiene Weimann,<sup>214</sup> una differenza tra gli atti di rappresentazione attraverso cui viene articolata una lotta delle diverse fazioni mossa da interessi materiali e per tale ragione, la tragedia può essere considerata non solo come il disvelamento di un'opposizione ideologica, ma come l'emblema di quella capacità del teatro e della retorica, il suo doppio, non di esprimere, ma di produrre significati.

La stessa cosa si potrebbe dire del *Dantons Tod*: non è qui solo quel processo di negazione e sublimazione messo in atto dai robespierristi che vuole mostrarci un'idea falsata del corpo come realtà linguistica. Anche i dantonisti, pur essendo consapevoli della situazione socio-economica in cui versa il popolo, forniscono un'immagine ideale di quest'ultimo, attaccando soprattutto un intervento correttivo di tipo moralistico e pedagogico da parte dello Stato al quale viene contrapposta una riabilitazione del godimento e del piacere.

---

<sup>213</sup> Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, London: Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 32.

<sup>214</sup> Cfr. Robert Weimann, *Towards a Literary Theory and Ideology: Mimesis, Representation, Authority* in: Jean E. Howard e Marion O' Connor (a cura di), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, New York/London: Methuen, 1987, p. 271.

L'ideale, dunque, di un popolo francese ricoperto da una veste aderente che ne metta in mostra le curve e le nudità<sup>215</sup> sorvola anch'esso su quella dimensione prettamente economica, mostrandoci sì un corpo sofferente ma più che altro distorcendo le tribolazioni causate dalla "fame" in un'ottica di negazione di un godimento dalle marcate connotazioni sensuali.

Perciò, se Shakespeare non ci mette mai a confronto con l'immagine del vero Cesare che continua a sfuggire e a mutare prospettiva dinanzi allo spettatore, in Büchner l'immagine realistica e reale del corpo del popolo emerge *ex negativo*, non tramite le rappresentazioni linguistiche che ne fanno i potenti, che sono lontane da ogni obiettività, ma in quegli elementi che l'autore dissemina volontariamente nel testo per rilevarne le contraddizioni.

Infine, si vuole soltanto ricordare come il legame di entrambi gli scrittori con la scienza anatomica sia da intendersi come un fenomeno molto più vasto di quello che il semplice termine sembra suggerire. La parola "anatomia", infatti, ricopre una varietà significativa di accezioni perché già nell'Inghilterra elisabettiana veniva vista non semplicemente legata alla dissezione dei cadaveri, ma come un vero e proprio metodo di analisi discorsiva. Con il termine "discorso" qui viene intesa una realtà che oltre a quegli aspetti inerenti alla teatralità della politica o alla stessa forza performativa insita nel teatro, fa riferimento in senso lato a una definizione foucaultiana del termine che comprende formazioni discorsive, testi, immagini visive o rappresentative, pratiche materiali e performance nel vero senso del termine. L'accezione più comune e diffusa di "discorso" era, invece, associato all'anatomia già ai tempi del Bardo; questo appare evidente se prendiamo in considerazione come un allievo di Andrea Vesalio, Matthias Curtius, nel 1540 descriveva come la dissezione potesse avvenire «in one way really or actually, in another way through description, e.g in writing or lecturing»<sup>216</sup> o come Stephen Pender elaborasse la sua concezione «as both medical and discursive activities».<sup>217</sup> D'altro canto, non ci risulta neanche nuova la sua associazione con il teatro: le lezioni di anatomia, non a caso, si tenevano davanti a un pubblico e la stessa azione del professore di anatomia che mostra e indica il corpo ai suoi spettatori era pertanto di per sé già un gesto metateatrale.

---

<sup>215</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 15. Si veda la nota 208 per la citazione integrale.

<sup>216</sup> Baldasar Heseler, *Andreas Vesalius' First Public Anatomy at Bologna, 1540, An Eyewitness Report* (a cura di e trad. da Ruben Eriksson), Uppsala: Almqvist and Wiksells, 1945, p. 47.

<sup>217</sup> Stephen Pender, *Signs of Interiority or Epistemology in the Bodyshop* in: «The Dalhousie Review», Vol. LIIIV, N. 2 (2005), p. 225.

Detto ciò, si può ben comprendere come ciò che ci interessa analizzare sia un'idea di rappresentazione dell'anatomia come procedura epistemologica o meglio come modalità conoscitiva. Data la complessità del fenomeno, la trattazione verrà suddivisa in una prima parte che si cimenterà in un'analisi dapprima retorica dei discorsi dei protagonisti e un'altra più propriamente anatomica fondata sul loro trattamento del corpo e sulla rilevanza di esso in quanto paradigma visivo.

### 2.5.2 Il linguaggio simmetrico dell'*inventio*: Bruto e Robespierre

Partendo dall'analisi del discorso tenuto al foro da Bruto, notiamo come egli intenda esporre le ragioni che l'hanno indotto al massacro attraverso uno stile che potremmo definire "attico". Fin dalle prime battute, stabilisce la sua identità in quanto uomo assennato attraverso la ripetizione tattica di parole chiave come onore, saggezza e giudizio.<sup>218</sup> Questa tecnica è appunto fondata sull'*ethos*, proprio perché, come anche sosteneva Aristotele, ribadire la bontà e onorabilità dell'oratore era un ottimo stratagemma per indurre l'uditore a reputare validi i suoi argomenti.<sup>219</sup> Una volta confermato questo elemento, segue una succinta orazione che è molto simile a un teorema logico, tipico di chi non ha bisogno di convincere perché sa già di essere nel giusto e di dover solo dimostrare la purezza della sua idea tramite ipotesi, domande retoriche, parallelismi e un lessico astratto; data la correttezza delle premesse, il sillogismo esposto da Bruto, pertanto, deve necessariamente essere efficace, come si evince dal suo enunciato fondamentale: «As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; [...] but, as he was ambitious, I slew him».<sup>220</sup>

Nonostante alcune contraddizioni presenti nella sua filippica, i critici sembrano averlo preso sulla parola, interpretando quasi all'unanimità il suo discorso come un appello alla razionalità – una dichiarazione netta composta da motivazioni reali, derivate logicamente.<sup>221</sup> Se, invece, cerchiamo di leggere tra le righe, non vi è nessun argomento come nessuna motivazione in esso che faccia appello alla logica. L'unica accusa

---

<sup>218</sup> Cfr. *JC*, p. 253 (scena 3.2, vv. 14-17).

<sup>219</sup> Cfr. Aristotele, *Retorica* in: Id., cit., p. 147 (I 2, 1356 a, 11-13).

<sup>220</sup> *JC*, p. 254 (scena 3.2, vv. 25-27).

<sup>221</sup> Cfr. Molly Maureen Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London: Methuen, 1968, p. 180; T. S. Dorsch (a cura di), *The Arden Julius Caesar*, London: Methuen, 1965, p. 78; Ruth Nevo, *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton: Princeton University Press, 1972, pp. 119-120; Milton Crane, *Shakespeare's Prose*, Chicago: University of Chicago Press, 1951, pp. 144- 145; John Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London: Macmillan, 1945, pp. 23-27.

riguardante l'ambizione di Cesare, infatti, non è opportunamente sostenuta, ma anzi viene deliberatamente agglomerata alle numerose dimostrazioni dell'affetto di Bruto per la sua vittima proprio per non svilupparla in maniera più approfondita. L'illusione di logicità viene in questo modo creata più che altro dagli effetti retorici e sintattici, dalla costruzione formale, dall'inconsistenza della terminologia e dalla stringatezza espressiva. Tra questi prevale un uso prudente dell'antimetabole, ossia una figura retorica che «repeats words in converse order, often thereby sharpening their sense».<sup>222</sup> Tuttavia, invece di rafforzarne il senso, nel discorso di Bruto tale ripetizione finisce per sconfinare nella semplice tautologia: «Believe for mine honour and have respect to mine honour, that you may believe».<sup>223</sup> Sicuramente, però, il suo accorgimento più astuto è quello di presentare l'intera questione come una valutazione di due alternative che non lasciano altra scelta che quella dell'assassinio: l'argomento è di per sé autoreferenziale e attraverso distinzioni e relazioni logiche, falsifica la premessa da esse implicata. Egli sembrerebbe avvalorare la necessità di dover scegliere tra l'amore per Cesare e l'amore per Roma senza dimostrare in alcun modo che effettivamente fosse l'unica possibilità concessa; la stessa domanda retorica da lui fornita («Had you rather Caesar were living, and die all slaves, than that Caesar were dead, to live all freemen?») <sup>224</sup> sembra puntare su questo stato d'emergenza che non richiede in realtà nessuna risposta né presuppone alcuna opposizione. Entrambe queste distorsioni poi includono degli entimemi, ossia dei sillogismi interrotti e incompleti dove l'omissione di una premessa risulta in una marcata tendenza a dover accettare la conclusione senza scrutinare quell'elemento che in realtà manca, in questo caso l'effettiva corruzione morale di Cesare, su cui fonda la validità dell'argomento. Seguono ulteriori domande retoriche<sup>225</sup> sviluppate allo stesso modo, volte a creare un contesto in cui ogni obiezione sarebbe al tempo stesso un'ammissione di viltà o mancanza d'amor patrio, per cui in questo costrutto circolare si rivela così vera quella sua dichiarazione di non aver offeso nessuno.

---

<sup>222</sup> Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York: Columbia University Press, 1947, p. 305.

<sup>223</sup> *JC*, p. 253 (scena 3.2, vv. 14-16).

<sup>224</sup> *JC*, p. 254 (scena 3.2, vv. 22-24).

<sup>225</sup> *JC*, p. 254 (scena 3.2, vv. 29-34): «Who is here so base that would be a bondman? If any, speak, for him have I offended. Who is here so rude that would not be a Roman? If any, speak, for him have I offended. Who is here so vile that will not love his country? If any, speak, for him have I offended. I pause for a reply».

Allo stesso modo, il linguaggio utilizzato da Robespierre e St. Just è paragonabile a una «Mytho-logik der Revolution»,<sup>226</sup> in cui gli oppositori del Terrore non contrastano solo le leggi politiche, ma si oppongono alle stesse regole della logica e della stessa natura: il dogma della Rivoluzione e del suo profeta illuminato battezza le masse con la ghigliottina in nome della Repubblica e viene perpetuato attraverso l'atto performativo di una proclamazione rituale che ha alla base un'autorità indiscutibile. Il loro mondo si fonda su polarizzazioni semplicistiche: virtù e vizio, amico e nemico, repubblicani e traditori, innocenti e colpevoli; un esempio di tale retorica, tratto da un discorso di Robespierre, viene proposto qui di seguito: «Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend – die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist».<sup>227</sup> Al di là delle strutture simmetriche e chiasmatiche che imprimono il concetto nella mente di chi ascolta e lo fanno apparire così chiaro da essere evidente, come espresso anche dalle sue parole («Ihr werdet mich leicht verstehen»),<sup>228</sup> egli non di rado si serve di entimemi, rendendo ad esempio Hébert un promotore del dispotismo o Danton il nemico della libertà o la stessa causa della fame del popolo.<sup>229</sup> Per quanto riguarda questi ultimi esempi citati, infatti, non si comprende bene la ragione per cui si connetta sia il radicalismo di Hébert sia la clemenza di Danton, di fatto tendenze radicalmente opposte, a un atteggiamento mirante a una restaurazione di una forma statale pseudomonarchica, ma lo si dà semplicemente per scontato. Inoltre, ricorre l'uso frequente di domande retoriche che svolgono la funzione di premessa e vengono fatte coincidere con la risposta<sup>230</sup> proprio per non fornire alcuna ulteriore dimostrazione. Spesso vengono accumulate quasi come a presupporre, come nel caso di Bruto, l'impossibilità di contestarle proprio perché ogni opinione dissonante sarebbe considerata contraria alle leggi morali e naturali. Anche in questo caso l'efficacia, più che ai contenuti è dovuta a un'estrema ricercatezza dello stile. Bruto, ad esempio, fa leva sulla ripetizione di quel pronome personale di prima persona che ribadisce la sua verità e autorità; il finale, associato a quella martellante formulazione «If any, speak, for

---

<sup>226</sup> Anke van Kempfen, *Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2005, p. 121.

<sup>227</sup> *SW*, Vol. 1, p. 23.

<sup>228</sup> *SW*, Vol. 1, p. 24.

<sup>229</sup> Cfr. Sanna, *L'altra rivoluzione*, cit., p. 67 in riferimento alla scena 1.3 (*SW*, Vol. 1, pp. 22-25).

<sup>230</sup> Cfr. *Ibidem* in riferimento alla battuta della scena 1.3 (*SW*, Vol. 1, p. 24) «Erbarmen mit Bösewichtern? Nein!» e alle domande della scena 2.7 (*SW*, Vol. 1, p. 52) rivolte alla Convenzione: «Wie könnt ihr eure Grundsätze weit genug verleugnen, um heute einigen Individuen das zu bewilligen, was ihr gestern Chabot, Delaunai und Fahre verweigert habt? Was soll dieser Unterschied zugunsten einiger Männer? Was kümmern mich die Lobsprüche, die man sich selbst und seinen Freunden spendet? Nur zu viele Erfahrungen haben uns gezeigt, was davon zu halten sei».

him have I offended»,<sup>231</sup> non potrà altro che suggerire l'inevitabilità della coincidenza del suo punto di vista con quello dei suoi spettatori. Robespierre adotta un procedimento analogo che conferisce alle sue parole «un timbro marziale-ipnotico, quasi anestetico, tanto più che non concede il tempo per verificare le asserzioni»;<sup>232</sup> le anafore insistenti fanno qui riferimento a quel pronome di prima persona che spesso si traduce in quel *wir* da porre in contrapposizione all'*ihr* che identifica i nemici comuni e che non di rado viene rimpiazzato da un generico e impersonale *man*, proprio per attribuir loro l'irrelevanza di una massa amorfa da eliminare in blocco.<sup>233</sup>

Concludendo, si può sintetizzare la retorica di entrambe le parti come fondantesi sull'*inventio*, in quanto la ricerca degli argomenti e il loro sviluppo logico non dipendono da fattori soggettivi, come sarà per Antonio e per Danton, ma soltanto dalle regole fisse della topica e della sillogistica. Nei loro ragionamenti, però, la stessa correttezza del concatenamento logico-formale viene messa in discussione dalla mancanza di una premessa indiscutibile che, garantendo l'unità di pensiero ed essere, si ponga alla base dell'intera consequenzialità del discorso. Venendo meno questa certezza, oserei dire trascendentale, l'intera questione si riduce al rigore e alla concisione delle conclusioni volte a creare soltanto quell'entusiasmo della verità in chi ascolta, ma di fatto non comunicandoci nulla di vero.

### 2.5.3 Il linguaggio smembra e occulta il corpo: l'anatomia di Bruto e Robespierre e l'autorevolezza della visione

Passando ora al confronto tra Bruto e Robespierre, per quanto riguarda la manipolazione del corpo appare alquanto evidente un'analogia tra i due nei loro discorsi pubblici. Bruto procede a un'anatomia del corpo morale di Cesare, facendo apparire l'atto cruento compiuto dai congiurati come un sacrificio compiuto per preservare la libertà di Roma, quasi astraendo lo spirito ambizioso dell'imperatore e sfociando nel paradosso di voler "intagliare"<sup>234</sup> un corpo senza macellarlo. Si è già visto, infatti, come il personaggio

---

<sup>231</sup> *JC*, p. 254 (scena 3.2, vv. 29-33).

<sup>232</sup> Sanna, *L'altra rivoluzione*, cit., p. 67.

<sup>233</sup> Tale passaggio è evidente in molteplici discorsi, qui ci limiteremo a rimandare alla nota 230, dove nella sequela di domande retoriche è ben visibile il passaggio da quell'*ihr* iniziale a un successivo anonimo *man* per poi concludere col dativo *uns*.

<sup>234</sup> Cfr. *JC*, p. 208 (scena 2.1, vv. 165-173, 179): «Let's be sacrificers but not butchers, Caius./ We all stand up against the spirit of Caesar,/ And in the spirit of men there is no blood./ Oh, that we then could come by Caesar's spirit/ And not dismember Caesar! But, alas,/ Caesar must bleed for it. And, gentle friends, / Let's

rispecchi una particolare mentalità stoica improntata alla costante esaltazione dello spirito rispetto alla materia, proprio perché a essa vengono ascritte quelle passioni in grado di turbare l'uomo da quel suo anelito a una condizione auspicabile di superiorità morale. Anche in questo caso il corpo deve sublimarsi in un'offerta propiziatoria che segue un codice simbolico derivante da pratiche antropologiche di vecchia data, rendendo il suo sacrificio necessario per il perseguimento di un obiettivo più nobile ed elevato, ossia preservare Roma dalla dittatura. Questa perlomeno è la motivazione di facciata offertaci dai cospiratori, ma da un punto di vista pragmatico, la spiegazione potrebbe essere ben più meschina: la sottrazione del corpo alla vista e la sua conseguente idealizzazione servirebbe più che altro a evitare che lo spettacolo del sangue possa porre dei seri dubbi sulla purezza e sacralità di quel gesto e che la sua stessa incapacità di preservarsi come "reliquia" intatta contraddica la trasparenza d'intenti dei cospiratori.

Molto similmente la concezione di Robespierre si basa essenzialmente su delle idee di derivazione rousseauiana, in cui i corpi vengono astratti in una singola entità superiore e collettiva priva di materialità a cui il singolo deve sottomettere ogni interesse privato. Tale senso di abnegazione è espressione di quella "volontà generale"<sup>235</sup> che prescinde da quella del singolo e che necessita della guida del legislatore. Nell'esaltazione della virtù promossa dalla Repubblica, inoltre, è anche implicita quella repressione degli appetiti naturali appartenenti a quella dimensione meramente fisica che viene condannata e occultata in nome di una pronunciata avversione al vizio. La virtù, difatti, costituisce quel legame che unisce indissolubilmente il protagonista della Rivoluzione ai suoi cittadini perché entrambi appunto non godono, permettendo una più efficace manipolazione che fa leva proprio su questa similarità, ma è anche quello strumento che serve a contenere il malcontento generale per lo stato di miseria, mascherandolo sotto la finta veste di rettitudine morale.

L'occultamento del corpo, quindi, in entrambi i casi risulta funzionale a un processo inverso di antropomorfizzazione di un ideale collettivo, la libertà da un lato (o più precisamente la stessa Roma) e la virtù dall'altro, valori necessariamente condivisi dal pubblico a cui si riferiscono e che alimenta il loro legame con esso. La fisicità diviene in un modo o nell'altro una sorta di capro espiatorio mirante al perseguimento di scopi più

---

kill him boldly but not wrathfully:/ Let's carve him as a dish fit for the gods, / Not hew him as a carcass fit for hounds./ [...]We shall be called purgers, not murderers».

<sup>235</sup> Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social ou Principes du droit politique par J.-J. Rousseau, Citoyen de Genève*, in Id., *Oeuvres Complètes* (a cura di Bernard Gagnebin, Marcel Raymond ), Vol. 3, Djon: Bibliotheque de la Pleiade 1964, pp. 371 (ed. orig.: Amsterdam: M. Rey, 1762).



alti, ma oltre a ciò il suo stesso disvelamento costituisce un rischio perché potrebbe rivelare le dinamiche di potere sottostanti e le macchinazioni degli oratori.

Ciononostante, emerge un ulteriore dettaglio: la negazione del corpo è anche connessa inevitabilmente alla fiducia che gli uditori pongono nell'oratore; essi, infatti, non hanno bisogno di vedere ciò che gli viene narrato proprio perché vi è chi ha già visto per loro, la cui autorità non osano minimamente mettere in discussione. Ciò, ad esempio, si deduce dagli appelli costanti di Bruto alla sua onorabilità, mentre per Robespierre si giunge addirittura ad affermare che il suo occhio sia effettivamente quello di un messia; come afferma una signora tra la folla: «Seine Augen sind die Augen der Wahl, und seine Hände sind die Hände des Gerichts!». <sup>236</sup> Robespierre giustamente risponde a tale battuta, menzionando nello specifico le funzioni del legislatore e del popolo, non a caso riferendosi a quel rapporto tra occhi e mani, tra sguardo e azione tipico della simbologia del corpo statale: «Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen; ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar». <sup>237</sup>

A questo punto, non mi sembra di affermare qualcosa di azzardato, dicendo che Büchner abbia volutamente attribuito a Robespierre una sorta di capacità di osservazione quasi da anatomista. Questo aspetto sembrerebbe anche essere confermato dalla seguente battuta, non presente in nessuna delle fonti da lui adoperate, nonostante nel dramma sia proprio l'Incorruttibile a leggerla dal *Vieux Cordelier*: «Das ist so seine Gabe, er sieht den Leuten ein halbes Jahr vor dem Tode das hippokratische Gesicht an. Wer mag sich auch zu Leichen setzen und den Gestank riechen?». <sup>238</sup> Il riferimento qui è appunto a quella faccia ippocratica che per il celebre medico nel suo *Prognostico* era ritenuta tipica di alcuni malati prossimi alla morte e come tale un indizio utile per la diagnosi. Tale citazione così ci fa comprendere come lo scrittore attribuisse una diversa simbologia alla tematica della visione. Nel dramma si potranno, infatti, osservare due tendenze opposte, da un lato una fiducia estrema nell'atto della visione che si fonda su un'errata comprensione della natura del corpo, dall'altro una sua problematizzazione che sembra, invece, comprenderlo nella sua complessità.

---

<sup>236</sup> SW, Vol. 1, p. 20.

<sup>237</sup> SW, Vol. 1, p. 20.

<sup>238</sup> SW, Vol. 1, p. 37.

#### 2.5.4 Il linguaggio icastico dell'*elocutio*: la decostruzione linguistica di Antonio e Danton

Anche per quanto riguarda Antonio e Danton, si può instaurare un'analogia fondata sullo stile dei due discorsi. Entrambi gli oratori, infatti, utilizzano uno stile "asiatico" che si focalizza sulla cosiddetta *elocutio*, ossia un parlare ornato, ricco di tropi e di figure retoriche, a cui viene solitamente attribuita una maggiore capacità di persuasione. Tale modalità si differenzia da quella precedente proprio perché punta soprattutto sulla capacità immaginativa dell'ascoltatore e sul potere suggestivo, associativo e soprattutto icastico delle parole.

Nel discorso di Antonio, ad esempio, ciò viene realizzato non a caso proprio attraverso un uso massiccio della metafora, non privo di una certa poeticità, come si rileva da alcune immagini, come quella del sangue che fuoriesce dal corpo di Cesare quasi come se si precipitasse fuori casa per sincerarsi che effettivamente fosse stato Bruto a colpirlo<sup>239</sup> o dall'associazione delle ferite con delle bocche aperte e mute.<sup>240</sup> Questa particolare caratteristica viene chiamata da Zandvoort "animation",<sup>241</sup> appunto perché in qualche modo attribuisce un movimento vitale a cose normalmente inanimate. Tale procedimento non è però da confondersi con quell'antropomorfizzazione di concetti sviluppata dal gruppo di Robespierre, in quanto qui non si tratta di dare vita a degli ideali privi di concretezza, ma di connettere ciò che è già concreto a immagini pregnanti, dal forte impatto emotivo, instaurando associazioni fulminanti e intuitive, il cui obiettivo è unicamente patetico.

L'"animation" è soltanto uno di quegli stratagemmi che ricorrono nel discorso che includono una vastità di figure retoriche, tutte volte a mettere in atto un intero processo che potremmo definire come "ironia della simulazione".<sup>242</sup> Antonio, infatti, simula all'inizio un'opinione (*thema*), quella che Bruto sia un uomo onorevole, con lo scopo secondario (*consilium*) di raggiungere attraverso la provocazione un effetto sul pubblico che è l'esatto opposto dell'opinione iniziale (Bruto non è un uomo onorevole). Questo tipo di ironia si serve in particolar modo della litote, della perifrasi e della paralessi per celare le proprie idee, a cui si aggiunge una sorta di *detractio* di pensiero con cui si finge di non possedere

---

<sup>239</sup> *JC*, p. 262 (scena 3.2, vv. 176-178): «Mark how the blood of Caesar followed it,/ As rushing out of doors to be resolved/ If Brutus so unkindly knocked or no».

<sup>240</sup> *JC*, p. 265 (scena 3.2, vv. 218-219): «I tell you that which you yourselves do know, / Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,/ And bid them speak for me».

<sup>241</sup> Cfr. Reinard W. Zandvoort, *Brutus' Forum Speech in Julius Caesar* in: «The Review of English Studies» XVI, N. 61 (1940), p. 65.

<sup>242</sup> Cfr. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München: Max Hueber Verlag, 1949, p. 66.

alcuna abilità oratoria.<sup>243</sup> Gli assi fondamentali dell'arringa sono così indiretti, fondati su un continuo gioco di affermazione e negazione: l'oratore afferma tramite l'ironia e l'enfasi ciò che in realtà vuole negare, mentre nega attraverso la litote, la paralessi e la *detractio* ciò che in realtà vuole affermare; non dimentichiamoci che Antonio aveva ottenuto da Bruto il permesso di onorare Cesare e per tale ragione, non poteva attaccare direttamente i congiurati. Inoltre, le sue dichiarazioni, in particolare quelle fondamentali sottointese nella deliberata ripetizione «Brutus says, he was ambitious»<sup>244</sup> e «Brutus is an honorable man»,<sup>245</sup> non potevano essere lette come ironiche da un pubblico che qualche minuto prima aveva acclamato Bruto. Soltanto tramite la loro costante riproposizione e le relative successive smentite, come la menzione del rifiuto della corona da parte di Cesare e il testamento rivolto al popolo, le masse sono portate a dubitare della veridicità di quell'epiteto e dell'ambizione di Cesare, addotta come causa del massacro, giungendo alla conclusione che Bruto in effetti sia un traditore.

L'utilizzo della metafora e della sua capacità di richiamare immagini è anche tipico del linguaggio di Danton. Essa proviene solitamente dal mondo della poesia, del teatro, dell'immaginazione, ossia da un repertorio totalmente differente rispetto a quello da cui attinge l'altra modalità linguistica. Robespierre e i suoi alleati, invece, danno maggiore rilevanza agli aspetti sintattici e *formali* del linguaggio, cosa che si scontra nettamente con l'idea stessa implicata dalla metafora; essa, infatti, implica un trasferimento di *significato* e si basa su un processo associativo, evocativo e di stridore tra campi semantici differenti che permettono di attribuirle un elevato livello di arbitrarietà. Potremmo citare molti esempi, ma basterà per rendere l'idea di questo spropositato accumulo metaforico da parte dei dantonisti semplicemente riproporre frasi come «Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg».<sup>246</sup> Un analogo atteggiamento è ravvisabile in quegli stessi discorsi tenuti pubblicamente da Danton, sebbene qui egli sia costretto a utilizzare quella retorica rivoluzionaria più volte disprezzata per poter pronunciare la sua arringa di difesa:

DANTON. Männer meines Schlages sind in Revolutionen unschätzbar, auf ihrer Stirne schwebt das Genie der Freiheit. (*Zeichen von Beifall unter den Zuhörern*). [...]

---

<sup>243</sup> Cfr. Alessandro Serpieri, *Reading the Signs. Towards a Semiotics of Shakespearean Drama* (trad. da Keir Elam) in: John Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeare*, 2. ed, New York: Routledge, 2002 [1985], p. 134.

<sup>244</sup> *JC*, p. 257-258 (scena 3.2, vv. 79, 87, 94, 99).

<sup>245</sup> *JC*, p. 257-259 (scena 3.2, vv. 83-84, 88, 95, 100, 125, 128).

<sup>246</sup> *SW*, Vol. 1, pp. 13-14.

Ich habe auf dem Marsfelde dem Königtume den Krieg erklärt, ich habe es am 10. August geschlagen, ich habe es am 21. Januar getötet und den Königen einen Königskopf als Fehdehandschuh hingeworfen (*Wiederholte Zeichen von Beifall*). [...] Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt. Meine Stimme hat aus dem Golde der Aristokraten und Reichen dem Volke Waffen geschmiedet. Meine Stimme war der Orkan, welcher die Satelliten des Despotismus unter Wogen von Bajonetten begrub. (*Lauter Beifall*).<sup>247</sup>

Si può ben cogliere qui come sia diverso il lessico da quello di Robespierre, pur se apparentemente venga utilizzato lo stesso codice. L'immagine della nidiata della Rivoluzione e l'animazione della voce che diventa quasi un fabbro e poi un uragano suggeriscono, infatti, una capacità molto pronunciata di manipolare visivamente il linguaggio.

Per quanto riguarda quell' "ironia della simulazione", invece, abbiamo già visto come i dantonisti in privato mettano in atto una decostruzione arguta delle battute dei loro avversari, riproponendo il loro linguaggio per poi successivamente smontarlo e svelarne l'artificio. Sebbene Danton non possieda quella padronanza oratoria di Antonio relativa soprattutto all'utilizzo dei tropi, si può comunque affermare l'esistenza di una certa consonanza. Nonostante l'ironia nei suoi discorsi pubblici (scene 3.4, 3.9) sia molto meno evidente rispetto a quanto visto in precedenza nelle conversazioni tra i dantonisti che si svolgono nell'ambiente raccolto e intimo della stanza, buona parte della critica büchneriana sembra riscontrarla anche in queste occasioni, anche se non senza divergenze d'opinione. Se da un lato vi sono critici come Höllerer<sup>248</sup> e Benn<sup>249</sup> che rilevano come in queste orazioni Danton abbia recuperato la sua vecchia veemenza e si sia finalmente deciso ad agire, seppur troppo tardi, la mia posizione è molto più vicina a quella di Niehoff,<sup>250</sup> il quale dimostra come l'adeguarsi al linguaggio rivoluzionario da parte del leader dei moderati nasconda motivazioni più profonde. Egli appunto sostiene l'idea che il rivoluzionario non intendesse tentare di salvarsi o di modificare il corso degli eventi, ma volesse con tale cambiamento linguistico semplicemente affermare la negatività della retorica rivoluzionaria nella sua interezza. Seguendo tale ragionamento, la posizione di

---

<sup>247</sup> SW, Vol. 1, p. 64.

<sup>248</sup> Cfr. Walter Höllerer, *Dantons Tod* in: Benno von Wiese (a cura di), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, Vol. 2, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958, p. 71.

<sup>249</sup> Maurice B. Benn, *The Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner*, New York/London: Cambridge University Press, 1976, p. 113: «Danton does not become less political but more, so his last public speech is the most political of all».

<sup>250</sup> Cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., pp. 98-106.

Danton si avvicina palesemente a quella di Antonio, in quanto entrambi si servono dell'oratoria dei loro avversari, apparentemente condividendola ed affermandola, per porne in risalto la fallacia.

Ciononostante, mi permetto di dissentire parzialmente dalla tesi di Niehoff, in quanto è pur vero che Danton utilizza tale linguaggio per esporne la vacuità, ma di per sé non dà prova di come il *Zitattext* venga portato avanti e sia riuscito a raggiungere la totalità, inglobando in esso anche quei parlanti che erano riluttanti ad adoperarlo. Tale suo scimmiettamento di una lingua finora a lui estranea, infatti, non è una semplice constatazione rassegnata della sua onnicomprensività, del precipitare della tragedia verso la fine, portando a quel paradosso che vede un'equivalenza tra tenere un discorso pubblico e lasciarsi ghigliottinare.<sup>251</sup> Impiegando quel linguaggio, è vero che Danton denuncia l'assolutezza di una realtà linguistica, ma si serve anche delle affermazioni degli avversari per porre in atto una sorta di attiva resistenza, mostrando una sua visione alternativa dei fatti. Così come Antonio ripete testualmente affermazioni di Bruto e lascia che il pubblico giudichi da solo l'operato di Cesare, egli utilizza il lessico e l'enfasi rivoluzionaria in maniera non meno contrastiva. Il suo discorso di difesa non contiene né una *narratio*, né una *probatio* né tantomeno l'annunciata *refutatio*, ma si tramuta soltanto in un atto d'accusa e in una messa in discussione della legittimità del Tribunale.<sup>252</sup> Pertanto, l'utilizzo della modalità espressiva degli avversari si accompagna a questo mancato rispetto delle regole imposte dallo svolgimento processuale proprio con lo scopo di decostruire gli stessi meccanismi alla base della retorica rivoluzionaria, svelandone la natura ideologica e conservativa. Da un lato, la ripropone in maniera ironica («mich fordert man auf, vor der unentrinnbaren, unbeugsamen Gerechtigkeit zu antworten»),<sup>253</sup> ripetendo quello stesso stereotipo di una giustizia inflessibile che l'Incorruttibile aveva altrove utilizzato («er [der Schrecken] ist nichts anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit»);<sup>254</sup> dall'altro capovolge quel «Despotismus der Freiheit»<sup>255</sup> nel «Genie der Freiheit»,<sup>256</sup> menzionando, inoltre, quelle armi che secondo Robespierre i nemici della Repubblica come lui volevano sottrarre al popolo<sup>257</sup> per dimostrare come sia stato lui stesso a fabbricarle;<sup>258</sup> infine, nel

---

<sup>251</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 104-105.

<sup>252</sup> Cfr. Van Kempen, *Die Rede vor Gericht*, cit., p. 137.

<sup>253</sup> *SW*, Vol. 1, p. 63.

<sup>254</sup> *SW*, Vol. 1, p. 23.

<sup>255</sup> *SW*, Vol. 1, p. 23.

<sup>256</sup> *SW*, Vol. 1, p. 63.

<sup>257</sup> *SW*, Vol. 1, p. 23: «Sie [die andere Faktion] will dem Volk seine Waffen und die Kraft, welche die Waffen führt, entreißen, um es nackt und entnervt den Königen zu überantworten».

<sup>258</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 64.

suo secondo discorso, riprende quella antropomorfizzazione di concetti del suo avversario, applicandola a elementi negativi: ora non è più la libertà, ma la dittatura<sup>259</sup> a prender vita nelle sue parole.

La sua denuncia così si estende allo stesso corso della Rivoluzione, alle dinamiche di potere sottostanti, rompendo quelle regole del discorso su cui esse si fondano per poi esporle al pubblico ludibrio col fine di mostrare come il simbolo della Bastiglia sia stato rimpiazzato dalla macchina infernale della ghigliottina. In questo modo, se dal punto di vista forense il suo discorso è privo di ogni misura, eccessivamente caustico e del tutto incapace di salvaguardare se stesso e i suoi compagni dalla morte, è, invece, efficace nello svelare come l'intero procedimento sia una farsa per autorizzare formalmente l'eliminazione del nemico.

Concludendo, si può notare come Antonio e Danton mostrino una serie di analogie concernenti soprattutto uno stile riccamente ornato che punta sull'utilizzo della metafora e una simulazione del linguaggio dell'avversario che viene automaticamente ripetuto con variazioni o semplicemente capovolto per lo più per scopi accusatori. In questo senso, il loro strumento più efficace risulta essere quella dell'ironia, da intendersi però non come un semplice affermare ciò che si vuole negare o viceversa, ma più che altro come un contrapporre ai propri oppositori le loro stesse armi, emulando la loro modalità espressiva per poi volgerla a proprio vantaggio.

Danton, però, a differenza di Antonio, sembra quasi parodiare le regole del *genus iudiciale* e con esso l'intero apparato teatrale della Rivoluzione, non si cimenta in un uso magistrale degli strumenti scenici di cui dispone né gestisce quegli spazi allo stesso modo (si ricordi come il personaggio shakespeariano sia l'unico del dramma a instaurare un rapporto diretto col pubblico, scendendo dal pulpito). Sarà proprio questo utilizzo improprio e irriverente di quel linguaggio nonché la messa in ridicolo delle sue prescrizioni formali a determinare la sua condanna.

---

<sup>259</sup> SW, Vol. 1, p. 74: «Das ist die Diktatur; sie hat ihren Schleier zerrissen, sie trägt die Stirne hoch, sie schreitet über unsere Leichen».

### 2.5.5 Il linguaggio ricostruisce ed espone il corpo: l'esaltazione del paradigma visivo nel "disvelamento" di Antonio e Danton

Il successo ottenuto da Antonio non deriva, però, esclusivamente da un abile uso degli strumenti retorici, ma anche da quella ripresa della strumentalizzazione del corpo che era anche all'origine del favore di Cesare presso il popolo. L'*imperator*, infatti, aveva usato il suo stesso corpo per persuadere la folla al momento del rifiuto della corona, offrendo la propria gola alla gente e perdendo i sensi, destando negli stessi congiurati anche il dubbio che la malattia di cui soffriva fosse soltanto simulata.<sup>260</sup> Egli, così, con il suo corpo infermo e il rifiuto dell'ambizione alla corona, aveva costruito uno spettacolo in cui ci si può appropriare e spogliare della sua fisicità, in cui le sue azioni possono essere concesse o non concesse, in cui è presente e al tempo stesso assente nei suoi atti e nelle sue parole.

Allo stesso modo, Antonio eredita il mantello di Cesare, lo prende e gli attribuisce il significato di uno spettacolo efferato. Per la folla, dunque, esso diventa l'oggetto scenico che funge da rappresentazione della morte del loro benefattore. La sua funzione, come dice l'oratore, insieme con il corpo, è quella di dare voce alle ferite, di farle parlare.<sup>261</sup> Egli infila tra i buchi della veste le sue parole e con esse scrive una storia di sangue, istigando le masse ad azioni dettate dalla rabbia. Rievocando la prima volta in cui vide l'amico indossare quella toga («I remember»),<sup>262</sup> compie prima un processo di pura ricostruzione, applicandogli una ricordo di un Cesare eroico che altro non è che un ri-membrare, un mettere insieme i pezzi del suo corpo, poi nuovamente un processo di scomposizione, alludendo alle singole ferite infertegli dai suoi carnefici. Quando questa viene rimossa, rivela il corpo insanguinato, un corpo ora vestito dalle parole intessute negli squarci di quell'indumento che non è altro che un veicolo del discorso.

In sintesi, Antonio connette la plausibilità del suo discorso alla stessa capacità degli spettatori di poter guardare con i propri occhi, suggerendo loro di non affidarsi più alle parole e alla vista dei potenti.<sup>263</sup> Ciò è rivelato anche dalla stessa enfasi dei verbi che rimandano alla "vista" e al "mostrare" accompagnati costantemente da elementi deittici

---

<sup>260</sup> Cfr. *JC*, pp. 178-181 (scena 1.2, vv. 234-274).

<sup>261</sup> *JC*, p. 249-250 (scena 3.1, vv. 259-262): «Over thy wounds now do I prophesy/ (Which, like dumb mouths, do ope their ruby lips/ To beg the voice and utterance of my tongue)/ A curse shall light upon the limbs of men». Il concetto viene ripetuto nuovamente durante il discorso al foro (*JC*, p. 265, scena 3.2, vv. 217-219), per la citazione integrale si veda la nota 240.

<sup>262</sup> *JC*, p. 262 (scena 3.2, v. 168).

<sup>263</sup> Cfr. Maddalena Pennacchia, *Antony's Ring: Remediating Ancient Rhetoric on the Elizabethan Stage* in: Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Farnham: Ashgate Publishing, 2009, p. 56.

(«And let me *show* you him that made the will»<sup>264</sup>; «*See* what a rent the envious Casca made»<sup>265</sup>; «*Look you here, / Here* is himself, marr'd, as you *see* with traitors»<sup>266</sup>).<sup>266</sup> In questo modo, rifiutando la retorica del suo predecessore come inganno e semplice artificio, presenta quel corpo che è «both visual and rhetorical, or more precisely it is rhetorical in its visuality»,<sup>267</sup> rifacendosi a un'idea di teatro come «interfaccia trasparente»<sup>268</sup> che si riconnette a quel senso etimologico della parola greca *theasthai* dal significato di “vedere” e “contemplare”.<sup>269</sup>

Il fatto che poi la folla sia convinta da tale dimostrazione permette a Shakespeare di sottolineare come essa sia più incline ad accettare di essere governata da un uomo solo piuttosto che difendersi da qualcuno che voglia trattarla da tiranno. La sua reazione alle orazioni funebri, inoltre, evidenzia come sia incapace di mettere da parte le sue passioni, denotando anche il passaggio dall'era repubblicana a quella imperiale. La repubblica non a caso permette alla gente di partecipare al governo, ma ciò richiede un determinato livello di virtù che possa essere condiviso sia dal leader politico che dalle masse, facendo in modo che quest'ultime rimangano molto più leali alla città che a ogni altro uomo. In ciò consiste l'errore di Bruto, ossia proprio nel dare per scontato che la gente comune possa effettuare una valutazione logica di cosa sia effettivamente giusto per Roma, mettendo da parte i propri furori e agendo nella maniera più patriottica e disinteressata. Antonio, invece, ha già compreso il cambiamento che è nell'aria che tra l'altro è confermato dal fatto che il pubblico sia più interessato alla bontà di Giulio Cesare in quanto imperatore che a quanto la sua morte sia necessaria a preservare la Repubblica. Del discorso di Bruto, infatti, non sembra comprendere un granché, ma vorrebbe soltanto rimpiazzare un Cesare con un altro che li tratti bene allo stesso modo, come indica anche il suo tentativo di proclamare il capo della cospirazione a sua volta imperatore: «Let him be Caesar»,<sup>270</sup> afferma, difatti, un plebeo. Questa sua mancanza di etica e di interesse nella causa libertaria nonché la sua prontezza a essere anche manipolato dagli oratori rivela, dunque, quella degenerazione di valori che poi sarà tipica dell'*Antony and Cleopatra* e che porterà Antonio a cercare altrove quella grandezza e nobiltà che nell'impero universale di Ottaviano viene messa da parte

---

<sup>264</sup> *JC*, p. 261 (scena 3.2, v. 159). Il corsivo è stato aggiunto da me e non ricorre nel testo.

<sup>265</sup> *JC*, p. 262 (scena 3.2, v. 173).

<sup>266</sup> *JC*, p. 263 (scena 3.2, vv. 194-195).

<sup>267</sup> Freda Chapple, *Digital Opera: Intermediality, Remediation and Education* in: Id. e Chiel Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/ New York: Rodopi, p. 93.

<sup>268</sup> Pennacchia, *Antony's Ring*, cit., p. 59.

<sup>269</sup> Cfr. Antony Dawson, *The Distracted Globe* in: Id. e Paul Yachnin, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 93.

<sup>270</sup> *JC*, p. 255 (scena 3.2, v. 51).



per privilegiare personalità docili e ubbidienti come Lepido. In seguito alle orazioni, la folla agirà come una massa indiscriminata alla ricerca di vendetta, ma senza quella falcoltà di discernere ciò che costituisca effettivamente per essa una minaccia e cosa no, come si evince dall'episodio in cui condanna il poeta Cinna soltanto perché omonimo di uno dei cospiratori. Antonio ci ha visto giusto: è meglio appellarsi ai suoi sensi e al suo impulso alla vendetta piuttosto che alla sua razionalità.

Passando a Büchner, nella scene del Tribunale Danton ricorda il disvelamento del corpo di Cesare proprio perché qui difende la sua stessa individualità "fisica" e quella del popolo, così come il personaggio shakespeariano omaggia la "persona" e memoria del defunto nella sua intrezza e non solo nella formulazione teorica del suo vizio. Egli, con quel procedimento "riabilitativo" tipico della sua fazione, sposta l'accento dall'astrazione alla realtà dei fatti, mostrando le necessità del popolo e il suo vero corpo sofferente: «Ihr wollt Brot, und sie werfen euch Köpfe hin! Ihr durstet, und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken!».<sup>271</sup> Così facendo, smonta quell'equivalenza teorizzata dal suo avversario, quell'«Ergotismus»<sup>272</sup> che propone di saziare un bisogno fisico con rappresaglie di corpi, fondato sulla convinzione che le conclusioni dei suoi sillogismi si lascino tramutare concretamente in programmi politici e su un presupposto ontologico che preveda un'esatta convertibilità tra fame (essere) e vendetta (pensiero).

Come nell'arringa di Antonio, inoltre, anche in quella del paladino büchneriano prevale un processo di rievocazione interiore – e qui si torna all'etimologia del sostantivo tedesco *Erinnerung* –, proprio perché tutti e due i personaggi fanno leva su una serie di registri che mirano a suscitare emozioni o più semplicemente commozione nello spettatore. Di volta in volta si punta su toni patetici ed epici, ricordando ad esempio con estrema tenerezza l'immagine di Cesare dopo la vittoria contro i Nervii<sup>273</sup> da un lato e le imprese rivoluzionarie compiute con ardore patriottico da Danton<sup>274</sup> dall'altro, per poi sfociare nella denuncia del blasfemo, ossia quel tradimento dei congiurati<sup>275</sup> per il primo e l'accusa di cospirazione ai danni della Repubblica per il secondo.<sup>276</sup> Anche in Büchner, dunque, quell'immagine di un passato glorioso e interiorizzato crea una tensione che implica anche in questo caso la volontà di voler ricostruire la storia di un corpo, quello neoformato del

---

<sup>271</sup> SW, Vol. 1, p. 75.

<sup>272</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., p. 122.

<sup>273</sup> Cfr. JC, p. 262 (scena 3.2, vv. 170-171).

<sup>274</sup> Cfr. SW, Vol. 1, p. 64.

<sup>275</sup> Cfr. JC, p. 263 (scena 3.2, vv. 193-195).

<sup>276</sup> Cfr. SW, Vol. 1, pp. 62-63.

popolo («Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt»),<sup>277</sup> mettendone insieme i pezzi, quegli stessi che vengono menzionati nei brani soltanto nella loro incompletezza o essenza lacerata. I personaggi, così, esprimono uno “sguardo” retrospettivo che si oppone a quella necessità storica propugnata sia da Bruto sia da Robespierre, quella violenza inarrestabile e sempre volta in avanti destinata poi a rivelarsi un semplice inseguire una circolarità opprimente.

Anche nel caso di Danton, difatti, l’appello alla facoltà visiva dei suoi uditori risulta essere onnipresente, come possiamo notare dalla prevalenza nel suo discorso di una terminologia relativa a un processo di scoprimento di una realtà continuamente velata. Nel primo discorso (scena 3.4), in cui rievoca le sue imprese rivoluzionarie, non a caso pone l’enfasi sulla necessità che i suoi accusatori si mostrino, “compaiano” (“sich zeigen”, “erscheinen”)<sup>278</sup> davanti al Tribunale per poterli smascherare (“entlarven”).<sup>279</sup> Nel secondo discorso (3.9), invece, prevale più che altro la dimensione della verità; qui Danton, prima di quella rivelazione finale della “fame” del popolo a cui abbiamo già accennato, insiste come Antonio maggiormente sul “vedere” che esprime sia una facoltà di veggenza profetica sia la necessità di dover prendere atto della vera natura dei suoi oppositori: «Eines Tages wird man die Wahrheit erkennen. Ich *sehe* großes Unglück über Frankreich hereinbrechen. [...] *Seht* da die feigen Mörder, *seht* da die Raben des Wohlfahrtsausschusses!».<sup>280</sup> Se Robespierre manifestava la sua fiducia assoluta nel suo sguardo vivisettore e tentava in ogni modo di persuadere i suoi ascoltatori della sua infallibilità, qui Büchner sembra più che altro rimandare a una concezione di anatomia, o meglio di “autopsia” – se vogliamo omaggiare in toto il senso complessivo dell’opera – volta a un’osservazione non più delegata a altri, ma effettuata autonomamente. Nel *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk* di Brockhaus del 1837, si può trovare un’analogia definizione del termine che viene appunto estrapolata a partire dalla sua etimologia di derivazione greca:

Autopsie, seiner griech. Ableitung zufolge soviel als Selbst-Schauen, bezeichnet die eigene Wahrnehmung oder Untersuchung eines in die Sinne fallenden Gegenstandes. Sie ist nicht nur in den Naturwissenschaften und

---

<sup>277</sup> SW, Vol. 1, p. 64.

<sup>278</sup> SW, Vol. 1, p. 63: «Die Elenden, welche mich anklagen, mögen hier erscheinen, und ich werde sie mit Schande bedecken. Die Ausschüsse mögen sich hierher begeben, ich werde nur vor ihnen antworten. Ich habe sie als Kläger und als Zeugen nötig. Sie mögen sich zeigen».

<sup>279</sup> SW, Vol. 1, p. 64: «Ich werde die platten Schurken entlarven und sie in das Nichts zurückschleudern, aus dem sie nie hätten hervorkriechen sollen».

<sup>280</sup> SW, Vol. 1, p. 74. Anche in questi esempi il corsivo è mio e non ricorre nel testo.

besonders in der Medicin, in welcher ohne sie der Arzt zu keiner richtigen Krankheitserkenntniß gelangen würde, nothwendig, sondern überhaupt da, wo es darauf ankommt, durch eigene Beobachtung und Untersuchung den Schein von der Wirklichkeit zu trennen und die Thatsachen festzustellen.<sup>281</sup>

La seguente formulazione dimostra ancora una volta come il corpo, sottoposto a processi anatomici, sia indissolubilmente legato a una capacità di vedere, di distinguere tra apparenza e realtà alla ricerca di una sorta di verità concernente l'oggetto.

La folla nel *Dantons Tod* però non sembra appunto fare affidamento ai propri sensi come la plebe del *Julius Caesar*, la quale non può fare a meno di credere a ciò che vede. Sicuramente anche qui è offuscata dal desiderio di vendetta nei confronti degli aristocratici ed è vittima facilmente della manipolazione degli oratori; ciò che però non si spiega è come essa non sia in grado di accusare la fame, di sentire la sofferenza sulla propria pelle. Probabilmente tale atteggiamento è dovuto a un problema di percezione come denuncia ad esempio Lacroix («das Volk ist tugendhaft, d. h. es genießt nicht, weil ihm die Arbeit die Genußorgane stumpf macht»),<sup>282</sup> ma è riconducibile anche a uno scetticismo nei confronti dei sensi, presente in molti personaggi del dramma e nello stesso Danton. Büchner gli fornisce un'analogia capacità di anatomizzare il reale, conferendogli l'abilità di poter smascherare questa recita della Rivoluzione come un semplice mito, proprio per enfatizzare come sia estremamente facile entrare in un meccanismo in cui l'apparenza sia confondibile con la realtà. Quest'ultima diventa così una sorta di nuovo *deus absconditus*, dato che le possibilità di autoservazione spesso non sono sufficienti e non permettono di guardare al di là del proprio naso, cosa che comporta la ricostruzione di un'immagine del mondo molto limitata.

---

<sup>281</sup> *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, 1. ed., Vol. 1, Leipzig: F. A Brockhaus, 1837-1840, p. 160.

<sup>282</sup> *SW*, Vol. 1, p. 31.

## 2.6 Sulla connessione tra arte e scienza: il linguaggio anatomico di Shakespeare e Büchner

### 2.6.1 Shakespeare e la cultura *early modern*: il nuovo metodo fondato sull'osservazione e le sue "metafore itineranti"

L'interesse di Shakespeare per la pratica anatomica e soprattutto per un nuovo paradigma visivo deriva sicuramente dall'epoca in cui si trovò a vivere, epoca che lo vide contemporaneo di Keplero e Galileo e lo portò a condividere con essi quell'ansia epistemologica e quel rapporto problematico tra la visione e la conoscenza. Questa tematica era già resa evidente dal trattato sull'ottica di Keplero del 1604, *Ad Vitellionem Paralipomena, Quibus Astronomiae Pars Optica Traditur*.<sup>283</sup> Quest'opera conteneva due epigrammi redatti dallo stesso astronomo che appunto si incentravano proprio sul rapporto tra l'occhio e la mente e l'occhio e la stessa percezione. L'obiettivo qui era proprio quello di sancire un nuovo modello cognitivo fondato essenzialmente sull'ottica, su quel connubio tra i sensi e le facoltà astratte nell'apprendere la realtà esteriore e trasformarla in conoscenza o più semplicemente tra la fisiologia della visione e le operazioni del cervello. Lo stesso libro era concepito in maniera antropomorfa, come un corpo umano dotato di un occhio capace di osservare tutte le cose e che trovava la sua più grande espressione nel telescopio. Quest'ultimo era il protagonista assoluto dell'epoca e assemblava metaforicamente in sé al tempo stesso la grandiosità della nuova scienza, ma anche quel senso di inadeguatezza e di mancanza di obiettività di uno strumento meramente umano:

The telescope became an image of doubtful knowledge because it was an instrument that claimed to reveal or discover new knowledge but to do so not despite, but because, it distorted regular vision [...] As an instrument whose reputation for unreliability was only late transformed into a standard that made it an enduring metaphor for knowledge, the telescope clearly shaped the "period eye" of the early modern age. [...] [it] and other new optic devices shifted this discussion by revealing how distortion is the basis for all acts of perception. What Galileo and Kepler recognized was that all acts of seeing [...] involve artifice, mediation, and some kind of distortion. In this philosophical context, what is true of ocular perception is by extension also true of cognitive apprehension.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Giovanni Keplero, *Optics. Paralipomena to Witelo & Optical Part of Astronomy* (trad. da William H. Donau), Santa Fe: Green Lion Press, 2000 [1604], pp. 11-12.

<sup>284</sup> Elisabeth Spiller, *Science, Reading, and Renaissance Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 103.

Una sorta di “malinconia” era il sentimento imperante di quell’era, dovuta anche all’imminente frammentazione della scienza olisitica dell’umano in diversi saperi, proprio per via di quegli sconvolgimenti attuati dalle varie rivoluzioni scientifiche che avevano determinato la mancanza di un nesso teologico e teleologico che desse coerenza al disegno complessivo, scardinando l’idea di geocentrismo e antropocentrismo. Venendo meno quella connessione tra microcosmo e macrocosmo, si producevano così nel panorama conoscitivo dei significati incerti, delle presenze spettrali, delle forme distorte, delle metafore perturbanti.<sup>285</sup> Questo nuovo clima sembrava estendersi un po’ a tutti gli ambiti e veniva condiviso da scienziati, artisti, pittori e da personalità celebri e geniali come Leonardo, Michelangelo, Vesalio, Bacon e Bruno, i quali riportavano alla ribalta quell’organo cognitivo dell’occhio, permettendo nel periodo *early modern* l’elaborazione di nuovi metodi di osservazione attraverso cui guardare il mondo fisico in una maniera del tutto innovativa.

Il fatto che quest’enfasi data alla vista fosse inevitabilmente collegata a una volontà di approfondire lo studio del corpo umano, come abbiamo già notato in precedenza per quanto riguarda il termine “autopsia”, era ribadito ancora una volta da una curiosa coincidenza temporale. Il 1543, infatti, fu l’anno in cui sono pubblicate l’opera di Copernico *De revolutionibus orbium celestium* e quella di Vesalio *De humani corporis fabrica*, opere che manifestavano chiaramente l’intento di osservare le cose così come sono in realtà, sia per quanto riguarda il macrocosmo, il mondo degli astri, che il microcosmo, il corpo dell’uomo. Quella pretesa dello sguardo umano di contemplare i corpi celesti e terrestri, l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, non conduceva soltanto alla necessità di cogliere la verità senza filtri, se non attraverso quello della lente che amplifica lo sguardo, ma anche a un’ulteriore sfida, ossia quella di guardare in profondità per poter carpire non solo l’immagine visibile, ma anche quegli aspetti nascosti e invisibili della realtà. Questo nuovo e pervasivo modello euristico, ponendosi tali obiettivi, produceva anche una serie di «travelling metaphors»,<sup>286</sup> ossia di determinati concetti usati a mo’ di tropo che venivano ripetuti in un contesto di mobilità e scambio di termini e strumenti tra umanisti e scienziati. Una di queste era proprio l’anatomia, parola che ricorreva in parecchi testi dell’epoca appartenenti ai più svariati ambiti del sapere, dalla filosofia naturale alla

---

<sup>285</sup> Cfr. Maria Del Sapio Garbero, *New Visual Paradigms in Shakespeare’s Time* in: Id. (a cura di), *Shakespeare and the New Science in Early Modern Culture. Shakespeare e la nuova scienza nella cultura early modern*, Pisa: Pacini editore, 2016, pp. 10-11.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 14.

teologia, ma soprattutto in quelle “anatomie letterarie”<sup>287</sup> che appunto rendevano palese il suo ruolo come metodo non solo di indagine scientifica, ma anche di autoconoscenza.

Un'altra ancora era, ad esempio, quella del teatro che come abbiamo visto a proposito del discorso di Antonio già rimandava etimologicamente al campo semantico della visione e a uno stretto legame con l'anatomia. Non a caso si parlava di teatro anatomico, facendo riferimento a delle strutture, dalla forma circolare e quindi molto simili a un'arena, in cui appunto avveniva la dissezione di cadaveri opportunamente disposti al centro e “spettacolarizzati”. Queste rappresentazioni aperte al pubblico permettevano a tutti coloro che lo volessero di verificare attraverso l'osservazione diretta quella morfologia del corpo solitamente appresa tramite l'autorità altrui o tramandata soltanto in testi scritti.

Ciononostante, la parola “teatro” si ripresentava anche in riferimento a quelle mappe del mondo realizzate da Ortelius e Mercatore – si veda come il primo abbia intitolato il suo atlante del 1570 *Theatrum Orbis Terrarum* –, anzi proveniva proprio dall'ambito geografico. Lo stesso Globe richiamava chiaramente tale connessione e sembrerebbe condividere quella pretesa scientifica di esplorare e rappresentare i territori sconosciuti che si palesavano alla vista, come attesta la stessa iscrizione *Totus Mundus Agit Histrionem*.

Il corpo, così, veniva sottoposto a un processo di mappatura del tutto simile a quella messa in atto dai geografi, in quanto attraverso tali procedure era riscritto, corretto con una sorta di consapevolezza cartografica, avvalendosi degli strumenti scenici del teatro, della sua capacità di esporre l'oggetto che si intende scandagliare.<sup>288</sup> Si instaurava, dunque, un'ennesima “metafora itinerante” che utilizzava spesso l'associazione con la navigazione e simbolicamente era traducibile con una necessità di tracciare le coordinate in un mondo nuovo, in cui le certezze di un tempo erano state spazzate via in un batter d'occhio.

L'inevitabile interdisciplinarietà che l'anatomia presentava con la filosofia naturale, a cui si sovrapponevano chiavi di lettura teologiche e metafisiche, è proprio un dato prezioso per comprendere come tutti questi ambiti apparentemente differenti condividessero un comune anelito al conoscere, capire, interpretare. Shakespeare porta avanti questo impegno, estendendo questa ambizione cosmografica non al mondo esterno o all'interno del corpo

---

<sup>287</sup> Cfr. *Ibidem*. Qui la Del Sapio Garbero rimanda all'indagine condotta da Richard Sugg che aveva calcolato la ricorrenza del termine “anatomia” in Inghilterra dal 1576 al 1650 in più di 120 opere appartenenti ai generi più disparati come poesie, saggi, drammi, prendendo come punti di riferimento *A Philosophical Discourse, entitled, The Anatomie of the Minde* del 1576 di Thomas Rogers e *A Survey of Tyrannie: or, the Anatomizing of Tyrants* di Nicholas Cowling del 1650: cfr. Richard Sugg, *Murder After Death. Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca/ London: Cornell University Press, 2007, pp. 213-216.

<sup>288</sup> Cfr. Del Sapio Garbero, *New Visual Paradigms*, cit., p. 15.

come i suoi contemporanei, ma a quell'ambito in cui la scienza fallisce miseramente, fornendoci quegli strumenti per orientarci in quella dimensione più intima dell'animo umano.

### 2.6.2 Dall'anatomia di Mundinus a quella di Vesalio: la centralità del corpo e dei sensi

Detto ciò, è possibile riscontrare nel *Julius Caesar* una serie di elementi che rimandano a questo sfondo culturale in cui ebbe origine il dramma shakespeariano, prima di tutto osservando come le due orazioni di Bruto e Antonio riflettano un preciso sviluppo storico nella pratica anatomica nella seconda metà del XVI secolo che rientra appunto in quel globale cambiamento di prospettiva che vide l'affermazione di un metodo fondato sull'osservazione diretta.

Il metodo tradizionale adoperato fino a quel momento era, infatti, quello teorizzato da Mundinus (Mondino de' Liuzzi), professore di medicina a Bologna, il quale considerava la medicina strettamente collegata alla filosofia naturale; le sue *demonstrations* avevano non solo uno scopo di tipo scientifico, ma miravano a mostrare agli studenti come in quel corpo che veniva aperto e sezionato risiedesse il potere della creazione divina. Solitamente la dinamica era la seguente: il professore dall'alto della sua cattedra leggeva il manuale di Mundinus in latino, commentandolo a suo piacimento, mentre a distanza un chirurgo si cimentava nella dissezione e un altro individuo, chiamato comunemente *ostensor*, illustrava di volta in volta le parti che venivano incise. Questa pratica venne successivamente appunto criticata da Vesalio, il quale sottolineava l'arroganza di questi professori che come "uccellacci" gracchiavano dal loro piedistallo cose che non avevano mai investigato a fondo, rileggendo semplicemente ciò che era stato scritto da altri. Egli, inoltre, rileva come spesso si creasse una gran confusione, dato che i personaggi incaricati di operare sul corpo e di indicare gli organi conoscevano a malapena il latino e non di rado fraintendevano le istruzioni lette dal libro.<sup>289</sup>

Quando diventò professore di anatomia a Padova, invertì questa tendenza largamente diffusa, spostando l'autorità e l'attenzione dal professore di medicina che leggeva o parlava *ex cathedra* a chi effettuava la dissezione del corpo che ora diventava il centro

---

<sup>289</sup> Cfr. citazione in K.B Roberts e J.D.W Tomlinson, *The Fabric of the Body. European Tradition of Anatomical Illustration*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 133 e Andreas Vesalius, *On the Fabric of the Human Body* (trad. da William Frank Richardson e John Burd Carman), San Francisco: Norman Publishing, 1998 [1543], pp. LVII e LVI.

indispensabile del tatto, della voce e della gestualità del *performer*. In questo modo, era avvenuto un vero e proprio mutamento di carattere epistemologico che attribuiva una maggiore autorità non più al testo codificato, ma all'evidenza visiva del cadavere in quanto prova scientifica. Ciò comportava inevitabilmente anche una spiccata tendenza a fare affidamento non solo ai propri sensi, ma anche a quelli del pubblico presente che diventava ora testimone dell'accaduto. Cambiarono ovviamente anche i parametri di valutazione, fattore per cui veniva assegnato un maggiore potere alla realtà fisica rispetto a quella teorica: «If he could get everyone else to concede that the physical evidence was arbiter of the dispute, this meant that he had won the argument over all the eminent professors and practitioners».<sup>290</sup>

Tale considerazione appare ancora più pregnante, se si osserva come in epoca rinascimentale vi fosse un'effettiva corrispondenza tra l'anatomia e la cosmologia, tanto da ritenere che le stesse parti del corpo umano si disponessero in un ordine gerarchico non privo di analogie con il disegno della natura e dell'universo, proprio per la condivisa convinzione che l'uomo fosse fatto a immagine e somiglianza di Dio. In un tale contesto, Vesalio incarnava un prototipo nuovo, quello del filosofo razionalista che come la nascente filosofia della *Renaissance* e di Francis Bacon ricercava la vera causa degli avvenimenti e intendeva dissezionare il corpo, spogliandolo della sua aura sacrale, quasi come se volesse mostrare come la sua configurazione interna smentisse la sua pretesa di erigersi al pari del divino.<sup>291</sup> La rivoluzione da lui attuata, così, diffondendo un metodo empirico improntato all'osservazione diretta che contrastava l'autorità prettamente teorica delle antiche scienze naturali, faceva diventare il corpo non tanto una struttura armonica fondata su parallelismi riscontrabili nel Creato, ma emblema di canoni contrastanti in grado di minare alle fondamenta il modello dominante fino ad allora.

### 2.6.3 Dall'anatomia al dramma sul testo shakespeariano: l'influenza dei due metodi sulle orazioni di Bruto e Antonio

Per meglio comprendere come questa nuova modalità epistemologica fosse richiamata dal testo shakespeariano, in particolar nel discorso al Foro, è forse opportuno fare un piccolo riepilogo di alcuni elementi salienti delle due orazioni. Bruto, ad esempio, può essere

---

<sup>290</sup> Andrew Cunningham, *The Anatomical Renaissance: The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot: Scolar Press, 1997, p. 102.

<sup>291</sup> Cfr. Del Sapio Garbero, *Anatomy*, cit., p. 48.



associato anche spazialmente a quel professore accademico di stampo medievale, dato che tiene il suo discorso sul rostrò, lontano dal corpo e imposta la veridicit  delle sue affermazioni sulla propria autorit , proprio come faceva il professore *ex cathedra*. Antonio, invece, sposta l'attenzione sul corpo, invitando anche un pubblico a disporsi in una maniera circolare intorno ad esso, richiamando quindi anche architettonicamente la struttura sia del teatro anatomico sia dello stesso Globe. Un ulteriore elemento   poi quel suo abbondante uso di riferimenti deittici per indicare il corpo che rimanda all'operazione dell'anatomista di mostrare le interiora per avallare la veridicit  delle sue affermazioni. Infine, la sua trasformazione retroattiva del discorso di Bruto<sup>292</sup> ricorda un episodio della stessa vita di Vesalio, verificatosi all'universit  di Bologna dove si era recato su invito del professor Curtius, episodio narratoci dallo studente tedesco Baldasar Heseler.<sup>293</sup> Qui il giovane anatomista piuttosto che dimostrare le parole che il professore leggeva dal manuale, cominci  a dare la propria opinione in merito a parti del corpo che man mano si presentavano alla sua vista e che non erano state menzionate da Curtius, incitando gli studenti a fare lo stesso esclusivamente sulla base di ci  che potevano percepire con i loro sensi. Pertanto, la dinamica della vicenda   simile all'atteggiamento di Antonio, in quanto anche a lui era stata concessa la parola da Bruto per parlare del "corpo" e non per accusare o smentire l'altro oratore, ritrovandosi inizialmente ad assecondare tale sua posizione per poi introdurre nuovi criteri di verit . Come Vesalio riesce a far trarre ai suoi uditori delle conclusioni differenti da quelle preannunciate, contestando un'autorit  da loro accettata in precedenza. Comparando la sua orazione col resoconto stilato dallo studente di medicina, inoltre, vediamo come entrambi facciano ricorso al paradigma visivo o pi  genericamente sensoriale. Anche Vesalio, infatti, si avvaleva di verbi tipici del "vedere" e del "sentire", ribaditi con la stessa insistenza a mo' di invito rivolto agli ascoltatori. Questa esortazione non rimanda altro che a quella * broyia* che, come gi  esplicitato, non   altro che una qualit  di discernimento empirica e autonoma, non dipendente da altri: «I am not saying that, but I am *showing* you here in these two subjects the 'vein without a pair'»;<sup>294</sup> «I do not want to give my opinion, you yourselves should *feel* with *your own* hands, and trust them» (corsivo mio).<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> Cfr. Berns, *Performing Anatomy*, cit., p. 104.

<sup>293</sup> Cfr. Baldasar Heseler, *Andreas Vesalius' First Public Anatomy*, cit..

<sup>294</sup> Cunningham, *The Anatomical Renaissance*, cit., p. 111 che a sua volta cita da Heseler, *Andreas Vesalius' First Public Anatomy*, cit., pp. 272-273.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 115 a sua volta citato da Baldasar Heseler, *Andreas' Vesalius First Public Anatomy*, cit., pp. 292-293.

Questo passaggio da una pratica anatomica di vecchio stampo a un'altra che potremmo definire propriamente moderna si riflette non solo in questa insistente riproposizione di verbi che fanno appello alle facoltà dei sensi, ma probabilmente anche nel linguaggio delle due orazioni. Nel linguaggio di Bruto appunto ritroviamo quegli stessi parallelismi e quelle logiche di causa ed effetto, probabilmente ascrivibili a quel canone di proporzione geometrica della Creazione riscontrata nel corpo dissezionato, mentre in quello di Antonio, le parole non esprimono più consequenzialità, ma si adattano a questa nuova pratica che predilige la visione,<sup>296</sup> avvalendosi del potere icastico della metafora. Questa produce non più catene verbali, ma immagini in grado di favorire l'immedesimazione dello spettatore nella pratica anatomica, di inglobare i suoi stessi occhi nell'operazione compiuta dall'anatomista, stuzzicando la sua stessa immaginazione. Ciò viene fatto proprio per dimostrare come l'anatomia non sia più qualcosa di estraneo per l'uditore, come accadeva col metodo precedente che sembrava muoversi in una direzione manualistica e astratta a tal punto da tralasciare l'importanza dell'osservazione diretta. In sintesi, il personaggio shakespeariano riflette quella trasformazione attuata da Vesalio che rese l'anatomia un vero e proprio "spettacolo", puntando anche a suscitare l'interesse degli astanti e a intrattenerli.

#### 2.6.4 La scienza al tempo di Büchner: dal meccanicismo newtoniano al "biocentrismo"

Come già notato, il tema della visione è presente non solo in Shakespeare, ma anche nel panorama büchneriano, dove assume i contorni di problematica di tipo epistemologico e filosofico anche in questo caso inevitabilmente connessa alla sua attività scientifica e più genericamente all'attitudine della scienza del suo tempo. Wulf Wülfing parla addirittura in un interessante saggio non solo di "autopsia del Terrore", ma anche di "terrore dell'autopsia" con un arguto gioco di parole, facendo riferimento proprio a come l'autore si mostrasse particolarmente scettico nei confronti di alcune tendenze dominanti della sua epoca, esemplificate in particolar modo nel microscopio. Il critico prosegue, facendo riferimento alla ricorrenza di tale strumento nel *Leonce und Lena* e nel *Woyzeck*, dicendo: «So steht das Mikroskop letztlich [...] für die Mechanisierung, mithin Quantifizierung der

---

<sup>296</sup> D'altronde, che lo stesso Vesalio abbia mutato il linguaggio con cui esponeva i risultati delle sue dissezioni sembra essere un dato largamente attestato: «Vesalius had an extraordinarily well-developed visual sense, and it is apparent in his verbal descriptions of anatomical structures» (Charles D. O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*, Berkeley: University of California Press, 1964, pp. 18, 118).

neuzzeitlichen Lebenswelt, die mit Descartes' 'Anmaßung' begonnen hat, das mathematische Denken zum vorherrschenden Denken zu machen».<sup>297</sup>

A proposito di tale avversione per un modello preponderante di tipo matematico che concerneva soprattutto i fenomeni pertinenti alla fisica e alla chimica, non si può non far riferimento alla rilevanza data al tema della visione nella *Farbenlehre* di Goethe, la quale più di tutte incarna lo spirito anti-meccanicistico e anti-newtoniano che poi contraddistingueva tutta la scienza organicistica del tempo. Come Goethe sosteneva, l'ottica matematica di impostazione newtoniana aveva scardinato l'idea di una percezione in cui il punto di vista soggettivo e quello oggettivo, ossia quello fisiologico dell'occhio e quello proprio della fisica erano concepiti in maniera unitaria. Quello che egli contestava era appunto quella convinzione che il colore fosse innato alla luce e presente in essa come qualcosa di originario, un suo estratto, in grado di manifestarsi attraverso la rifrazione e altri fenomeni. Così giunse all'elaborazione di una teoria che attribuiva piuttosto la sua origine all'interazione della luce col buio, riconoscendo tra l'altro come la sua manifestazione non fosse possibile senza il fenomeno della polarità. Secondo tale conclusione, come avrebbe poi affermato nello *Entwurf einer Farbenlehre* del 1808, il colore non sarebbe nient'altro che un «fenomeno naturale del senso della vista», di quella facoltà sensoriale che si esplica attraverso l'occhio, «unica e medesima cosa» con la luce, con cui presenta un'«immediata affinità».<sup>298</sup> Non a caso, queste pagine sono anche quelle che contengono i celeberrimi versi che probabilmente lasciano presagire quel nuovo modo di vedere che avrebbe contraddistinto gli anni successivi: «Wär' nicht das Auge sonnenhaft,/ Wie könnten wir das Licht erblicken?/ Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,/ Wie könnt' uns Göttliches entzücken?».<sup>299</sup>

Il punto di partenza, però, di tutte questo proliferare di idee in ambito scientifico era sicuramente quella che potremmo definire “crisi kantiana”.<sup>300</sup> Per una strana coincidenza, lo stesso Kant aveva parlato della stessa come di una sorta di “rivoluzione copernicana” che come sappiamo aveva avuto notevoli conseguenze in ambito scientifico nell'era shakespeariana. Essa veniva espressa in particolar modo in alcuni passi salienti della

---

<sup>297</sup> Wolf Wülfing, “Autopsie”. *Bemerkungen zum “Selbst-Schauen” in Texten Georg Büchners* in: Henri Poschmann (a cura di): *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (BerlinOst)* 1988, Berlin: Peter Lang, 1992, p. 53.

<sup>298</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (a cura di R. Matthaei, Weimar, Böhlau Nachfolger), 1955 in: Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (a cura di K.L. Wolf, W. Troll, R. Matthaei, W. von Engelhardt, D.Kuhn), Vol. I, 4, Weimar: Böhlau Nachfolger, 1947 e s., p. 18.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., p. 55.

prefazione della *Kritik der reinen Vernunft* del 1787, in cui il filosofo sosteneva l'idea che la natura (oggetto) dovesse adattarsi all'uomo (soggetto) e non viceversa, come Copernico aveva messo il Sole, e non la Terra, al centro dell'universo;<sup>301</sup> questo perché la mente umana non svolgeva soltanto un ruolo passivo nella ricezione dei dati, ma si cimentava anche in processi di natura critica e deduttiva. È chiaro che questo tentativo di fondare e rafforzare i diritti della ragione producesse al tempo stesso una sorta di relativizzazione di quella pretesa di absolutezza di ogni immagine scientifica del mondo. Dall'ambito astronomico e fisico, dunque, lo stesso Kant riconosceva nell'impossibilità della matematica – e di conseguenza anche dello stesso intelletto nonché delle idee della ragione – di realizzare quell'esattezza preannunciata nel suo stesso nome.

Proprio per la «transzendentale Obdachlosigkeit»<sup>302</sup> kantiana che si manifestava nell'assenza di punti di riferimento stabili e oggettivi se non quelli imposti dallo stesso soggetto, il globo terrestre veniva così trasformato da corpo geometrico che seguiva le leggi immutabili della meccanica newtoniana a organismo asimmetrico, dai tratti individuali. Da ciò derivava la diffidenza della scienza romantica nei confronti di ogni teoria che si avvallesse metodi unicamente quantitativi e della matematizzazione, proprio perché si era pienamente convinti che solo sul piano qualitativo fosse possibile una reale comprensione già dei fenomeni naturali, prima di tutto di quelli fisici. Già Kant aveva avviato questo processo, non risultando particolarmente convinto della tesi dell'atomismo a cui contrapponeva un'ipotesi dinamistica, più adatta a spiegare i moti e la costituzione stessa della materia. Egli, infatti, non aveva mostrato alcuna simpatia per una relativizzazione dell'importanza della materia in un cosmo fatto di enormi spazi vuoti né per l'idea della sua impenetrabilità, sostenendo un'ipotesi di continuità che guardava alla materia come a un qualcosa in possesso di forze, in particolare di attrazione e repulsione.

---

<sup>301</sup> Immanuel Kant, *Critik der reinen Vernunft*, Riga: Hartknoch, 1781, 1787 (2° edizione) in: Id., *Kant's gesammelte Schriften*, (a cura della Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften), Berlin: De Gruyter, 1968 e ss. [1902-1923], Voll. 3-4, pp. 1-552 e 1-252. Come d'uso, diamo indicazione della paginazione originale delle due edizioni del 1781 (A) e 1787 (B), in questo caso p. XVI-XVII (B): «Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des *Kopernikus* bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ».

<sup>302</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., p. 55. L'espressione deriva da Lukács che definì il romanzo come «Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit des Menschen»: Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2 ed., München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2000 [1916], p. 32.

Questo processo era lo stesso che avrebbe condotto all'analisi della crosta terrestre da un punto di vista più orientato a ricostruirne l'originaria fisionomia che si esprimeva in particolar modo nello studio delle formazioni geologiche (geognosia) e nella classificazione dei minerali (orittognosia). In questi anni cresceva l'interesse di Goethe per questi aspetti, come mostra il suo saggio del 1784 *Über den Granit*<sup>303</sup> e i suoi studi sui processi di cristallizzazione frutto della sedimentazione<sup>304</sup> alla base dell'origine della superficie della Terra. Parallelamente il polo nord e sud del globo cominciavano ad essere riconsiderati non come opposti simmetrici, ma secondo un principio di polarità magnetica, mentre la distinzione tra est e ovest veniva spiegata secondo l'elettricità, formando un reticolo dove le forze fisiche di una minore e maggiore velocità si intersecavano.<sup>305</sup> Tali analisi sarebbero poi state integrate da quell'esame della configurazione chimica dei territori, tanto che vi fu chi come Steffens arrivò a suddividere i vari poli secondo la prevalenza di differenti elementi: il nord abbondava così di carbonio, il sud di azoto, mentre l'est in ossigeno e l'ovest mostrava un'alta concentrazione di idrogeno.<sup>306</sup>

Il fatto che comunque una riflessione scientifica del genere si fosse originata proprio in ambito fisico e cosmologico non significava, però, che si limitasse solo a essi. Una delle peculiarità della scienza romantica, infatti, era proprio una concezione della sostanziale unità della natura, ben visibile negli scritti di Schelling. Egli, in quanto fondatore di una fisica di tipo speculativo, si proponeva di costruire una teoria scientifica che fosse in grado di travalicare i confini della banale empiria per tornare alla «serenità e alla purezza dell'intuizione greca della natura».<sup>307</sup> Ciò comportava anche che si guardasse a essa senza instaurare connessioni forzate o isolarne l'oggetto di studio, proprio perché ora poteva essere compresa e restituita con un atto conoscitivo totale, promuovendo l'annullamento di quella scissione uomo-natura che la speculazione minacciava di rendere permanente. In questo modo, non si ricorreva più all'«idea cervelotica di un mondo di cose in sé», di un

---

<sup>303</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Über den Granit* in: Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, cit., Vol. I,1, pp. 57-63. Il volume I,1 contiene: *Schriften zur Geologie und Mineralogie, 1770-1810* (a cura di G. Schmid), Weimar: Böhlau Nachfolger, 1947.

<sup>304</sup> Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Zur Theorie der Gesteinlagerung*, in: Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, cit., Vol. I,1, pp. 94-98.

<sup>305</sup> Cfr. Heinrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806, pp. 41-43.

<sup>306</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 45-48.

<sup>307</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt* in: «Kritisches Journal der Philosophie» (a cura di Fr. Wilh. Joseph Schelling e Ge. Wilhelm Fr. Hegel), Hildesheim: Olms, 1969 [Tübingen 1802-1803], Vol. I, 2, pp. 21-22.

«mondo di cui nessun spirito ha conoscenza né intuizione»,<sup>308</sup> proprio perché in esso è presente la natura così come la osserviamo e la sperimentiamo nell'«anima in virtù delle leggi che le sono proprie»,<sup>309</sup> secondo quella rinnovata rilevanza del soggetto avviata con la “rivoluzione copernicana” kantiana. Ne derivava così la concezione di un'«anima del mondo», un «organismo universale» in cui doveva necessariamente agire un «principio organizzatore che dà forma di sistema».<sup>310</sup>

D'altronde, molte delle considerazioni schellinghiane erano già presenti nella *Kritik der Urteilskraft* del 1790, dove dopo lo scardinamento del meccanicismo, Kant si relazionava con la prospettiva finalistica applicata ai processi della natura, criticando la maniera teleologica ed etichettandola come un semplice fondamento esplicativo, un parametro di riferimento posto dall'umano.<sup>311</sup> Qui appunto sosteneva che nel caso in cui dovessimo comunque riconoscere un disegno di un'intelligenza superiore, non era affatto attribuibile a una finalità esterna, ma soltanto a un principio interno all'organizzazione del vivente.<sup>312</sup> L'essere organizzato non era difatti più considerabile come una semplice macchina, spiegabile attraverso il meccanismo e il movimento né tantomeno veniva in qualche modo ammesso un improbabile intervento divino che ne coordinasse le operazioni. Esso, piuttosto, derivava da una specifica «forza formatrice propagantesi»<sup>313</sup> ed era in grado da sola di generare la vita, dato che «è un prodotto organizzato della natura quello in cui tutto è reciprocamente scopo e mezzo».<sup>314</sup>

---

<sup>308</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* [1797] in: Id., *Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (a cura di H.M. Baumgartner, W.G. Jacobs, H. Krings e H. Zeltner), Vol. I, 5, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1976 e s., p. 77. Per quanto riguarda il Vol. I, 5: *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (a cura di M. Durner con la collaborazione di W. Schieche), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994.

<sup>309</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

<sup>310</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Nebst einer Abhandlung über das Verhältniss des Realen und Idealen in der Natur oder Entwicklung der ersten Grundsätze der Naturphilosophie an den Principien der Schwere und des Lichts* [1798, 1806, 1809], in: K. F. A. Schelling (a cura di), *Friedrich Wilhelm von Schellings Sämtliche Werke*, I, Vol. 2, Stuttgart/Augsburg: Cotta, 1856-1861, pp. 381-382. La numerazione dei volumi e delle pagine è riprodotta in: *Schellings Werke, nach der Originalausgabe in neuer Anordnung* (a cura di M. Schröter), 6 Voll. + 6. Voll. suppl., München, Beck, 1958.

<sup>311</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Critik der Urteilskraft*, Berlin/ Libau: Lagarde und Friederich, 1790 in: Id., *Kant's gesammelte Schriften*, cit., Vol. 5, pp. 165-485. Indichiamo le pagine dell'edizione originale (A), in questo caso, p. XXXIV (A).

<sup>312</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 279-298.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 296.

Il capostipite di questa concezione era sicuramente l'opera manualistica di Blumenbach dal titolo *Über den Bildungstrieb*.<sup>315</sup> Se gli antichi avevano parlato di una *vis plastica* all'opera e Wolff di una *vis essentialis*<sup>316</sup> artefice della trasformazione della materia inorganica in materia organica tramite la costruzione di vasi e di cellule, Blumenbach tentava di uniformare le varie operazioni in atto negli esseri viventi a quest'unico principio, proprio perché costretto a riscontrare in essi la presenza di una casualità di tipo particolare.

Questo "biocentrismo"<sup>317</sup> che man mano si affermava nella scienza del tempo, dovuto alla necessità di trovare nuovi parametri con cui spiegare i fenomeni naturali, era orientato su quell'organismo considerato il modello di valutazione dell'intero sistema e che presentava il più alto livello di sviluppo, ossia l'uomo. Per tale ragione, se era stata scardinata l'idea di un mondo essenzialmente equiparabile a un orologio, il cui funzionamento era impeccabile e i cui movimenti erano prevedibili tramite equazioni e calcoli matematici, ora si cercava anche dei nuovi modi per eliminare ogni traccia "meccanica" presente all'interno degli organismi. Non bisogna dimenticare, infatti, che la diffusione e comune accettazione delle teorie cartesiane avevano portato ad assimilare il vivente ad una sorta di automa,<sup>318</sup> il cui funzionamento e la cui costruzione erano comunque affidate alla garanzia della trascendenza, ora messa in dubbio dallo stesso Kant. Nonostante Cartesio avesse salvaguardato la parte spirituale dell'uomo tramite quella separazione tra *res cogitans* e *res extensa*, tale concezione venne estremizzata in ambito settecentesco da La Mettrie, il quale delineava nella sua opera *L'homme machine* (1747) un modello materialistico in cui anche le funzioni psichiche e il pensiero erano riconducibili alle proprietà e alle leggi della sostanza materiale estesa.<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Johann F. Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Göttingen: Dieterich, 1781.

<sup>316</sup> Caspar Friedrich Wölff, *Theoria generationis*, Halle: Hendelianis, 1759, spec. p. 106.

<sup>317</sup> Cfr. Stefano Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza nella Germania romantica (1790-1830)*, Bologna: Il Mulino, 2000. Per una spiegazione di questo concetto si veda soprattutto l'introduzione (pp. 17-61).

<sup>318</sup> René Descartes, *Œuvres Philosophiques* (a cura di Ferdinand Alquié) Vol. 1, Paris: Garnier, 1963, pp. 379, 479-480: «Suppongo che il corpo non sia altro che una statua o una macchina di terra, formata espressamente da Dio per renderla quanto più è possibile simile a noi: e quindi [...] imiti tutte quelle funzioni che si può immaginare procedano dalla materia e dipendano esclusivamente dalla disposizione degli organi [...] Vi prego di considerare che queste funzioni conseguono del tutto naturalmente, in questa macchina, dalla semplice disposizione dei suoi organi, né più né meno come i movimenti di un orologio o di un qualsiasi altro automa seguono dai suoi contrappesi e dalle sue ruote; di modo che per loro non si deve concepire in questa macchina alcun'anima vegetativa, né sensitiva, né alcun altro principio di movimento e di vita, oltre il suo sangue e i suoi spiriti». (ed. orig.: *L'homme de René Descartes et un traité de la formation du fœtus*, Paris: Charles Angot, 1664).

<sup>319</sup> Julien J. O. de La Mettrie, *L'homme machine*, Arcueil: Numilog, 2001, p. 107: «Di conseguenza l'anima non è che un principio di movimento, o una parte materiale sensibile del cervello che si può, senza tema di

Il passaggio dall'analisi dei corpi celesti ai corpi viventi così evidenziava quella ristabilita connessione tra microcosmo e macrocosmo, in maniera analoga a quanto accadeva ai tempi di Shakespeare. Questo perché quella *Naturphilosophie* teorizzata da Schelling intendeva non solo guidare l'indagine scientifica assumendo un punto di vista speculativo, ma si proponeva come scopo quello di individuare dei criteri che fossero applicabili alla complessa totalità di quella che era una natura sostanzialmente unitaria. Ciò comportò che tutti i suoi processi fossero considerati come complessi e inevitabilmente connessi tra loro, da valutare secondo una prospettiva che prevedesse degli schemi "pluridimensionali".<sup>320</sup>

In questo senso, svariati furono i tentativi di associare l'analisi del vivente a quanto messo in luce dalla fisica e dalla chimica, spesso cercando di fornire spiegazioni onnicomprensive fondate sulla dinamica delle forze magnetiche ed elettriche.<sup>321</sup> Questo accadeva anche perché questo "biocentrismo" non si riduceva soltanto alla contemplazione della natura, ma attraverso la conoscenza delle sue operazioni, intendeva intervenire su di essa e quindi sullo stesso organismo dell'uomo. Per tale ragione, la scienza romantica era molto feconda in ambito medico, soprattutto per la sua visione della malattia come di uno stato dell'organismo che poteva esser mutato in virtù di quella convinzione che nel corpo, inteso come sistema organico, vi fosse un'autonoma eccitabilità, una vera e propria forza da cui dipendeva il suo equilibrio; l'alterazione di quest'ultimo avrebbe pertanto contribuito all'insorgere della malattia, tesi sostenuta per primo dal medico scozzese John Brown.<sup>322</sup> Sono questi gli anni che videro, infatti, la nascita di teorie riguardanti il "magnetismo animale", il cosiddetto "mesmerismo", dal nome del suo ideatore.<sup>323</sup> Secondo questa teoria, una forza, un fluido magnetico pervadeva tutto l'universo e anche i corpi degli organismi, condizionandone i rapporti reciproci. Se l'armonia del corpo con il magnetismo universale veniva compromessa, si riteneva che si potesse ripristinarla attraverso la forza di tale magnetismo, sia con l'ausilio di effluvi di corpi inanimati che con un "magnetizzatore".<sup>324</sup>

---

errore, considerare come una molla principale di tutta la macchina che ha un'evidente influenza su tutte le altre e sembra perfino essere stata fatta per prima, in modo che le altre ne sarebbero soltanto un'emanazione». (ed. orig: *L'homme machine*, Leyde: Elie Luzac, 1748).

<sup>320</sup> Cfr. Richard Brinkmann (a cura di), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart: Metzler, 1978, pp. 300 e s.

<sup>321</sup> Cfr. Poggi, *Il genio e l'unità della natura*, cit., pp. 414-431. Non bisogna dimenticare che proprio a questo periodo si devono delle celebri scoperte, in primo luogo quelle di Ritter e poi di Ørsted che appunto sono ricordati per gli studi sull'elettromagnetismo, la teorizzazione e sperimentazione sull'elettrolisi e i rapporti tra fenomeni chimici, luminosi e termici.

<sup>322</sup> Cfr. John Brown, *Elementa Medicinae*, 2 Voll., Edinburgh: Elliot, 1780-1784; Id., *Johann Brown's Grundsätze der Arzneylehre. Aus dem Lateinischen übersetzt von M.A. Weikard*, Frankfurt/M: Andreä, 1795.

<sup>323</sup> Franz A. Mesmer, *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus* Tübingen: edition diskord, 1985 [1781].

<sup>324</sup> Cfr. *Ivi*, p. 9 e s.



Una visione analoga e relativa a una sorta di “vitalismo” era quella proposta dal cosiddetto “galvanismo”, o meglio da quegli studi intorno all’ “elettricità animale” che sembravano ricondurre molti comportamenti degli organismi all’azione di un fluido simile a quello prodotto dai corpi inanimati in seguito allo sfregamento o al contatto. In particolare fu Humboldt a interessarsi di tali fenomeni, nonostante egli fosse giunto a spiegare la complessità dell’organismo non soltanto attraverso la sua “eccitabilità”, ma ricorrendo alla loro “mescolanza chimica”, tipica di quel «grande processo della vita [che] consiste in un perpetuo alternarsi di scomposizioni e composizioni». <sup>325</sup> La centralità e adeguatezza della chimica a spiegare i processi del vivente era, difatti, un’opinione molto comune all’epoca e sostenuta da tanti artisti, scienziati e pensatori come Schelling, Ritter, Baader, Eschenmeyer e lo stesso Novalis.

Questo rinnovato “vitalismo”, però, si spingeva oltre, comportando anche un determinante cambiamento di prospettiva: dalla ricerca di proporzioni e relazioni matematiche si voleva ora determinare quelle forme che l’organismo presenta con regolarità nel suo divenire, secondo le sue fasi di crescita e di trasformazione e interessarsi di quelle relazioni internamente produttive ed esternamente riproduttive degli organismi. Emergeva così una concezione di “storia naturale” che imponeva alla scienza romantica di prendere atto della fondamentale processualità della natura. L’assunzione della prospettiva dinamistica in fisica, sostituendosi a una specifica e astratta descrizione dei fenomeni che prevedeva il modello della causalità efficiente, dava una misura di questa nuova dimensione circolare del tempo. <sup>326</sup> Ciò prevedeva l’abbandono di una sorta di “spazialità” della scienza impegnata in classificazioni, distinzioni e connessioni che appunto erano in grado soltanto di restituire un’immagine parziale e frammentaria della natura stessa. Inoltre, il ruolo fondamentale che la categoria della temporalità assunse nel “biocentrismo” della scienza romantica faceva in modo che le vicende passate della natura vivente nel suo complesso non venissero assolutamente trascurate, proprio perché risultavano decisive per comprenderne lo sviluppo a venire.

Questa componente risultava di estrema importanza per i successivi studi di embriologia di Lorenz Oken, il maestro di Büchner, dal quale rimase sicuramente influenzato nei suoi studi anatomici. A quel tempo si assisteva a un passaggio da un’anatomia di tipo

---

<sup>325</sup> Alexander von Humboldt, *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfasern nebst Vermuthungen über den chemischen Prozess des Lebens in der Thier- und Pflanzenwelt*, Vol. 2, Posen-Berlin: Dekker-Rottmann, 1797-1799, pp. 430-431.

<sup>326</sup> Cfr. Hermann Schlüter, *Die Wissenschaft vom Leben zwischen Physik und Metaphysik. Auf dem Suche nach dem Newton der Biologie im 19. Jahrhundert*, Weinheim: Acta humaniora-VCH, 1985, pp. 108-110.

descrittivo e strutturale a una di tipo interpretativo che fosse in grado non solo di sezionare il corpo e di localizzarne le parti, ma di chiedersi anche il perché un determinato organo ricoprisse quella sua peculiare posizione e fosse giunto ad assumere proprio quella specifica forma. Essa così veniva considerata non più come un'attività "topografica" e spaziale secondo un asse speculare orizzontale da sinistra a destra, ma verticalmente dall'alto al basso secondo una logica temporale per cui il corpo si sviluppava in stadi successivi della sua evoluzione ontogenetica e filogenetica. Tale mutamento si era originato come conseguenza di una diversa concezione del corpo per il quale si cercavano altri criteri di valutazione, sulla base di quell'idea che avesse in sé una propria unica finalità rispetto a una tradizione che vedeva in esso un'espressione del linguaggio geometrico, *vestigium* per eccellenza del Creatore.

L'esaltazione visiva del corpo nell'opera büchneriana, facendosi sicuramente carico di tali innovazioni in ambito scientifico, può essere attribuita allo scopo di restituirgli una sua centralità inestricabilmente legata all'isotopia del "vedere" che finisce per sconfinare anche in ambito letterario. Anche se molto distanti temporalmente, sembrerebbe crearsi in questo modo un punto di contatto con Shakespeare, dato che entrambi gli autori giungono a conclusioni simili, nonostante i metodi anatomici a cui fanno riferimento siano di per sé molto differenti.

#### 2.6.5 La *Mémoire sur le système nerveux du barbeau*: la critica del metodo teleologico e l'idea di una «Urgesetz der Schönheit»

La connessione di Büchner con la pratica anatomica è cosa già nota, idea che è possibile avvalorare anche riflettendo su alcune coincidenze temporali che lo portarono a dedicarsi alla scrittura del *Dantons Tod* proprio nel momento cruciale in cui si apprestava a concludere i suoi studi di medicina. Tale legame con la scienza è accresciuto anche dal contesto familiare in cui crebbe, dato che suo padre, un medico affermato, non solo fu quella figura che lo indirizzò nella scelta del mestiere che poi avrebbe intrapreso, ma disponeva anche di un suo proprio laboratorio e museo anatomico.<sup>327</sup> Hans Mayer, a tal proposito, si cimenta in una descrizione molto dettagliata di come effettivamente si svolgesse la vita quotidiana dei Büchner in quel particolare periodo, evidenziando come il

---

<sup>327</sup> Cfr. Jochen Golz, *Die naturphilosophischen Anschauungen Georg Büchners* in: «Wissenschaftliche Zeitung der Friedrich-Schillers-Universität Jena», XIII, fasc. 1 (1964), p. 65.

giovane autore fosse effettivamente assorbito totalmente dagli studi, riuscendo, tuttavia, a celare il manoscritto della sua opera sotto le tavole anatomiche, ogni qual volta il padre entrava nella sua camera per sorvegliarlo.<sup>328</sup>

Avendo assodato, quindi, questa contemporaneità di interessi è ora utile riscontrare anche un ulteriore parallelismo che riguarda in particolare la redazione del suo trattato *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* che presentò alla società scientifica di Strasburgo in più occasioni, il 13, il 20 aprile e il 4 maggio del 1836. Rifacendoci a quanto attestato da Golz, Büchner aveva cominciato lo studio sistematico dell'anatomia comparata dei barbi già nel 1835, utilizzando più di 100 preparati di questa specie di pesci molto diffusa sul territorio. Considerando come il testo del *Danton* fosse stato scritto proprio nei primi mesi dello stesso anno, mi sembra anche corretto sostenere come quel lavoro di osservazione meticolosa e al tempo stesso laboriosa sia in qualche modo affine a quello compiuto dall'autore nel suo testo, a tal punto da poterne riscontrare le tracce in esso.

Se la scienza romantica aveva gradualmente scardinato l'idea meccanicismo e di un fondamento teologico per quanto riguarda i fenomeni naturali, ovviamente tale "rivoluzione" non poteva, come già visto, non mutare la stessa concezione del corpo. Ciò aveva portato a nuove correnti di pensiero soprattutto concernenti l'anatomia animale e umana, nonostante continuassero a perdurare delle modalità spesso in contrasto con quella che abbiamo chiamato *Naturphilosophie*. Come Shakespeare, dunque, Büchner sembrerebbe partecipare a questo succedersi di pratiche anatomiche che a mio parere sono ravvisabili proprio nell'atteggiamento che hanno Robespierre e Danton nei confronti del corpo.

Nella *Mémoire*, infatti, l'autore cerca di confrontarsi con le due gradi correnti sull'origine e il divenire delle specie che si opponevano all'epoca. La prima di queste era la scuola "fissista", di derivazione anglo-francese, il cui massimo esponente era Cuvier, la quale guardava all'essere come un insieme omogeneo, negando la possibilità di trasmissione di caratteri specifici da una specie all'altra. La seconda, invece, quella "analogica" ed evolucionista, di formazione autoctona, che teorizzava un'origine comune a partire dalla quale le differenti specie si sono evolute, basata proprio sul presupposto che gli organismi,

---

<sup>328</sup> Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 185: «Jetzt hält der Vater den Sohn im Hause. Der Student soll sich zum Examen vorbereiten, unter der Obhut des Vaters ganz seinen anatomischen Präparaten leben. Der Bruder Wilhelm muß Wache halten in jenen Wochen des Schaffens, damit die Niederschrift am Seziertisch nicht durch einen plötzlichen Überfall des Vaters gestört wird. Kommt Ernst Büchner wirklich einmal, so werden die anatomischen Tafeln schnell über die Blätter des Manuskripts gedeckt».

andando dal più semplice a quello più complesso, fossero sottoposti a delle mutazioni costanti. Uno dei principali difensori di tale pensiero era in ambito tedesco Lorenz Oken che, tra l'altro, apparteneva anche a quella commissione incaricata di valutare la trattazione di Büchner.

Andando più nello specifico, Cuvier presupponeva un principio teleologico presente nel disegno della Creazione vegetale e animale. Le sue "condizioni di esistenza"<sup>329</sup> descrivevano il processo di universale adattamento delle forme organiche a speciali abitudini, comportamenti e peculiarità dell'ambiente esterno, da cui si potevano ricavare dei principi che condensassero le caratteristiche fondamentali di ogni creatura. In qualche modo, esse assomigliavano in maniera generica alle cause finali aristoteliche, abbozzando un sistema ipotetico di limitazioni del vivente, la cui particolare organizzazione anatomica e fisiologica era appunto quella a cui era divinamente predisposto a obbedire. Questa tesi poi era ancora più marcata in Gran Bretagna, dove la teleologia divenne in qualche modo teologica, utilizzando l'argomento dell'"organizzazione" in natura come dimostrazione dell'esistenza di Dio e scadendo in una sorta di provvidenzialismo, basti pensare semplicemente al titolo dell'opera di William Paley, la *Natural Theology* del 1802.<sup>330</sup> Questa prospettiva, inoltre, si fondava sul cosiddetto "funzionalismo" che aveva anche una valenza di tipo estetico, prevedendo un'equazione del bello con l'utile, nel senso che veniva considerata perfetta soltanto quella parte ben costituita e adeguata al suo scopo, ossia coerente con l'intero sistema dell'organismo proprio per il suo collocarsi in un rapporto di necessaria e funzionale interdipendenza con gli altri suoi organi. Molta curiosità desta il fatto che analizzando alcune opinioni dell'epoca, lo stesso approccio di Cuvier venisse descritto dai suoi contemporanei come quello di uno studente di ingegneria che si cimenta nello studio di un corpo animale.<sup>331</sup> Gillispie, ad esempio, affermava: «He teaches about it as a master-sergeant teaches some recruit the functioning and

---

<sup>329</sup> Georges L. Cuvier, *Le règne animal distribué d'après son organisation, pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*, Paris: Deterville, de l'imprimerie de A. Belin, 1817, pp. 5-6: «L'histoire naturelle, dit-il, a un principe rationnel qui lui est particulier, et qu'elle emploie avec avantage en beaucoup d'occasions : c'est celui des conditions d'existence, vulgairement nommé des causes finales. Comme rien ne peut exister s'il ne réunit les conditions qui rendent son existence possible. Comme rien ne peut exister s'il ne réunit les conditions, qui rendent son existence possible, les différentes parties de chaque être doivent être coordonnées de manière à rendre possible l'être total, non-seulement en lui-même, mais dans ses rapports avec ceux qui s'entourent; et l'analyse de ces conditions conduit souvent à des lois générales tout aussi démontrées que celles qui dérivent du calcul ou de l'expérience».

<sup>330</sup> William Paley, *Natural Theology or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*, London: R. Faulder, 1802.

<sup>331</sup> Cfr. Philip Steadman, *The Evolution of Designs, Biological Analogy in Architecture and Applied Arts. A Revised Edition*, London/ New York: Routledge, 2008 [1979], p. 12.

nomenclature of the rifle»;<sup>332</sup> allo stesso modo si esprimeva un suo discepolo, Henri Milne-Edwards, specificando come egli avesse tentato di «grasp the manner in which organic forms might have been invented by comparing and studying living things as if they were machines created by the industry of man».<sup>333</sup> Questo fondamentalmente avveniva perché egli veniva considerato come l'erede diretto del punto di vista meccanico di Cartesio e La Mettrie, anzi fu proprio con lui che questa filosofia venne portata in laboratorio e sottoposta a determinate tecniche investigative, elevandosi al livello di biologia scientifica.

L'idea fondamentale della seconda scuola, in particolare di Oken, era, invece, quella che nei processi di natura operasse una continua pulsione che, originatasi dall'interno, premesse verso l'esterno, manifestandosi nel "sentire". Così facendo, ogni classe vivente veniva ridotta a uno specifico modo di "mostrarsi" di tale impulso che, partendo dai livelli più semplici, giungeva ad altri di maggiore complessità. Detto ciò, l'intero cosmo non sarebbe stato nient'altro che una delle forme in cui si esprimeva la divinità come totalità in un'eterna ciclicità del divenire, mentre l'organismo un originario «ritratto vivente del pianeta».<sup>334</sup> Il maestro di Büchner, inoltre, individuava nell'unione e associazione in conglomerati organici di "vescicolette primitive" o "infusori"<sup>335</sup> la nascita di forme di vita animali e vegetali grazie a un processo di costanti metamorfosi. Da ciò derivava l'importanza fondamentale dell'embriologia nei suoi studi, con la quale giunse a descrivere i processi di formazione degli organismi come fasi successive della manifestazione di un "tipo originario", in cui soltanto quelli "superiori" avrebbero raggiunto la piena compiutezza, mentre quelli "inferiori" si sarebbero arrestati a uno stadio precedente. In questo modo, veniva ribadita ancora una volta la sostanziale unità del mondo naturale, dato che ci troviamo dinanzi a modi diversi di organizzazione della medesima forza vitale primigenia. Le sue teorie essenzialmente partivano da una visione antropocentrica che riteneva che nell'uomo i vari organi si trovassero nella giusta proporzione e nel maggior stato di equilibrio osservabile in natura<sup>336</sup> rispetto alle altre specie. La classificazione degli organismi, soprattutto animali, così veniva compiuta sulla base delle caratteristiche degli organi che presentavano in proporzioni diverse e con una differente rilevanza, sempre

---

<sup>332</sup> Charles Coulston Gillispie, *The Edge of Objectivity. An Essay in the History of Scientific Ideas*, Princeton: Princeton University Press, 1960, p. 285.

<sup>333</sup> Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London: Faber & Faber, 1965, p. 152.

<sup>334</sup> Lorenz Oken, *Abriss des Systems der Biologie*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1805, pp. 9, 51, 72.

<sup>335</sup> Cfr. Ilse Jahn/Rolf Löther/Konrad Senglaub, *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen und Kurzbiographien*, Jena: VEB G. Fischer, 1985, pp. 245, 292, 313, 353.

<sup>336</sup> Cfr. Lorenz Oken, *Entwicklung der wissenschaftlichen Systematik der Thiere*, in: Id. e Dietriche Georg Kieser, *Beiträge zur vergleichenden Zoologie, Anatomie und Physiologie*, I fasc., Bamberg/ Würzburg: Goebhardt 1806, pp. 103-106.

considerando come questi fossero inevitabilmente connessi al sistema nervoso, ritenuto il centro del loro “sentire”.

Per tale ragione, molto celebre fu ai tempi lo studio di Oken dei rapporti tra le vertebre e l'intero sistema osseo<sup>337</sup> fondato su concetti di ripetizione formale e di regolarità, con cui giunse alla conclusione che le vertebre volte a proteggere il midollo spinale avessero subito un graduale processo di sviluppo, trasformandosi quindi nelle ossa della scatola cranica. Questa teoria denotava l'interesse di Oken per il problema della generazione e lo sviluppo degli organismi viventi e lo pose in un acceso dibattito con Goethe riguardo alla sua paternità.<sup>338</sup> D'altronde, la sua filosofia naturale mostrava tantissime similitudini con il grande poeta, dato che gran parte della stessa scienza romantica guardava a lui come un punto di riferimento costante.

Goethe sosteneva, infatti, che il compito del metodo anatomico comparativo e dell'osteologia dovesse rivelare l'esistenza di leggi generali in natura proprio sulla base delle analogie tra gli organismi che rispondevano a forme fondamentali, alla regolarità di un “modello interno”. Col *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* del 1790,<sup>339</sup> avanzava la tesi secondo cui le varietà del mondo vegetale fossero le varie realizzazioni di un prototipo derivante da una pianta originaria, di cui ne rappresentavano solo approssimazioni. Analizzando così i processi di crescita della pianta, teorizzò la concezione di “morfologia”,<sup>340</sup> fondata sul concetto di una duplice causalità, interna ed esterna. Da una parte, vi era la «legge della natura interiore, tramite cui le piante sono costituite», dall'altra secondo il principio della polarità già visto a proposito della

---

<sup>337</sup> Cfr. Lorenz Oken, *Über Bedeutung der Schädelknochen. Ein Programm bey Antritt der Professur an der Gesamt-Universität zu Jena*, Jena: Göpferdt, 1807.

<sup>338</sup> Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Das Schädelgerüst aus sechs Wirbelknochen aufbaut* in: Id., Vol. I,9, pp. 357-358. Il volume I,9 comprende: *Morphologische Hefte [Zur Morphologie]*, Vol. I 1817-1822; Vol. II 1823-1824] (a cura di D. Kuhn, Weimar, Böhlau Nachfolger), 1954.

<sup>339</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* in: Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, cit., Vol. I,9, pp. 23-61.

<sup>340</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Aufsätze, Fragmente, Studien zur Morphologie* (a cura di D. Kuhn), Weimar: Böhlau Nachfolger, 1964 in: Id., *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, cit., Vol. I,10, p. 128. Qui si dice che essa «ruht auf der Überzeugung, daß alles was sei sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, bis zur geistigsten Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten. Wir wenden uns gleich zu dem was Gestalt hat. Das unorganische, das vegetative, das animale das menschliche deute sich alles selbst an, es erscheint als das was es ist unserm äußern und inneren Sinn. Die Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur».

*Farbenlehre*, la «legge delle circostanze esterne, da cui le piante sono modificate»<sup>341</sup> che ne determina l'evoluzione attraverso forme diverse, appunto la metamorfosi.

Büchner sembrerebbe inquadrarsi in questa corrente, come dimostra il suo stesso riallacciarsi alla teoria sulla formazione delle ossa del cervello che diventa la premessa indiscutibile del suo lavoro. Ma è soprattutto in quella *Probevorlesung* in tedesco dal titolo *Über den Schädelnerven*, più sintetica rispetto all'esposizione più dettagliata redatta in francese, che si rivela la sua completa adesione ai più recenti sviluppi della scienza romantica. Qui il metodo teleologico viene descritto come quello che intravede la soluzione nell'utilità derivante dalla funzione che ogni organo esegue, in maniera appunto analoga a quanto detto a proposito del funzionalismo di Cuvier:

sie findet die Lösung des Räthsels in dem Zweck der Wirkung, in dem Nutzen der Verrichtung eines Organs. Sie kennt das Individuum nur als etwas, das einen Zweck außer sich erreichen soll, und nur in seiner Bestrebung, sich der Außenwelt gegenüber theils als Individuum, theils als Art zu behaupten. Jeder Organismus ist für sie eine verwickelte Maschine, mit den künstlichen Mitteln versehen, sich bis auf einen gewissen Punkt zu erhalten. Das Enthüllen der schönsten und reinsten Formen im Menschen, die Vollkommenheit der edelsten Organe, in denen die Psyche fast den Stoff zu durchbrechen und sich hinter den leichtesten Schleiern zu bewegen scheint, ist für sie nur das Maximum einer solchen Maschine.<sup>342</sup>

Tale concezione che riconduce l'esistenza di ogni parte semplicemente alla mansione assegnatagli, potrebbe benissimo portare a un processo inesauribile in cui ci si chiede quale sia lo scopo dello scopo all'infinito.<sup>343</sup> Questo è appunto il limite di tale ragionamento che può funzionare soltanto nel momento in cui si identifica una sorta di figura trascendentale che funga da meccanico: il metodo teleologico così si sovrappone a principi teologici.

Al contrario, il metodo filosofico, opposto a quello precedentemente esposto, rivela come la natura si presenti come autosufficiente, svincolandola da quell'idea di finalità unicamente rintracciabile nella funzione di ogni elemento. È evidente in questo passaggio la critica del giudizio teleologico kantiano nonché quel principio di natura originario enunciato dalla morfologia goethiana che si manifesta in diverse "forme", da cui Oken era fortemente influenzato. Emerge, inoltre, ancora una volta quell'enfasi data a una sorta di

---

<sup>341</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* in: Id., *Aufsätze, Fragmente*, cit., p. 135.

<sup>342</sup> *SW*, Vol. 2, p. 157.

<sup>343</sup> Cfr. *SW*, Vol. 2, p. 158.

*Bildungstrieb* capace di spiegare e regolare tutti i fenomeni naturali, spesso descritto, come era consuetudine, con un certo afflato poetico:

Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will. Alles, was für *jene* Zweck ist, wird für *diese* Wirkung. Wo die teleologische Schule mit ihrer Antwort fertig ist, fängt die Frage für die philosophische an. Diese Frage [...] kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesamte Organisation finden, und so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. [...] Alle Funktionen sind Wirkungen desselben; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt, und ihr sogenanntes zweckmäßiges Aufeinander- und Zusammenwirken ist nichts weiter, als die notwendige Harmonie in den Äußerungen eines und desselben Gesetzes, dessen Wirkungen sich natürlich nicht gegenseitig zerstören.<sup>344</sup>

Nonostante sia ben chiaro lo schieramento di Büchner, nella *Mémoire* i due metodi sembrano essere ugualmente adoperati, soprattutto se si nota la suddivisione del trattato in una parte descrittiva e in un'altra filosofico-interpretativa. L'idea fondamentale dell'opera risiede nel dimostrare che anche nella specie primordiale dei barbi, lo sviluppo genetico del midollo spinale nel cervello mini alle fondamenta quella convinzione che esista un'effettiva composizione funzionale e quasi geometrica tra le parti, prova evidente del disegno razionale della Creazione, tra l'altro appartenente a quella branca teleologica dell'anatomia. Riuscendo a rilevare nella sostanza grigia delle tumescenze che corrispondono ai punti in cui i nervi craniali si congiungono, mostra così come secondo una gerarchia funzionale da questo sviluppo della parte finale anteriore del corpo dipenda la formazione della testa. In questo modo, l'altrimenti inspiegabile simmetria dei nervi craniali è dovuta a quel processo secondo il quale i singoli nervi si relazionano al midollo spinale nel contesto dell'evoluzione, piuttosto nella loro emanazione bilaterale nel cervello.

---

<sup>344</sup> SW, Vol. 2, pp. 158-159.



## 2.6.6 Dalla *Mémoire* al *Dantons Tod*: il rifiuto della teleologia dell'umano e il "disvelamento" della sua intrinseca bellezza

Passando al *Dantons Tod*, per un'applicazione dei due metodi alle dinamiche del dramma, dovremmo innanzitutto ricercare in esso una qualche incarnazione delle due scuole di pensiero enunciate nella *Probelesung*. Parlando del metodo teleologico, abbiamo rilevato come la sua essenza sia esprimibile attraverso il concetto chiave del "corpo come macchina". Nel dramma, anche il corpo politico in qualche modo viene organizzato in questi termini come quello biologico, in particolar modo se si tiene conto di come Robespierre strumentalizzi e ponga al servizio dello Stato la vita individuale. La sua ottica di sublimazione del singolo nella collettività, infatti, risulta molto simile a quel criterio di funzionalità vista in ambito anatomico. Essa è così accostabile a quella realizzazione di quella società descritta da Nietzsche ne *La macchina come maestra* in questi termini: «essa fornisce il modello dell'organizzazione partitica e della condotta bellica. Non insegna viceversa la padronanza individuale: di molti fa una macchina, e di ogni individuo uno strumento per un *unico* scopo». <sup>345</sup>

Un altro paragone si può instaurare riguardo a quella meccanicizzazione della morte operata dalla ghigliottina che non è che un altro volto di una conseguente meccanicizzazione della stessa vita, la quale appunto viene privata del suo diritto di libera scelta e di autodeterminazione. Il Terrore così introduce una morte istituzionalizzata, impersonale, priva di caratteri individuali, in cui ognuno muore allo stesso modo, simulando e ribadendo dinanzi al popolo la necessità di tali morti per perseguire lo scopo dell'autoconservazione della Repubblica. Lo stesso Robespierre, in questo senso, viene quasi equiparato a una figura trascendentale, in grado di rendersi garante dell'intera organizzazione della "macchina statale": si ricordino a tal proposito, le parole di una signora tra la folla, già altrove menzionate. <sup>346</sup> In una tale prospettiva, dunque, si realizza quanto detto dallo stesso Danton, nelle sue parole si intravede quell'eco della vita degli organismi come «*verwickelte Maschine*» <sup>347</sup> che Büchner critica aspramente nella sua

---

<sup>345</sup> Sanna, *L'altra rivoluzione*, cit. pp. 42-43 (trad. da: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, München: Hanser, 1966, p. 966).

<sup>346</sup> SW, Vol. 1, p. 20: «EIN WEIB. Hört den Messias, der gesandt ist, zu wählen und zu richten; er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen. Seine Augen sind die Augen der Wahl, seine Hände sind die Hände des Gerichts».

<sup>347</sup> SW, Vol. 2, p. 157.

dissertazione: «Da ist keine Hoffnung im Tod; er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisiertere Fäulnis».<sup>348</sup>

Questa retorica funzionalista è, infine, inevitabilmente connessa all'idea della frammentazione, dello smembramento del corpo, onnipresente nell'opera.<sup>349</sup> Questo non avviene soltanto mediante la ghigliottina che in effetti distrugge e seziona il corpo nel momento stesso in cui se ne serve per il suo scopo, violandone il diritto alla vita, ma è attribuita in più punti del dramma alla stessa natura,<sup>350</sup> o addirittura allo stesso processo rivoluzionario.<sup>351</sup> Tale procedimento è attribuibile a quello che la Burks chiama una rielaborazione in termini politico-filosofici del metodo teleologico,<sup>352</sup> il quale appunto privilegia una visione della natura parziale, volta all'isolamento e separazione delle parti proprio in virtù del loro corrispondere a una ben precisa utilità.

Come abbiamo già spiegato, il punto di vista filosofico, invece, si contrapponeva proprio per la sua tesi di una sostanziale unità dei fenomeni naturali e una comprensione del corpo nella sua complessità e completezza,<sup>353</sup> atteggiamento che nel dramma abbiamo più volte attribuito a Danton. Questo non si evince soltanto in quei momenti del dramma in cui fondamentalmente egli si erge a difensore dei diritti del popolo, dei suoi bisogni fisici, ma anche in altre scene, ad esempio quella in cui si evidenzia la sua adesione alla stessa natura di Marion, considerata unanimamente dalla critica l'emblema di una concezione della vita positiva e alternativa propostaci dall'autore.<sup>354</sup> Nel dialogo tra i due ciò viene esplicitato in maniera inequivocabile nella stessa descrizione che la donna fa di se stessa, ricorrendo

---

<sup>348</sup> *SW*, Vol. 1, p. 73.

<sup>349</sup> Si noti come lo stesso John Reddick dedicò un suo studio a tale tematica: *Georg Büchner: The Shattered Whole*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

<sup>350</sup> *SW*, Vol. 1, p. 26: «LACROIX. [...] Es ist ein Jammer, daß die Natur die Schönheit, wie Medea ihren Bruder, zerstückt und sie so in Fragmenten in die Körper gesenkt hat».

<sup>351</sup> *SW*, Vol. 1, p. 55: «ST. JUST. [...] Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias: sie zerstückt die Menschheit, um sie zu verjüngen».

<sup>352</sup> Marlo Alexandra Burks, *Das Urgesetz der Schönheit: Überlegungen zu einer Kritik des Nützlichkeitsdenkens am Beispiel von Über Schädelnerven und Danton's Tod* in: Robert Gillet, Ernest Schonfield e Daniel Steuer (a cura di), *Georg Büchner: Contemporary Perspectives*, Brill Rodopi: Amsterdam, 2017, p. 74: «Wir haben es hier also mit einer politischen und philosophischen Umsetzung der englischen/französischen teleologischen Perspektive zu tun: Natur als teilbare Fragmente, die zu äußerlichen Zwecken bestimmt sind».

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 70: «Die Philosophie in ihrer [...] Suche nach dem Urgesetz der Schönheit hat trotzdem dazu beigetragen, die Zusammenhänge und Unterschiede in der physischen Welt aufzuzeigen. Die Glieder des Körpers werden nach dieser Ansicht nicht getrennt, als isolierbare Teile einer Maschine untersucht (dies wäre vielmehr typisch für die teleologische Methode), sondern die Glieder werden in ihrem Zusammenhang – in dem ganzen Körper – verstanden».

<sup>354</sup> Cfr. Theo Buck, «*Riß in der Schöpfung*». *Büchner-Studien II*, Aachen: Rimbaud, 2000, p. 32; Peter von Becker, *Die Trauerarbeit im Schönen. "Dantons Tod" – Notizen zu einem neu gelesenen Stück* in: Id. (a cura di), *Die Trauerarbeit im Schönen*, cit., pp. 75-90 (spec. p. 75); Hans-Georg Werner, «*Dantons Tod*». *Im Zwang der Geschichte* in: Id. (a cura di), *Studien zu Georg Büchner*, Berlin: Aufbau, 1988, pp. 7-85 (spec. p. 39).

all'immagine di un continuo flusso che non conosce né interruzioni né mostra divisioni in se stesso, quasi come se il personaggio fosse totalmente assorbito dalla sua interezza.<sup>355</sup> La tesi che qui sia incarnato quello stesso principio di bellezza che emerge negli scritti scientifici dell'autore non è poi una novità,<sup>356</sup> ma ciò che risulta curioso è come questo sia espresso dall'autore con toni sensualistici. Marion è, infatti, espressione di una concupiscenza senza restrizioni, svincolata dalla logica strumentale e pertanto libera. L'unità della natura, esemplificata anche dall'immagine di tutti gli amanti come se fossero uno solo,<sup>357</sup> qui si lega inscindibilmente alla tematica del corpo in virtù di quella forza primigenia che lega tutti i viventi, li "ama" allo stesso modo proprio perché ognuno di esso non è altro che la manifestazione di quell'unica pulsione originaria, di quel "sentire" di cui parlava Oken. La reazione di Danton è altrettanto esplicita: da un lato conferma la sua ammirazione per il "carattere" di Marion, dall'altro si rende conto di come sia una condizione auspicabile, ma non realizzabile proprio perché in conflitto con quell'ottica utilitaria del sociale.<sup>358</sup>

Ciononostante, è proprio nelle parole di quest'ultimo nonché nella sua più generale concezione del corpo a manifestarsi questa sua vicinanza a tale filosofia di pensiero. Come abbiamo già avuto modo di notare, nelle sue orazioni si dà molta enfasi a una concezione del "vedere" diversa da quella di Robespierre, che potremmo accostare a una sorta di "disvelamento" di una realtà troppo spesso confusa con le apparenze; ciò è stato sottolineato in più punti quando ho approfondito la sua retorica nel discorso al Tribunale, dove vi è una netta prevalenza di verbi legati a una visione capace di andare a fondo e non fermarsi in superficie.<sup>359</sup> Ora anche quella corrente romantico-goethiana da lui condivisa si cimentava nel «disvelamento delle forme più belle e pure nell'uomo», quelle stesse che per gli empiristi francesi non erano altro che espressione del perfetto funzionamento di una macchina e che per i filosofi naturali erano riconducibili alla «manifestazione di una legge

---

<sup>355</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 28.

<sup>356</sup> Fritz Gaede, *Büchners Widerspruch. Zur Funktion des "typ primitif"* in: «Jahrbuch für internationale Germanistik» XI, fasc. 2 (1979), p. 49: «Als bloßes Objekt sinnlicher Impulse, die von keinen Verstandes- und Vernunftfunktionen geregelt und in bewußte Wertungen und Handlungen umgesetzt werden, scheint Marion einem 'elementarischen Sinn' zu folgen und in ihrem körperlichen Dasein die 'Manifestation eines Urgesetzes, ein Gesetzes der Schönheit' zu sein, wie Büchner es [...] als das in der Natur zu entdeckende beschreibt».

<sup>357</sup> *SW*, Vol. 1, p. 27: «MARION. [...] Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib. Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus?».

<sup>358</sup> *SW*, Vol. 1, p. 28: «DANTON. Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen?».

<sup>359</sup> Si veda paragrafo 2.5.5.

primordiale, una legge di bellezza». <sup>360</sup> Quell'appello vesaliano alla facoltà sensoriale presente anche nell'orazione di Antonio così diventa nel *Dantons Tod* un "guardare" la realtà nelle sue intrinseche connessioni, un comprenderla nella sua effettiva natura, cercando di ridare al corpo quella dignità che gli viene negata, di promuovere il libero dispiegamento delle sue potenzialità. Al tempo stesso, però, si traduce anche in uno smascheramento della violenza disgregatrice che gli viene imposta.

Concludendo, è forse possibile come ultimo parallelismo fare una breve riflessione sul linguaggio adoperato dai due protagonisti del dramma, tentando di giustificare la loro fondamentale diversità sempre in relazione alla scienza. Ritornando a un'analisi della *Mémoire* büchneriana, è opportuno citare le osservazioni di Müller-Sievers <sup>361</sup> che più di tutti si cimenta in una distinzione a livello linguistico tra parte descrittiva e interpretativa del trattato. Nella prima parte, infatti, l'autore fissa "topograficamente" l'esatta collocazione dei nervi che non può trovare altra espressione che nella linearità e nel concatenamento paratattico delle frasi secondo catene logico-formali, privilegiando una modalità espressiva da relazione autoptica; nella seconda, invece, si preferisce una maniera guidata da una "metaforicità naturale" per giustificare le corrispondenze e analogie tra le differenti specie viventi. Queste opposizioni si riflettono nel dramma, nella modalità con cui i personaggi parlano del corpo. Robespierre e St. Just, infatti, utilizzano quel linguaggio che nella parte descrittiva della *Mémoire* si rivela più asettico e sillogistico proprio perché considerano il corpo come se fosse una macchina, un essere inanimato. Danton, invece, quel linguaggio metaforico che nel suo trattato si rende espressione di quelle connessioni tra le diverse forme di vita, proprio per quella esaltazione di un paradigma "vitalistico" corrispondente all'adesione dello scrittore ai recenti sviluppi della *Naturphilosophie*.

#### 2.6.7 La traslazione della scienza nell'arte drammatica: il confronto tra Shakespeare e Büchner

Abbiamo finora messo in relazione i due autori per aver trasposto nei loro drammi delle determinate pratiche anatomiche in auge nella loro epoca, quasi come se avessero voluto condensare nei loro protagonisti le attitudini di diverse scuole di pensiero. La prima cosa

---

<sup>360</sup> *SW*, Vol. 2, pp. 158-159.

<sup>361</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., pp. 75-115.

che risalta all'occhio nell'analisi delle opere dei due scrittori è quella casualità secondo la quale si trovarono a vivere entrambi in epoche di grandi cambiamenti epistemologici che appunto, rivoluzionando l'ambito della conoscenza, dapprima il modo di guardare il mondo poi il modo di guardare l'umano, diedero adito a nuove teorie cosmografiche, geografiche e anatomiche. Soggetto indiscutibile di tale mutamento culturale è l'organo della vista così come il corpo, sia quello del globo terrestre che quello dell'essere vivente, che diventa oggetto di osservazione, ma anche di sezionamento, avviando una riflessione su come esso possa essere non solo rappresentato visivamente o semplicemente spiegato, ma soprattutto compreso. Queste tematiche sono appunto anche l'oggetto dei drammi esaminati e ricorrono a mo' di isotopia nel panorama delle opere dei due scrittori, quasi come se entrambi tentassero di affrontare nella letteratura quelle medesime questioni, palesando quel medesimo problema di "orientamento" comune a tutti gli altri ambiti. Orientarsi, appunto, non prevede nient'altro che tracciare linee di confine, stabilire punti di riferimento da cui poter avviare un processo conoscitivo; questo si verifica in quell'attività del fisico alla ricerca di nuovi principi in grado di spiegare i moti dell'universo, nella geografia che si cimenta nella ricerca di una descrizione alternativa dei poli del globo terrestre, nello studio della filosofia volto a fissare parametri meramente umani o in ambito anatomico con quella mano che affonda il suo bisturi alla scoperta di una conformazione del corpo ben diversa da quella tramandata. Quella stessa mano guidata dall'occhio è la stessa dello scrittore, tanto da poter considerare la sua stessa attività come un riflesso dell'arte anatomica:

The anatomical incision itself is a scriptural gesture: the scalpel isolates a nerve with all its turns, loops, and knots and prepares it in such a way that it can be depicted and read as an oriented line with a beginning and an end. The anatomist's scalpel and the pen perform similar movements: they probe non-linear depths (those of the organism, those of thought) yet produce nothing but surfaces (the preserved specimen, writing).<sup>362</sup>

Orientarsi nella scrittura, pertanto, significa rendersi partecipe di una visione del mondo in mutamento, immergendosi in quella stessa ricerca di soluzioni drammatiche, linguaggi e modalità che rendano omaggio al corpo nello stesso modo in cui avveniva in ambito scientifico.

---

<sup>362</sup> Helmut Müller-Sievers, *On Nerve Fibers: Rhetoric and Brain Anatomy in Georg Büchner* in: Id., *The Science of Literature. Essays on an Incalculable Difference*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015, p. 85.

L'attribuzione ai protagonisti dei drammi da parte dei due autori di differenti capacità di anatomizzare la realtà sembra appunto perseguire questo scopo, rientrando in quest'ottica di sperimentazione. Entrambi si confrontano con metodi anatomici che di lì a poco sarebbero stati oggetto di contestazione, promuovendo il passaggio a una riabilitazione della corporeità, troppo spesso svaloriata da tradizioni precedenti. In Shakespeare ciò era dovuto essenzialmente a una progressiva desacralizzazione della pratica anatomica che aveva così permesso una sua conoscenza diretta, non più basata su antichi precetti galenici per lo più ricavati dal sezionamento non di umani, ma di animali.<sup>363</sup> Come il nuovo metodo fondato sull'osservazione abbia condizionato la stessa concezione del corpo è facilmente deducibile da quelle stesse raffigurazioni introdotte da Vesalio che seguivano uno stile naturalistico ben diverso da quello simbolico precedente,<sup>364</sup> probabilmente condizionato da una pesante manipolazione ecclesiastica.

Anche ai tempi di Büchner, la tematica della visione svolge un ruolo preminente, sebbene assuma maggior rilievo non *cosa* si vede, ma *come* viene visto, come dimostra il ribaltamento avviato dalla prospettiva kantiana, volta a porre il soggetto umano al centro della riflessione scientifica e filosofica. Se in Shakespeare la visione copernicana non può non influire su quella nuova idea di corporeità, in Büchner avviene perlopiù un movimento inverso, dove è quel "biocentrismo" che non di rado assume contorni antropocentrici il filtro attraverso cui si guarda al mondo. In entrambi i casi, si tratta comunque di una rottura con una concezione che nega al corpo la sua essenza effettiva, lo "de-umanizza", adeguandolo a una conoscenza prestabilita (Mundinus) o a principi che gli sono estranei (Cuvier e la scuola "funzionalista").

Non sappiamo bene, inoltre, se in effetti come nell'atteggiamento di Bruto, anche in Robespierre venga traslata quella presunzione di quegli anatomisti che esercitavano la

---

<sup>363</sup> Toby Lester, *Da Vinci's Ghost: Genius, Obsession and How Leonardo Created the World in His Own Image*, New York: Free Press, 2012, p. 167: «Not only that, they [the authorities] repeated a panoply of subtler errors rooted in one basic problem: that many ancient teachings about the human anatomy derived from the dissection not of people but of animals. Mundinus was a guilty as anybody in that regard. You see, he continued in his description of the stomach, to the right it has the liver, by the five lobes of which it is clasped, as by a hand with five fingers. That sound authoritative, but in fact nobody attending a public dissection would have been able to see anything of the sort, for one simple reason: dogs, not people, have a five-lobed liver».

<sup>364</sup> Charles G. Gross, *Brain, Vision, Memory: Tales in the History of Neuroscience*, MIT Press, Cambridge, MA/ London, 1999, p. 95: «An earlier medieval tradition of drawing diagrams of the human body in a froglike posture was used to represent the major organs or venisection sites. However, none of the extant ones were drawn from actual dissections, but are symbolic representations of general Greek or Arab ideas about the body, its diseases, and their treatment. [...] With the growth of naturalism, artists desired more accurate knowledge of the surface musculature and used the scalpel on human cadavers to obtain it. [...] Painters bought their pigments at the same shops where doctors bought their medicines, and human dissections were usually open to the public».

propria autorità senza mostrare alcuna apertura verso un'opinione discordante dalla propria, ma anche questa sembrerebbe essere un'ipotesi plausibile. Come nella *Renaissance* si attribuiva molta più importanza al ruolo ricoperto dal cosiddetto *professor*, convinto della sensatezza delle sue posizioni senza prendersi la briga di verificarle, anche il ruolo di alcuni scienziati nell'Ottocento era spesso caratterizzato dall'eccessiva fiducia nella loro autorità, dato entrambi fondavano la validità delle loro tesi su elementi di natura teologica.<sup>365</sup> In tutti e due i casi, questa loro ottusità aveva come risultato una fondamentale decentralizzazione del corpo che faceva in modo che la sua completezza venisse “negata” alla visione.

In sintesi, il legame tra i due drammaturghi si rileva in questa intenzione di rivoluzionare una procedura che era sconfinata in un'eccessiva astrazione per porre l'enfasi su quegli attributi che il corpo possiede in quanto “vivente”, da cui deriva la rilevanza data dai personaggi di Antonio e Danton a una visione “rivelatrice” che ne esalti la sua sostanziale complessità, implicando con essa anche la sua finitezza, i suoi stessi limiti e la rinuncia a incarnare un canone ideale di perfezione. L'invito all'osservazione si traduce così in quell'idea vesaliana di Shakespeare che ognuno avesse occhi per vedere e constatare autonomamente la realtà e in Büchner in quella convinzione che ciò che vi era da vedere concernesse ognuno di noi in quanto manifestazioni di una medesima pulsione naturale.

In Büchner, però, la tematica si mescola a questioni relative all'arte nonché alla realtà politica del tempo, dato il notevole impegno da parte dell'autore nel sostenere la necessità di una rivoluzione che partisse dal “basso”. Proprio in virtù di quel principio che lega di fatto tutti gli esseri viventi, vi è nella sua opera anche un tentativo di ribadire un'uguaglianza fondamentale sociale ed estetica. Ciascuno ha gli stessi bisogni e gli stessi diritti che devono essere esercitati e liberati da ogni logica di sopraffazione, così come ognuno in quanto creatura, non solo merita una parte attiva nel processo storico, ma anche di essere rappresentato nell'arte così come è, senza alcun abbellimento o edulcorazione.

---

<sup>365</sup> John A. Moore, *Science as a Way of Knowing: the Foundations of Modern Biology*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993, p. 110: «Cuvier was an exceptional person. Throughout life he engaged in a series of activities that would have taxed the combined talents of several ordinary people. He was arrogant, vain, highly susceptible to flattery, quick to stifle criticism, authoritarian to the many he considered his inferiors, and somewhat fawning to the very few he considered his superiors. He was suspicious of ungrounded speculation and a great admirer of Aristotle».

## **2.7 La teatralità intradrammatica della *romanitas* nel *Danton Tod* e nei drammi shakespeariani: la sua decostruzione per bocca degli sfruttati**

### 2.7.1 Il multiprospettivismo della struttura drammatica e gli intermezzi farseschi in Shakespeare e Büchner

Abbiamo già rilevato come il corpo sia l'elemento utilizzato da entrambi gli scrittori per mettere in atto un processo di decostruzione della retorica dei grandi oratori della storia. Essa viene smentita dalle stesse parole di chi la utilizza, spesso per semplici contraddizioni interne, altre volte per un preciso intento della fazione dei dantonisti che, pur essendo costretta a servirsene in pubblico in alcune occasioni, è per lo più intenta a opporsi a essa con tutte le sue forze. Il corpo così viene negato e smembrato dal linguaggio, mentre viene di nuovo chiamato in causa nel momento in cui bisogna svelare le falle di quel sistema linguistico dominante nel periodo postrivoluzionario.

Ora si affronterà una prospettiva differente, in quanto esso non viene più "citato" nelle parole dei protagonisti, ma presentato nella sua vera essenza, quasi come se la verità di ciò che viene affermato nei discorsi di Danton e dei suoi seguaci voglia essere ulteriormente avvalorata da una sorta di evidenza "fisica" che ribalta la prospettiva da cui finora si sono guardati gli eventi. Qui Büchner, da vero e proprio realista, rappresenta situazioni di vita popolare in cui, senza alcun commento o infiltrazione autoriale, si rivela l'inadeguatezza della lingua promossa da Robespierre che comporta situazioni paradossali e al limite del grottesco, ignorando del tutto le problematiche concrete esposte nel dramma. Il cambiamento di punto di vista è pertanto il seguente: si passa da un linguaggio che allude al corpo, lo menziona e compone a proprio piacimento allo stesso corpo che si esprime attraverso la voce dei popolani e fa uso di quel codice linguistico che idealmente dovrebbe esser proprio pensato ed elaborato in base alle sue esigenze. Ovviamente l'effetto che ne consegue è quello di un immancabile stridore, un palesarsi di una tragicomica incongruenza derivante dall'incapacità di quei parlanti provenienti dal volgo di appropriarsene perché troppo distante dalla propria estrazione sociale.

Fondamentalmente nel *Dantons Tod* sono soprattutto tre le sequenze in cui viene perseguito tale scopo e in cui il popolo risulta prendere parte attiva nel discorso politico: la scena di baruffa familiare tra Simon e la moglie, accusata di favorire la prostituzione della figlia, l'episodio di un giovane erroneamente accusato di essere un aristocratico e infine, le accuse di alcuni cittadini messe a tacere magistralmente dall'intervento di



Robespierre. Queste appartengono a un'unica ricchissima scena, la seconda del primo atto, che appunto è inserita in una posizione strategica all'interno della costruzione drammatica perché rappresenta una parentesi che svolge una funzione contrappuntistica rispetto al successivo discorso di Robespierre, proprio per dimostrare tramite l'accostamento l'assurdità del linguaggio da lui propugnato e la sua abilità nella manipolazione delle masse.

Questo andamento del dramma è essenzialmente dovuto all'intenzione dell'autore di voler rinunciare a una struttura lineare, come dimostra lo stesso scarto che lo separa da Thiers, da cui trae i principali avvenimenti. Questi ora, infatti, vengono inseriti in un contesto dove non vi è più alcun effetto ritardante che fa dubitare della stessa condanna di Danton come, invece, avveniva nella fonte storiografica. Il fatto stesso che il destino del protagonista sia già annunciato all'inizio del dramma produce così delle ripercussioni sullo svolgimento della pièce, permettendo l'inserimento di digressioni e aneddoti che si distinguono per la loro autonomia rispetto al corso generale della storia. Localizzandosi al confine tra storia e finzione, essi introducono una dimensione assente nella narrazione dello storico, ossia quella del caratteristico.<sup>366</sup> A questa categoria appartengono le scene popolari e altri "sketch" che svolgono la funzione di opporre il particolare al generale, l'unico all'esemplare. La progressione logica dell'azione viene così interrotta per preferire una composizione che potremmo definire "prismatica", proprio perché si osservano le diverse sfumature di un'azione che non sembra avanzare tramite la messa in gioco di punti di vista differenti. Tale meccanismo non svolge nemmeno una funzione di connessione tra le diverse scene, ma sembra più che altro affermare ancora maggiormente l'eterogeneità del dramma che, contemplando di fatto un oggetto immobile, finisce per privilegiare una dimensione riflessiva piuttosto che propriamente drammatica. Ciò si è già visto, ad esempio, in merito alle successive decostruzioni che abbiamo analizzato nel dramma, laddove i dantonisti non fanno altro che riproporre e riflettere sui discorsi degli antagonisti, offrendo una prospettiva "altra" sugli avvenimenti.

L'ispirazione che Büchner trae da Shakespeare è evidente anche in questo, dato che anche in molti suoi drammi si assiste a una complicazione della trama con scene che spesso non sono direttamente funzionali all'economia del dramma. Ciò è ravvisabile già in una tragedia come *Hamlet*, in cui personaggi come Rosencrantz e Guildenstern, Laerte, Orazio o Fortebraccio si rendono protagonisti di vicende secondarie che potrebbero benissimo

---

<sup>366</sup> Cfr. Besson, *Georg Büchner*, cit., p. 334.

essere tagliate, lasciando intatto il senso del dramma, ma che appunto vengono inserite per osservare Amleto e la corte di Elsinore da ulteriori angolazioni. Come afferma Brown, infatti:

Often it seems that he has written too much. [...] It would seem that Shakespeare wished to maintain several distinct perspectives and, to achieve this, was willing to lessen the build-up in effectiveness of the central action. In play after play, his plotting ensures that the leading character or characters do not take all attention; an audience eager to see a remarkable performance is kept waiting while multiple views of the play's action are given. A need to lessen the burden on the leading actors cannot entirely explain this because it often effects the opposite. Some restless quality in Shakespeare's mind had to find the means to prevent an audience believing that all has become clear and that a single response is all that matters.<sup>367</sup>

In altre occasioni, invece, degli episodi grotteschi sono incastrati o posti in maniera consequenziale a scene politiche di maggiore rilevanza, come accade nel blocco delle prime due scene del secondo atto del primo *Henry IV* che ha come protagonisti dei banali ladri e precede la ribellione successiva di Hotspur contro il re.<sup>368</sup> Ciò viene fatto per proporre in un contesto più popolare e scherzoso le conseguenze dell'opposizione alla legge che emergeranno nella battaglia seguente, creando quindi un andamento per contrasti che non ha altra funzione che quella di ripetere in forma variata personaggi, azioni, scene e tematiche. In tal modo, Shakespeare ottiene come effetto una sorta di *comic relief* che permette la distensione del pubblico, ma anche un maggiore effetto di suspense e di attesa nei confronti di ciò che avverrà in seguito, soddisfacendo tra l'altro anche a quel suo intento di rappresentare la vita nella sua immediatezza e in tutte quelle sue irrisolte contraddizioni.

Non è, inoltre, raro che tali momenti di distensione drammatica, che si caratterizzano per lo più per la loro natura farsesca, vengano affidati allo stesso *fool*. Questa associazione permette in alcuni casi di attribuire a queste scene un'ulteriore funzione, ossia quella di ridicolizzare l'atteggiamento dei protagonisti principali, mostrandone molto spesso l'assurdità e la follia. Così facendo, come attestano le incursioni del folle nel *King Lear*, l'autore ha la possibilità di comunicare verità molto amare, fornendo una lucida interpretazione degli avvenimenti e mascherandole da intermezzo grottesco e buffonesco.

---

<sup>367</sup> John Russell Brown, *William Shakespeare: Writing for Performance*, London: Macmillan Press, 1996, p. 129.

<sup>368</sup> Cfr. William Shakespeare, *King Henry IV. Part I* (a cura di David Scott Kastan), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomas Learning, 2002, pp. 183 e s.

Büchner si mostra particolarmente ricettivo e sembrerebbe recuperare nel suo dramma tutti questi stratagemmi di cui si serve il Bardo, non solo per quanto riguarda la molteplicità prospettica, ma anche per questa alternanza dei toni che spesso sortisce anche una goliardica relativizzazione di quella seriosità propria della trama principale. Non a caso Viëtor parla nel suo caso di un «Prinzip des antipathetischen Gegensatzes», in quanto ben spesso si osserva come ami contrapporre «grandezza e meschinità, sentimento autentico e cinismo, eroismo e volgarità».<sup>369</sup> Nel *Dantons Tod*, come vedremo, è possibile osservare questi dissonanti accostamenti in più punti del dramma, ma per il momento basterà concentrarsi sulla figura di Simon. Il cosiddetto *souffleur* si rende protagonista di una scena in cui ricopre il ruolo di un vero e proprio *Narr*, quasi come se Büchner voglia offrire tramite la sua figura una propria chiave di lettura del dramma, una sintesi della sua stessa costruzione e delle sue problematiche fondamentali.

#### 2.7.2 Il dramma del *souffleur* come allegoria della rappresentanza popolare e della duplice provenienza delle reminiscenze letterarie shakespeariane

I motivi repubblicani presenti nell'opera ricevono nelle scene popolari di ispirazione shakespeariana un ulteriore e diversificato trattamento. Essi ancora una volta rientrano in quel programma di decostruzione della *romanitas*, ossia di quel "dramma sublime" dei robespierristi che si svolge su più piani; il primo è quello affidato ai dantonisti che, secondo una definizione di Hiebel, chiameremo «epigrammatische Parodie»,<sup>370</sup> proprio perché l'epigramma sembrerebbe la modalità da essi privilegiata, facendo rientrare in esso anche quel fulminante smascheramento da parte di Danton delle reali intenzioni dei suoi antagonisti; il secondo è, invece, quello di cui è protagonista lo stesso popolo, ma che assume l'aspetto di una parodia involontaria e indiretta, dato che è la stessa associazione della realtà con la *Phrase* a sortire questo effetto. Come già accennato, la differenza qui concerne soprattutto l'utilizzo di diverse tonalità: infatti, dal linguaggio elevato e sublime dei robespierristi si passa a quello medio di Danton e infine, a quello più becero e farsesco dei popolari.

La vicenda è la seguente: in una lite con la moglie, un plebeo di nome Simon, utilizza degli stralci di opere teatrali, presumibilmente drammi repubblicani, nel linguaggio quotidiano.

---

<sup>369</sup> Karl Viëtor, *Georg Büchner: Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Bern: A. Francke AG. Verlag, 1949, p. 155.

<sup>370</sup> Hiebel, *Republikanische Motive*, cit., p. 76.

Egli deve la conoscenza di questi al suo mestiere di suggeritore, ma ciò che non può non passare inosservato all'occhio del lettore è come se ne sia appropriato in maniera errata, capovolgendo il senso patetico e retorico delle battute "prese in prestito". La motivazione dello scontro è essenzialmente il lavoro della figlia come prostituta. Il *souffleur*, così, incolpa e picchia la moglie, offendendola perché convinto che la donna l'abbia incoraggiata a intraprendere questa strada, mentre altri cittadini cercano di separarli e placare gli animi. In questo momento, Simon mostra la sua capacità di padroneggiare anche un altro linguaggio, difendendosi con le seguenti parole: «Nein, laßt mich Römer, zerschellen will ich dieß Geripp! Du Vestalin!». <sup>371</sup> A questo punto, appare lampante un'incongruenza di fondo: il personaggio utilizza per la consorte, una semplice ruffiana, l'epiteto di vestale, identificandola con quelle sacerdotesse romane celebri per la loro castità. Inoltre, nel chiedere informazioni su dove si trovasse la figlia in quel frangente, si rende evidente un'ulteriore dissonanza: «Wo ist die Jungfrau? Sprich! Nein, so kann ich nicht sagen. Das Mädchen! nein, auch das nicht; die Frau, das Weib! auch das, auch das nicht! Nur noch ein Name! oh der erstickt mich! Ich habe keinen Atem dafür». <sup>372</sup> Nell'andamento del discorso a "singhiozzi", in quelle continue interruzioni in cui il personaggio realizza la frattura tra *Phrase* e realtà sembrerebbe quasi verificarsi una situazione in cui le parole non sembrano più né cogliere né indicare l'essenza delle cose. Il *souffleur* si rende conto della mancanza di un linguaggio idoneo a rappresentare quella determinata situazione sociale che viene costantemente alterata e oscurata dai protagonisti del dramma, tra l'altro realizzando anche come gli strumenti linguistici da lui posseduti e imposti da Robespierre siano totalmente inappropriati a tale scopo; infatti, non si può parlare di virtù in un contesto di totale degrado, così come non si può chiamare vergine una meretrice.

Il popolano, inoltre, non ci risparmia ulteriori riferimenti alla *romanitas*, di cui continua a fare sfoggio in maniera del tutto confusa. Assume in un primo momento il ruolo di Virginio <sup>373</sup> che preferì afferrare un coltello e trafiggere la figlia piuttosto che consegnarla al tiranno Appio Claudio, mostrando anche in questa occasione l'inconciliabilità dell'ideale antico di libertà e giustizia con la realtà: qui infatti non vi è alcuna persecuzione, ma è soltanto la "fame" a indurre la ragazza a mettere in vendita il suo

---

<sup>371</sup> SW, Vol. 1, p. 17.

<sup>372</sup> SW, Vol. 1, p. 17.

<sup>373</sup> SW, Vol. 1, p. 17: «SIMON. Alter Virginus, verhülle dein kahl Haupt. Der Rabe Schande sitzt darauf und hackt nach deinen Augen. Gebt mir ein Messer, Römer! *Er sinkt um*».

corpo. In un secondo momento, invece, commettendo un errore, la chiama Lucrezia,<sup>374</sup> accostando a lei il personaggio di Appio Claudio e implicando con quel nome anche l'associazione con Lucrezia Borgia.<sup>375</sup> Se l'analogia con Virginia poteva vagamente alludere all'intento di Simon di voler nobilitare il suo ruolo di padre, ora il richiamo della Lucrezia romana appare del tutto fuori contesto. Storicamente, come descriverà lo stesso Shakespeare nel suo poemetto *The Rape of Lucrece*, la donna si era tolta la vita perché disonorata da Sesto Tarquinio, permettendo così l'abolizione della tirannia e il passaggio all'era repubblicana.

Probabilmente il fatto che Büchner abbia disseminato degli errori all'interno del dramma non è affatto casuale, come già si è rilevato a proposito dell'identificazione di Robespierre dapprima con Bruto e poi con lo stesso. In essi confluiscono appunto ulteriori allusioni, la cui decifrazione spetta alla capacità immaginativa e all'erudizione dello stesso lettore. Ciò non è altro che un tentativo di sottolineare in maniera più marcata lo spaesamento realizzato dalla citazione, il suo essere usata spesso con ignoranza o per semplice "sentito dire", un atteggiamento che non di rado, oltre che a rivelare la frattura col reale, si rivela un'arma a doppio taglio che cela la verità dietro la maschera. Così come Robespierre si identifica con la figura tirannica di Cesare, tradendo se stesso, ora Simon allude a un personaggio della storia romana, il cui corpo era stato violato, svelando in pratica il crimine commesso dal Terrore, e con il richiamo alla Borgia, notoriamente associata a una condotta amorale e corrotta, alla reale miseria non solo fisica ma anche morale della plebe.

Tale stratagemma corrisponde a ciò che Niehoff chiama col nome di «Sprachfehler»<sup>376</sup> e a cui dedica un intero paragrafo. Secondo il critico è proprio l'episodio di Simon a rivelare come l'autore non si fosse effettivamente sbagliato, ma abbia intenzionalmente sparso nel testo degli indizi che rivelano come la lingua si opponga a se stessa, o meglio a quel modello in cui i rivoluzionari vorrebbero incanalare, generando contraddizioni e deformazioni di senso e suggerendo pertanto la loro incapacità di dominarla pienamente. In questo modo, essa si scaglia contro il volere del parlante, lo obbliga inconsciamente a compiere un passo falso, proprio perché nel dramma non è soltanto lo strumento con cui si attua il controllo e si manipola l'altro, ma è soprattutto vittima di tale meccanismo che non di rado le si rivolta contro. In tal senso, mi sembrano appropriate le parole di Baudrillard:

---

<sup>374</sup> SW, Vol. 1, p. 18: «SIMON. Ha Lucrecia! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer! Ha Appius Claudius!».

<sup>375</sup> Tale associazione è suggerita da Hiebel, *Republikanische Motive*, cit., p. 78.

<sup>376</sup> Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, pp. 168-171.

«Im Geschriebenen ein Symptom dessen sehen, was verschwiegen wurde' (Nietzsche) [...] Und was verschwiegen wird kehrt als Bedrohung in Form einer geringfügigen, aber irreversiblen Subversion seines Diskurses wieder». <sup>377</sup>

Tirando le somme e tornando alla scena da noi analizzata, l'utilizzo della romanità da parte del plebeo non è poi così distante da quello di Robespierre in quanto anch'egli, desideroso di compiere un'azione "eroica" o meglio "terroristica" - in questo caso perpetrare un atto di violenza sui familiari - ricorre a dei gridi di battaglia poetici e anacronistici per legittimare le sue azioni che altrimenti apparirebbero alquanto discutibili. Dopo la conseguente pacificazione, compare il riferimento più esplicito alla tragedia shakespeariana sul cesaricidio, quando appunto Simon, scusandosi con la moglie, afferma: «Ha, kannst du mir vergeben, Porcia?». <sup>378</sup> Mentre per i riferimenti precedenti, non è possibile individuare dei precisi richiami testuali, tanto che siamo costretti ad ascriverli a quella spontanea rivivificazione dell'antichità del periodo rivoluzionario, qui la Dissel <sup>379</sup> intravede, invece, una forma variata della battuta di Cassio pronunciata nel momento in cui apprendeva la notizia della morte della moglie di Bruto. Con le parole «Ha? Portia?», <sup>380</sup> infatti, il personaggio shakespeariano esprime commozione per la perdita di una donna così leale e nobile, sentimento ora eradicato e "preso in prestito" per indicare il rammarico di Simon per aver osato colpire sua moglie. Ancora una volta, però, il paragone viene smentito dall'impossibilità di accostare i personaggi chiamati in causa: così come i rivoluzionari sono meschini e ridicoli in confronti agli eroi antichi, anche il confronto tra un tale esempio di fedeltà e una disonesta e volgare plebea sortisce esiti grotteschi. Le scene popolari, così, espongono in modo estremamente esasperato ciò che avviene in altri momenti del dramma in maniera più velata, proprio perché il presentare tale stridore tra realtà e modello così bruscamente risulta funzionale a una denuncia più feroce da parte dell'autore che viene travestita da innocuo divertimento comico.

Infine, abbiamo un'ultima citazione, forse l'unica degna di essere chiamata tale nel dramma, proprio perché ripropostaci quasi letteralmente e distinta tipograficamente dal testo, questa volta proveniente dall'*Hamlet*. Qui il *souffleur* cerca di giustificarsi per le accuse rivolte alla donna, rievocando la scena in cui Amleto si scusa con Laerte per averlo

---

<sup>377</sup> Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz, 1982, p. 345 (ed. orig.: *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard, 1976).

<sup>378</sup> *SW*, Vol. 1, p. 21.

<sup>379</sup> Cfr. Dissel, «*Ha, kannst du mich vergeben, Porcia?*», cit., p. 54.

<sup>380</sup> *JC*, p. 288 (scena 4.3, v. 146).

assalito sulla tomba di Ofelia, incolpando la sua stessa follia.<sup>381</sup> Ovviamente richiamare la tragica morte dell'eroina shakespeariana così come quella del padre Polonio per una discussione familiare così banale rivela una comica esagerazione da parte del personaggio, cosa ancora più evidente se si considera come ricorra alla pazzia amletica nel malcelato tentativo di nascondere la sua sbornia e scrollarsi di dosso ogni responsabilità per le sue azioni. Tuttavia, il tema della follia come maschera non è estraneo neanche al personaggio shakespeariano che come ben si ricorda, finge di aver perso il senno per impedire che vengano sventati i suoi piani di vendetta e per poter dire in maniera inconsulta verità che altrimenti avrebbe dovuto tacere. Con questa citazione, dunque, Büchner rivela sì ancora una volta quel carattere artefatto del linguaggio che permette di assumere una posa per celare la verità, ma allo stesso tempo allude a quella licenza del folle che non essendo cosciente di ciò che può dire o fare viene indirettamente "autorizzato" a essere "scomodo" e ad andare controcorrente. D'altronde, tra la follia shakespeariana e l'ebbrezza alcolica del popolano lo stesso autore sembrerebbe instaurare una connessione, quando lascia dire a Lacroix: «Narren, Kinder und – nun? – Betrunkne sagen die Wahrheit».<sup>382</sup> In questo senso, il *souffleur* fa riferimento a quella stessa condizione manifestata da Danton e più emblematicamente da Lucile, non a caso il primo associato ad Amleto e la seconda a Ofelia, con cui verrà smascherata in toto la farsa rivoluzionaria, sebbene qui venga riproposta una sua caricatura, secondo quella peculiarità che Büchner riprende da Shakespeare di riprodurre in personaggi più umili una parodia di quelli tragici.

Non è poi un caso che sempre al popolano, il quale come abbiamo visto non stenta a identificarsi con lo stesso Bruto appellando la moglie Porzia, venga poi assegnato l'incarico di procedere con l'arresto di Danton, il presunto "Cesare" dell'opera. Con questa mossa, l'autore dimostra come Simon e i suoi, pur essendo collocati nello strato più basso della società, prendano parte attiva agli eventi rivoluzionari. Qui si rileva la più grande differenza con Shakespeare che molto spesso escludeva questa classe dai processi storici, rendendola per lo più protagonista di intermezzi irrilevanti e insignificanti per la prosecuzione dell'azione drammatica. Il popolo così agisce in maniera rivoluzionaria e un uomo di teatro diventa un uomo d'azione; in quest'ultima impresa del "clown" del

---

<sup>381</sup> SW, Vol. 1, p. 21: «Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind/ Hamlet tat's nicht, Hamlet verleugnet's».  
Per il testo originale si veda William Shakespeare, *Hamlet. Revised Edition* (a cura di Ann Thompson e Neil Taylor), Bloomsbury: London/ Oxford/ New York/ New Delhi/ Sydney, p. 479 (scena 5.2, vv. 213-217) : «And when he's not himself does wrong Laertes,/ Then Hamlet does it not; Hamlet denies it./ Who does it, then? His madness. If't be so,/ Hamlet is of the faction that is wronged - His madness is poor Hamlet's enemy». Da ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla *HAM*.

<sup>382</sup> SW, Vol. 1, p. 26.

dramma, si scorge un'ennesima discrepanza che stavolta non riguarda più l'opposizione tra *Phrase* e realtà, ma tra il teatro e la vita concreta, dato che il primo è destinato a produrre effetti sulla seconda, ossia sugli individui in carne ed ossa, necessitando per tale ragione di esser preso sul serio e non come semplice gioco o finzione.

Ora appare legittimo chiedersi perché Büchner abbia scelto un personaggio teatrale, un *souffleur*, per mettere in atto la sua critica all'ideologia rivoluzionaria, introducendo tra l'altro un personaggio che mostra un netto distacco da quella sua consueta fedeltà ai fatti storici. Questa sua decisione non può neanche essere esaurientemente spiegata, etichettando l'intera sequenza come un discorso metafinzionale, metadrammatico e autoriflessivo sul teatro. La definizione di "teatro nel teatro" o "dramma nel dramma", infatti, non è adeguata a decifrarla, dato che si compone soltanto di alcuni frammenti tratti da diversi drammi che vengono parzialmente citati, "re-citati" e applicati alla situazione circostante. Per risolvere tale dilemma, bisogna piuttosto soffermarsi sul mestiere del protagonista: il *souffleur* è appunto colui che in qualche modo "suggerisce", "bisbiglia" le parole del repubblicanesimo, o meglio l'incarnazione di quel processo secondo il quale si "presta" a qualcuno la propria voce. Con esso probabilmente l'autore richiama la logica di rappresentazione popolare, ossia quel diritto che gli stessi oratori si arrogano di parlare in nome del popolo, imponendogli di riprodurre le proprie parole, meccanismo di cui intende evidenziare le aporie e antinomie. Quando il popolo parla, infatti, in realtà viene privato della possibilità di esprimersi perché sono le grida o le idee di chi ha scelto come rappresentante a decidere della sua sorte, agendo come una sorta di ventriloquo. Come appunto sostiene Pornschlegel,<sup>383</sup> chi "bisbiglia" ad altri ciò che ci si aspetta che dica, uccide quelle molteplici voci che vorrebbero parlare, attribuendo a esse un'unica voce e un unico testo che dovrebbe rappresentarle in maniera unitaria. Le mette a tacere per poterle governare in virtù di un nome fittizio e inconsistente che dovrebbe corrispondere a esse. Questa voce dall'alto livella le differenze individuali e obbliga all'uniformazione delle opinioni, creando a tutti gli effetti un dominio esclusivo che costringe i più a ripetere ciò che essa prescrive.

Ciononostante, il *souffleur* non incarna solo quell'appropriazione indebita da parte dei protagonisti della Rivoluzione del diritto alla parola delle masse, ma fondamentale è anche colui che sussurra le reminiscenze letterarie. Ciò ci permette di riconoscere un

---

<sup>383</sup> Cfr. Clemens Pornschlegel, *Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volks in den Texten Georg Büchners* in: Gerhard Neumann (a cura di), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1997, p. 568.



aspetto programmatico nell'intera sequenza popolare in cui Büchner espone lo stesso procedimento alla base della costruzione del suo dramma. Non a caso, qui ricorrono entrambe le fonti shakespeariane da lui utilizzate, quella di matrice romana e l'altra amletica, a cui lo scrittore intendeva associare un diverso modello di rappresentanza popolare.

Il modo in cui Simon cita l'*Hamlet*, in cui abbiamo individuato quel modello "alternativo" e più genuino, risulta poi di una certa rilevanza, dato che l'opera viene qui richiamata sotto forma di citazione esplicita, pertanto manifestando un maggiore livello di referenzialità, comunicatività e selettività.<sup>384</sup> Tale riferimento balza all'occhio non solo perché appare in un certo senso stridente rispetto all'atmosfera genericamente romana della scena, ma anche per il suo essere segnalata da un punto di vista tipografico, cosa che nel panorama delle opere dell'autore, tralasciando l'utilizzo del motto, costituisce un *unicum*. Questo accorgimento ci induce ad attribuire alla battuta una maggiore importanza rispetto agli altri segnali intertestuali che, come abbiamo visto, possono essere inquadrati come semplici allusioni. Ciò permette di ascrivere all'*Hamlet* e alla pazzia quel significato che intendo dimostrare col presente lavoro, quasi come se l'autore avesse voluto indirizzarci a ricercare in questa fonte shakespeariana gli elementi più innovativi e sovversivi del dramma a cui assegnerà, come vedremo, una particolare funzione.

La scena di Simon sembrerebbe, dunque, catalizzare tutte le tensioni e problematiche insite nel dramma, rilevando alcune discrepanze tematiche. Come sostiene la Dissel, queste possono essere soltanto comprese se ci si cimenta in un processo di lettura che tenga conto dei riferimenti intertestuali:

Kann aber von einem Rezipienten, der diese Komik wahrnimmt, nicht zugleich erwartet werden oder ist er nicht sogar aufgefordert, den Horizont *Hamlet* oder *Julius Cäsar* als Sinnzusammenfassung für das gesamte Drama mitzudenken? Denn die Bedeutung solcher kleinen definitiven Übernahmen besteht darin, Aufschluß über die anderen *möglichen* Anregungen im Umkreis zu gewähren. Mit dem durch die Namensnennung akzentuierten Hinweis auf ein bestimmtes Shakespeare-Drama in Kombination mit einer Vielzahl weiterer Entlehnungen intendiert der Autor eine Horizonterweiterung seines Textes, der, soweit eine Identifikation des Zitates erfolgt, nun vor der Folie des Anspielungstextes gelesen werden kann.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Si veda il paragrafo 1.4.4.

<sup>385</sup> Dissel, «*Ha, kannst du mich vergeben, Porcia?*», cit., p. 55.

Per ricapitolare, ci limiteremo qui soltanto a menzionarne alcune: le battute esaminate, ad esempio, presentano una costante tensione tra autonomia individuale e coercizione dall'esterno, eroismo e meschinità, ideale nobile e impulso più basilico, universalismo repubblicano e interesse privato, idealismo e necessità materiale, parola trita e ritrita e realtà, maschera e verità.<sup>386</sup> Tale analisi è possibile soltanto integrando nella sfera di significazione del dramma anche quella del testo shakespeariano, cimentandosi soprattutto in una rilevazione dei contrasti e delle differenze.

In ultima analisi, non bisogna dimenticare come questa scena non sia solo un capolavoro intertestuale nonché una geniale trovata teatrale dell'autore per abbattere l'illusione scenica, ma affronti un'altra tematica a lui cara, quella del lavoro. Oltre alle contraddizioni linguistiche che rivelano un divario tra il teatro della realtà e la vita nuda e cruda, emerge anche un conflitto tra le esigenze materiali e la morale borghese, pronta ad additare come privo di etica un "mestiere" a cui si è costretti per via della fame. Büchner smaschera questo ipocrito perbenismo, denotando con quell'abbraccio finale tra Simon e sua moglie come forse la plebe possieda una maggiore dignità e umanità di quei personaggi che, invece, assecondano un ideale virtuoso. Sostanzialmente sul lavoro si fonda la denuncia dello scrittore dello sfruttamento della povera gente, dato che questi non conoscono altra realtà che il lavoro stesso né altro mezzo di nobilitazione: Simon è frutto della sua professione di suggeritore, la figlia della prostituzione.

### 2.7.3 La realtà del popolo svela le contraddizioni della politica robespierrista: l'episodio del giovane "aristocratico" nel *Dantons Tod*

La scena che segue la baruffa di Simon rientra sempre in questa logica di decostruzione della retorica robespierrista, proveniente dalla voce popolare. Questa ancora una volta trova un antecedente nel modello shakespeariano, soprattutto per quanto riguarda la sua collocazione. Büchner, infatti, descrive un episodio di vero e proprio malcontento tra i popolani che culmina in una sorta di linciaggio ai danni di un giovane, accusato – non sappiamo se più o meno giustamente – di essere un aristocratico per il fatto di possedere un fazzoletto.<sup>387</sup> L'importanza di questa vicenda è dovuta al fatto di precedere il discorso di Robespierre che, proponendo un'immagine virtuosa e come sempre astratta del corpo

---

<sup>386</sup> Hiebel, *Republikanische Motive*, cit., p. 79.

<sup>387</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 19-20.

politico, invita il popolo a non autodistruggersi e ribadisce la lotta da intraprendere contro coloro che sono da lui designati come nemici. La ragione per cui la narrazione di questo aneddoto è anteposta all'ingresso dell'Incorruttibile è da attribuirsi a diverse ragioni. Da un lato, l'autore intende nuovamente sottolineare la capacità della retorica di manipolare le masse e di oscurare le problematiche concrete, dall'altro evidenziare la sua incompatibilità con la mentalità del popolo e la sua completa inutilità a risollevare la sua situazione socio-economica. Al contrario, essa sembrerebbe essere funzionale al consolidamento di un nuovo antagonismo, quello tra borghesia e proletariato. Nella Francia postrivoluzionaria viene così rivelato un acuirsi del divario economico che produce soltanto una condizione di estrema violenza, di vero e proprio "cannibalismo", derivante da quell'insoddisfazione materiale in cui versa il popolo.

L'episodio shakespeariano, invece, da cui Büchner trae ispirazione, si verifica immediatamente dopo l'intervento al Foro di Antonio, proprio per dimostrare come le sue parole siano efficaci nell'aizzare la collera della folla ancor più di quelle di Bruto, dato che la stessa Roma non si identificava più nel modello della *constantia*. Il popolo, infatti, si mostra in preda a una passionalità sfrenata, mostrando un atteggiamento di estrema volubilità che non fa altro che generare disordine. Ciò è reso palese dall'aggressione del poeta Cinna, il quale a causa dell'omonimia con uno dei cesaricidi, diventa ingiustamente il capro espiatorio della ferocia dei *commoners*.<sup>388</sup> Fondamentalmente le scene di entrambi gli autori evidenziano come la romanità sia ormai anacronistica e inadeguata al momento storico in cui i drammi sono ambientati. Un ulteriore spunto di riflessione è, inoltre, dato da quella stessa cecità che caratterizza le masse, la quale le rende il principale bersaglio delle parole dei demagoghi. La differenza sostanziale è, però, da riscontrarsi nel fatto che Büchner essenzialmente mostra la capacità dell'oratore di sedare la rivolta, indirizzando la componente irrazionale della plebe al perseguimento dei propri scopi, mentre Shakespeare procede in maniera contraria, illustrando come la retorica possa far leva sulla sua emotività fino a scatenare delle vere e proprie sommosse.

Cominciando dal *Dantons Tod*, si è detto come Büchner faccia propria la funzione del *comic relief* shakespeariano nonché la ripetizione in chiave scherzosa dei motivi principali della tragedia nelle vicende secondarie, ma qui sembrerebbe far propri anche altri elementi. In realtà, l'episodio del giovane aristocratico viene incastrato in uno schema che si rifà all'autore britannico per quanto riguarda addirittura lo svolgimento totale della vicenda. Il

---

<sup>388</sup> Cfr. *JC*, pp. 268-269 (scena 3.3, vv. 1-38).

suo brusco ingresso in scena segnalato dalla didascalia in cui viene chiaramente trascinato dai suoi aggressori sulla scena richiama il già menzionato episodio di Cinna,<sup>389</sup> l'entrata successiva di Robespierre e la maniera in cui viene accolto dalla plebe fanno riferimento, invece, all'accoglienza riservata ad Antonio dal volgo, mentre la battuta iniziale dell'oratore e la polemica con i cittadini sono riconducibili al discorso di Menenio Agrippa del *Coriolanus*.<sup>390</sup> Questo ci fa capire come, secondo una definizione di Vogeley, Shakespeare venga «als Quelle wie Natur und Geschichte benützt»,<sup>391</sup> come punto di riferimento costante per la tecnica dialogica e spunto contenutistico per la fantasia scenica di questi quadri di vita popolare. Il confronto col Bardo poi nelle sue concordanze e differenze palesa anche il senso di queste sequenze e come l'autore intendesse rappresentare il personaggio del popolo.

Ciononostante, anche in questo caso viene mantenuta una sorta di aderenza alla fonte storiografica, dato che Büchner, oltre a Shakespeare, condensa due fatti narrati nell'*Unsere Zeit*.<sup>392</sup> Il primo ha come protagonista un giovane scambiato per aristocratico dopo aver superato inavvertitamente quella linea di demarcazione posta nel Palazzo della Tuileries tra il giardino reale, dove la famiglia reale era in attesa dell'intervento degli austriaci dopo il 20 giugno 1792, e quella Terrasse des Feuillants occupata dall'Assemblea nazionale. Il secondo, invece, l'abate Maury che si era salvato dalla furia del popolo, di cui era avversario in quanto difensore degli interessi del clero agli Stati generali del 1789, con lo stesso motto di spirito riproposto da Büchner. L'autore qui combina questi due episodi, rendendo il fazzoletto che nel primo caso era stato il mezzo con cui il giovane si era salvato, utilizzandolo per pulirsi le suole delle scarpe dopo aver attraversato quel territorio, il motivo della disputa e facendo pronunciare al personaggio le parole di Maury. Il riferimento a Shakespeare è più che altro da ravvisarsi, oltre che nella struttura, nell'atteggiamento inquisitore del popolo, così pressante da contestare ogni tentativo di difesa della loro vittima, nonostante poi quest'ultima riesca a salvarsi grazie alla sua arguzia.

Una particolare menzione merita il motto di spirito che gioca appunto sul grido «an die Laterne!»<sup>393</sup> con cui durante la Rivoluzione si incitava il popolo ad appendere coloro che

---

<sup>389</sup> Si veda la somiglianza tra *JC*, p. 269, scena 3.3, v. 38: «*Exeunt all the Plebeians [dragging off Cinna]*» e «*Einige schleppen einen jungen Menschen herbei*» (*SW*, Vol. 1, p. 19).

<sup>390</sup> Si veda a tal proposito il paragrafo 2.7.5.

<sup>391</sup> Heinrich Vogeley, *Georg Büchner und Shakespeare*, Marburg: Triltsch, Phil. Diss., 1934, p. 46.

<sup>392</sup> Cfr. Mayer, «*An die Laterne*», cit., pp. 132- 142.

<sup>393</sup> *SW*, Vol. 1, p. 19.

fossero sospettati di essere aristocratici ai lampioni delle strade. Il malcapitato riesce a salvarsi appunto con le parole «ihr werdet deswegen nicht heller sehen!»<sup>394</sup> che, però, non solo alludono a questa particolare pratica di esecuzione messa in atto dai rivoluzionari, ma in senso metaforico alla loro stessa incapacità di vedere la realtà. Pertanto, la seguente frase risulta emblematica in quanto riassume l'intera condizione del popolo in quel particolare contesto storico. In questa breve battuta, infatti, si condensa il messaggio più lampante da parte dell'autore: questa impossibilità di vedere più chiaramente o genericamente di vedere la luce si riferisce sicuramente in primis alla miseria palesata in più punti della scena<sup>395</sup> e da cui i cittadini non erano stati risolti, vivendo così il fallimento delle aspettative rivoluzionarie; in secondo luogo, vi è anche un'ulteriore interpretazione che richiama inevitabilmente la loro incapacità di rendersi conto della manipolazione messa in atto da Robespierre, il quale non a caso sarebbe entrato in scena nel momento immediatamente successivo; infine, la tematica della cecità è attribuibile anche al fatto che il giovane venga attaccato per il possesso di un semplice accessorio, ossia per un attributo esteriore, quasi come se il volgo fosse abituato a riporre un'estrema fiducia nelle apparenze senza approfondire ulteriormente ciò che vede, fattore che, come abbiamo visto, determina anche il successo degli oratori.

Per quanto riguarda, invece, la decostruzione della *romanitas* e con essa dell'ideologia robespierrista che l'episodio comporta, è certamente possibile osservare come essa avvenga su più fronti. Innanzitutto, si può dire che l'intera sequenza presenti una differenza ravvisabile soprattutto nel linguaggio che i popolani assumono che si rivela variato e policromo rispetto alla retorica dell'Incorruttibile. Le parole della *Gasse* si contrappongono a essa per la loro natura sovversiva, non solo per via della loro cruda sintassi ovviamente non conciliabile con quell'*ars bene dicendi* dell'oratore, ma anche per il sovente utilizzo di giochi di parole osceni che nel contesto del Terrore erano espressamente vietati. Inoltre, Büchner attribuisce alla voce popolare alcune sfumature dialettali, anch'esse severamente proibite per promuovere l'utilizzo della lingua nazionale. Accanto all'uso dialettale, ai motti di spirito e al carattere marcatamente sobillatore della

---

<sup>394</sup> SW, Vol. 1, p. 19.

<sup>395</sup> Cfr. SW, Vol. 1, p. 18-19. L'immagine che emerge parla di "suicidio tramite il lavoro" (il popolo "lavora con tutte le membra", "ha calli nei pugni"), di una condizione di indigenza estrema ("corre a gambe nude", ha "buchi nelle giacche", "fa la fame", "muore di freddo", "si prostituisce" e "chiede l'elemosina") e di ignoranza (non "sa leggere e scrivere"). Non bisogna, infatti, tralasciare anche un'eventuale connessione della metafora della luce con l'analfabetismo.

scena, viene poi intonato il cosiddetto *Schinderhannes Lied*,<sup>396</sup> versi sulla storia di un masnadiere che intraprese una guerra contro i ricchi, risparmiando volontariamente artigiani e venditori ambulanti. Büchner, tra l'altro, li ricopiò «dem geflohenen Burschenschafter und Wachenstürmer Heinrich Ferber auf ein Stammbuchblatt»,<sup>397</sup> elemento che ripropone nuovamente quella connessione tra il popolo francese postrivoluzionario e la realtà del *Der Hessische Landbote*. Il linguaggio delle classi subalterne così in questa scena non solo si rivela primitivo e privo di ornamenti, stridendo in maniera palese con il pathos romano e l'aulicità dello stile levigato del capo del Terrore, ma si mostra anche agitatorio e cosciente perlomeno della condizione di miseria in cui le stesse versano.

In secondo luogo, si può osservare una contrapposizione tra l'atteggiamento pacato di Robespierre e la ferocia dei popolani, pronti a riversare il proprio odio sulla prima vittima che capitò loro a tiro. Come nota Mayer,<sup>398</sup> non può non saltar all'occhio l'impressione di tranquillità e ordine suscitata dall'ingresso dell'Incorruttibile in confronto alla tensione generale della situazione precedente, dove dominano urla e violenza, che rende quasi la sua presenza inadeguata al contesto. Come tale contrasto fosse voluto dall'autore per spostare l'enfasi sul discorso che da lì a poco terrà è dimostrato anche dalle parole della folla acclamante, tratte ancora una volta dal *Julius Caesar*; prima che Robespierre cominci a parlare, i cittadini, analogamente al dramma shakespeariano, lo introducono ed esortano gli astanti a porre attenzione alle sue parole,<sup>399</sup> con quello stesso «Hört»<sup>400</sup> ora qui riproposto. La ripetizione di questa formula sembrerebbe quasi invitare il lettore a prepararsi alle parole del capo del Terrore, o meglio all'effetto di manipolazione che esse producono. Tale lettura è resa possibile dal confronto con Shakespeare, dove il lettore o lo spettatore già prima che Antonio cominciasse la sua orazione era stato informato dallo stesso delle sue intenzioni di volgere la situazione a proprio vantaggio con un discorso astuto e costruito ad arte. L'accento, dunque, non viene posto soltanto sul fatto che gli uditori siano da lui ammaliati, ma soprattutto sul "come" ciò avvenga, ossia in maniera machiavellica.<sup>401</sup> Non a caso, quest'arringa rappresenta uno degli esempi più celebri nella storia teatrale di

---

<sup>396</sup> SW, Vol. 1, p. 19: «EINIGE (singen). Die da liegen in der Erden, / Von de Würm gefresse werden;/ Besser hangen in der Luft,/ Als verfaulen in der Gruft!»

<sup>397</sup> Büchner, *Dantons Tod. Ein Drama* (a cura di Thomas M. Mayer), cit., p. 73.

<sup>398</sup> Cfr. Mayer, *Büchner und Weidig*, cit., p. 113.

<sup>399</sup> JC, p. 264 (scena 3.2, vv. 201-202): «1 PLEBEIAN. Peace there, hear the noble Antony./ ALL. We'll hear him, we'll follow him, we'll die with him!».

<sup>400</sup> SW, Vol. 1, p. 20: «EINIGE STIMMEN. Hört den Aristides, hört den Unbestechlichen!/ EIN WEIB. Hört den Messias, der gesandt ist, zu wählen und zu richten [...]».

<sup>401</sup> Cfr. Anselm Schlösser, *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, Berlin/Weimar, 1977, pp. 336 e s.

demagogia ben riuscita, in cui l'oratore muta con estrema maestria l'opinione del suo pubblico, tanto che lo stesso Arturo Ui di Brecht si cimenterà nella sua analisi, individuando in esso un modello di retorica capace di sedurre le masse.<sup>402</sup>

Passando adesso al suo contenuto, si può rilevare come anche l'appello di Robespierre al popolo povero e virtuoso<sup>403</sup> strida con quanto detto in precedenza, dato che il concetto di virtù è del tutto incompatibile con la prostituzione della figlia di Simon o la stessa aggressione da parte dei popolani di un passante. Se, invece, si considera il concetto stoico-romano di virtù, anch'esso risulta immancabilmente disatteso dalla plebe, la quale si identifica esclusivamente col suo corpo e i suoi impulsi e risulta incapace di dominarli, come dimostra la sua facilità a una violenza spesso casuale. Il lessico che prevale nel linguaggio dei cittadini poi rimanda proprio a quella dimensione della fisicità insoddisfatta (parole come *Leib, Magen, Fleisch, Fäusten, Schwielen, Glieder, Hunger, Blut* sono ricorrenti)<sup>404</sup> che Robespierre oscura e sublima con quella richiesta di cooperazione tra le parti del corpo politico che emerge nella sua orazione.

Questo normativismo di origine rousseauiana con cui cerca di placare gli animi e che, come vedremo, trae ispirazione dalla favola dello stomaco di Agrippa, risulta poi del tutto incompatibile con le richieste avanzate dall'avanguardia rivoluzionaria, specie se si considera come Büchner abbia qui intenzionalmente rappresentato le pretese della sua ala più radicale, quella dei cosiddetti *enragés*.<sup>405</sup> Rifacendosi alle idee di Babeuf, essi richiedevano l'abolizione della proprietà privata,<sup>406</sup> sostenendo un'equa e giusta ridistribuzioni di tutti i beni, cosa che naturalmente non era condivisa da Robespierre, come si evince dalle accuse che rivolge in una scena successiva agli hébertisti.<sup>407</sup> L'ingresso del capo del Terrore così rivela un'ulteriore sfumatura, quella di essere rappresentato dallo stesso Büchner come un politico borghese. La stessa didascalia che introduce un «habituell sorgfältigst gekleidet Maximilien»<sup>408</sup>, infatti, risulta del tutto stridente se si considera il motto del primo cittadino che incita ad ammazzare chiunque non

---

<sup>402</sup> Cfr. Bertold Brecht, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (scena 6) in: Id., *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (a cura di Suhrkamp Verlag e Elisabeth Hauptmann), Vol. 4, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, pp. 1772 e s.

<sup>403</sup> SW, Vol. 1, p. 20: «ROBESPIERRE: Armes, tugendhaftes Volk! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde [...]».

<sup>404</sup> Cfr. SW, Vol. 1, pp. 18-20.

<sup>405</sup> Cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 120.

<sup>406</sup> SW, Vol. 1, p. 18: «ERSTER BÜRGER: [...] ergo, wenn ihr von eurem gestohlenen Eigentum ein paar Heller wiederhaben wollt, müßt ihr huren und betteln».

<sup>407</sup> SW, Vol. 1, p. 18: «ROBESPIERRE: [...] Sie erklärte der Gottheit und dem Eigentum den Krieg, um eine Diversion zugunsten der Könige zu machen».

<sup>408</sup> Mayer, *Büchner und Weidig*, cit., p. 111.

abbia buchi nei calzoni.<sup>409</sup> In questo modo, Büchner sembrerebbe inquadralo come un membro di una nuova classe di ricchi che incarna soltanto gli interessi di una piccola minoranza. La scelta di rappresentare la sua comparsa in scena, incentrandola su tale contrasto, rivela l'instaurarsi di un nuovo status quo fondato sullo sfruttamento sociale che anticipa quasi le affermazioni di Horkheimer sull'analisi di questo personaggio rivoluzionario: «Während seine Handlungen unmittelbar den Interessen besonderer Gruppen von Besitzenden entsprechen, klingt in seinem Auftreten und Pathos überall das Elend der Massen hindurch».<sup>410</sup>

Concludendo, si può sicuramente dedurre da questo insieme di opposizioni come l'autore intendesse utilizzare la *dramatis persona* del popolo come mezzo per rilevare quegli aspetti più propriamente sociali ed economici del periodo del Terrore, evidenziando una situazione di sfruttamento che disattende i principi stessi su cui la Rivoluzione si fondava. Quell'aggressività del volgo è così più che altro dettata da una condizione di esasperazione, fattore che attenua quegli aspetti negativi di volubilità e irrazionalità che Büchner, come Shakespeare, sembra attribuirle. A riprova di ciò, si può ad esempio notare come lo stesso giovane aristocratico riesca a trarsi in salvo grazie alla sua prontezza di spirito, cosa che non avviene nel *Julius Caesar*, quasi come se l'autore volesse attribuire alla plebe una sorta di ironia bonaria che fundamentalmente ne evidenzia l'indole autentica e genuina. Non a caso, sarà proprio il *Witz* di ispirazione amletica che l'autore designerà come suo tratto distintivo, o meglio come formulazione linguistica in grado di coglierne l'essenza e rappresentarlo adeguatamente.

#### 2.7.4 Il linciaggio di Cinna il poeta e la rappresentazione "antiromana" del popolo nel *Julius Caesar*

Shakespeare, a differenza di Büchner, con l'episodio di Cinna ci mostra come la retorica sia generatrice di violenza in maniera diretta e inequivocabile. La scena si fonda su quell'idea che il linguaggio sia uno strumento in grado di mediare soltanto apparenze e di far apparire migliore ciò che in realtà è peggiore e viceversa, come nel caso del poeta. Stimolando l'immaginazione e le passioni, perpetua disordini sociali e psicologici, facendo dell'umana debolezza il suo punto di forza: nei personaggi principali, ad esempio, come

---

<sup>409</sup> SW, Vol. 1, p. 20: «totgeschlagen wer kein Loch im Rock hat!».

<sup>410</sup> Max Horkheimer, *Egoismus und Freiheitsbewegung* in: Id., *Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p. 24.



nel caso di Bruto, agisce fomentando la loro vanità e generando corruzione, mentre nel popolo, esaltando quei suoi lati più negativi.

Diverso è quanto affermato nel *Dantons Tod*: Robespierre, il principale responsabile nel dramma della violenza perpetrata sui corpi, qui sembra quasi prevenirla col suo discorso. La sua modalità è, pertanto, indiretta: il suo linguaggio sfrutta la paura che la folla ha di subire una sorta di “mutilazione” fisica, etichettando la stessa come un corpo collettivo costantemente minacciato dai suoi nemici. In questo modo, si avvale al tempo stesso di quel suo timore di venir in qualche modo lesa e dello stesso desiderio di sangue e vendetta che la anima, promettendo di “ferire” i suoi nemici prima che possano farle del male. Ne consegue che la stessa retorica venga qui resa uno strumento che promette l’integrità del corpo del popolo, ma produce soltanto violenza e frammentazione.

Interessante come anche una critica come la Schlaffer, nel suo studio sull’evoluzione del personaggio del popolo nei testi drammatici, instauri un nesso tra le due opere, ritenendole un’importante svolta nella rappresentazione delle masse. Il successo di Antonio e Robespierre viene da lei attribuito alla loro capacità di stabilire una personale connessione con il proprio pubblico tramite gli strumenti formali della retorica, ma anche soprattutto la componente emotiva che gli stessi oratori fingono di condividere con gli uditori. Servendosi da un lato di un comune amore per Cesare, dall’altro di una medesima condotta morale, essi creano una situazione di dipendenza psicologica e irrazionale che al tempo stesso impedisce l’emancipazione delle masse:

Der Wandel vom dramatischen Pathos zur demagogischen Rhetorik markiert einen Punkt in der Geschichte des Volkes, wo es als Figur respektiert wird, aber noch nicht zu sich selbst gefunden hat. Die Reflexion auf die Bedingungen seiner Existenz, die der Kern seiner Aktivität im Drama ist, wird in der Demagogie außer Kraft gesetzt. Schwankend zwischen möglicher Freiheit und irrationaler Abhängigkeit, bewegt sich auch sein Handeln flüchtig zwischen Rebellion und Resignation. [...] Verführbarkeit, die uns zunächst als Wesen des Volkes erschien, entlarvt sich in der Demagogie als historisch bedingte und begrenzte Unmündigkeit, die zugleich seine dramatische Rolle schwächt.<sup>411</sup>

Tali affermazioni, seppur corrette, sembrano però porre la rappresentazione del popolo da parte dei due autori sullo stesso livello, cosa in realtà non vera: Shakespeare, infatti, non

---

<sup>411</sup> Hannelore Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona “Volk”*, Metzler: Stuttgart, 1972, pp. 47-48.

mostra alcun occhio di riguardo nei confronti dei plebei, ma anzi estremizza l'immagine negativa che ne danno le stesse sue fonti. Plutarco, infatti, fa uccidere Cinna, descrivendo come i popolani siano davvero convinti che si tratti del cospiratore, mentre qui, sebbene venga svelato l'equivoco, la plebe sembra non curarsene e non viene dissuasa dal suo proposito omicida.<sup>412</sup> Inoltre, come in Büchner, il poeta tenta di sdrammatizzare l'accaduto, mostrando con una battuta di spirito un'eguale prontezza di risposta senza però sortire altro effetto che l'irritazione dei popolani.<sup>413</sup>

Ciononostante, la scena risulta in entrambi gli autori di una certa rilevanza non solo per la sua connessione con la retorica, di cui rappresenta gli effetti, ma anche perché secondo una modalità tipicamente shakespeariana, col suo valore anedddotico e marginale rispetto alla trama principale, serve proprio a cristallizzare ed esemplificare alcuni nodi tematici dell'intera pièce. Se Büchner argomentava la cecità del popolo in modo emblematico, qui Shakespeare fa qualcosa di molto simile, dandoci un'ulteriore riprova di quella confusione della Repubblica romana, in cui il nome non corrisponde più alla realtà che designa e la parola viene scambiata per veritiera, quando in realtà cela soltanto apparenze. L'omonimia tra i due Cinna ribadisce così la problematica linguistica dell'opera, ancor più enfatizzata dal fatto che uno dei due è un poeta, ossia per eccellenza il cantore della verità o perlomeno un maestro della parola autentica.

In questa iperbole, Shakespeare infligge il colpo di grazia a quell'idea di *romanitas* vandalizzata in più punti del dramma, mostrando come ormai fosse una mera questione di facciata, non solo per chi facesse effettivamente uso dell'oratoria, ossia i protagonisti principali, ma anche per chi ne era il destinatario. Tra l'appello alle virtù e ai valori della Roma antica e una parola ben detta non può, dunque, che vincere la seconda proprio perché la moltitudine non valuta più i contenuti di ciò che si dice, ma è ammaliata più che altro da come viene detto. Il suo attaccamento al nome, alla sua forma, piuttosto che al suo reale significato<sup>414</sup> denota «la bêtise et facilité qui se trouve en la commune, et qui la rend sujette à être maniée et contournée par les oreilles au doux son de cette harmonie, sans

---

<sup>412</sup> *JC*, p. 269 (scena 3.3, vv. 27-31): «CINNA. Truly, my name is Cinna. / 1 PLEBEIAN. Tear him to pieces, he's a conspirator. / CINNA. I am Cinna the poet, I am Cinna the poet. / 4 PLEBEIAN. Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses».

<sup>413</sup> *JC*, p. 268 (scena 3.3, vv. 13-19): «CINNA. What is my name? Whither am I going? Where do I dwell? Am I married man or a bachelor? Then to answer every man, directly and briefly, wisely and truly: wisely I say, I am a bachelor. / 2 PLEBEIAN. That's as much as to say they are fools that marry. You'll bear me a bang for that, I fear. Proceed, directly.

<sup>414</sup> *JC*, p. 269 (scena 3.3, vv. 33-34): «4 PLEBEIAN. It is no matter, his name's Cinna. Pluck but his name out of his heart and turn him going».

venir à peser et connaître la vérité des choses par la force de la raison».<sup>415</sup> Questo concentrarsi esclusivamente sulle apparenze è un atteggiamento che le attribuiscono entrambi gli autori, sebbene da una prospettiva differente.

L'enfasi data all'apparenza è nel *Julius Caesar* sinonimo di un vuoto valoriale nei cittadini che appunto concepiscono la violenza non in maniera funzionale alla difesa di un ideale, della libertà repubblicana come avrebbe voluto far credere Bruto, ma come semplice impulso distruttivo, pura animalità che agisce in maniera aleatoria, spesso scagliandosi contro degli innocenti. In Büchner questo aspetto di totale inciviltà è assente, anzi l'autore sembrerebbe descrivere con clemenza questa loro incapacità di penetrare a fondo il reale, attribuendola al torpore causato dalla miseria, da cui ha origine la loro stessa tendenza alla violenza. La povertà della gente comune, insieme alla componente linguistica, è da lui utilizzata come principale mezzo di decostruzione dell'ideologia di Robespierre e viene anche designata come la causa della sua stessa impossibilità di essere virtuosa. Shakespeare, invece, imposta il conflitto tra plebe e romanità esclusivamente sulla sua mancanza di *constantia* e di raziocinio, riscontrando come ormai fosse impossibile per essa identificarsi nei valori degli antenati:

The citizens and commoners are represented by Shakespeare as a somewhat mean-spirited crowd, easily swayed this way and that. They are fickle and irrational, possessing little of that spirit of freedom that characterized their ancestors. Childish in their love of shows and spectacles, their sympathies are readily moved, and they are formidable only when their deepest passions are aroused.<sup>416</sup>

Concludendo, si può notare come la differenza di rappresentazione dei due autori sia essenzialmente imputabile da una parte al differente contesto storico, dall'altra a una diversa mentalità. Quella critica distruttiva rivolta alla volubilità e ignoranza plebea che può trasparire dall'opera shakespeariana, anche se quest'ultima è stata poi oggetto di rivalutazioni da parte della critica,<sup>417</sup> è prevalentemente ascrivibile all'identificazione dell'autore con le posizioni dominanti del suo tempo. Nonostante si sia cercato di interpretare la tragedia tramite diverse tradizioni di pensiero politico, tra cui il

---

<sup>415</sup> Montaigne, *De la vanité des paroles* (capitolo LI) in: Id., *Essais*, cit., Vol. 1, p. 424.

<sup>416</sup> William Shakespeare, *Julius Caesar* (a cura di F. A. Purcell, L. M. Somers), Chicago/ New York: Scott, Foresman and Company, 1916, p. 58.

<sup>417</sup> Cfr. Annabelle Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice*, Oxford: Blackwell, 1989. Si tratta di uno degli studi pionieri a riguardo. La Patterson intravede nell'opera shakespeariana delle tracce della cultura popolare e della critica di classe, attribuendo al suo teatro una funzione di protesta contrariamente a quelle interpretazioni comunemente accettate che vedono nell'autore un forte sostenitore della gerarchia sociale elisabettiana.

repubblicanesimo<sup>418</sup> e il dibattito sul tirannicidio,<sup>419</sup> le letture di tipo conservativo sono certamente quelle prevalenti.<sup>420</sup> Vista dalla maggior parte come un'opera pro-monarchica o talvolta come un'esposizione dei rischi della tirannia,<sup>421</sup> non può non enfatizzare in maniera estrema quella condizione anarchica che deriverebbe dalla mancanza di reggenza del sovrano, intravedendo in quest'ultimo un potente baluardo contro la minaccia di rivoluzioni che potrebbero scaturire dal basso.<sup>422</sup> Il fatto che poi il popolo sia l'unico personaggio in cui l'assenza di romanità si rivela in maniera più palese è probabilmente dovuto non solo a quella sovrapposizione con le turbolenze della realtà londinese di cui abbiamo già ampiamente discusso, ma anche alla volontà di ribadire la pericolosità delle stesse.

Con ciò non si vuole neanche sostenere uno spirito antidemocratico in Shakespeare, dato che tale rappresentazione era comunque legata a delle determinate costanti in cui è possibile ravvisare un retaggio dell'impostazione rigida della tragedia classica.<sup>423</sup> Attribuire al popolo i valori della *romanitas* avrebbe significato, infatti, renderlo in qualche modo tragico, distanziarlo dalla tradizione comica dalla quale proviene e da cui deriva il suo stile più prosaico, conferirgli un'effettiva capacità di determinare lo svolgimento degli eventi. Non bisogna dimenticare come per l'autore britannico le inserzioni popolari preservassero comunque un carattere di intermezzo farsesco, di parodia dei personaggi aulici della tragedia e venissero condizionate da un'ottica dall' "alto". Pertanto, la loro

---

<sup>418</sup> Cfr. Andrew Hadfield, *Shakespeare and Republicanism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 167–183.

<sup>419</sup> Cfr. Robert S. Miola, *Julius Caesar and the Tyrannicide Debate* in: «Renaissance Quarterly», XXXVIII, N. 2 (1985), pp. 271-289.

<sup>420</sup> Cfr. Horst Zander, *Julius Caesar and the Critical Legacy*, in: Id. (a cura di), *Julius Caesar*, cit., pp. 3–55, spec. 26; Colin Burrow, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 221–222; James Shapiro, *1599 A Year in the Life of William Shakespeare*, London: Faber and Faber, 2005, pp. 146–147.

<sup>421</sup> Cfr. Barbara L. Parker, *From Monarchy to Tyranny: Julius Caesar among Shakespeare's Roman Works*, in: Zander (a cura di), *Julius Caesar*, cit., pp. 111–126.

<sup>422</sup> Cfr. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur*, München: C. H. Beck 1967, p. 431.

<sup>423</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Thought* (trad. da Willard R. Trask), Ed. 50° anniversario, Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2003, p. 328 (ed. orig.: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: A. Francke, 1946): «From another viewpoint too the tragic in Shakespeare is not completely realistic. [...] He does not take ordinary everyday reality seriously or tragically. He treats only noblemen, princes and kings, statesmen, commanders, and antique heroes tragically. When common people or soldiers or other representatives of the middle or lower classes appear, it is always in the low style, in one of the many variations of the comic which he commands. This separation of styles in accordance with class appears more consistently in him than in medieval works of literature and art, particularly those of Christian inspiration, and it is doubtless a reflection of the antique conception of the tragic. It is true, as we have said, that in him tragic personages of the higher classes exhibit frequent stylistic lapses into the corporeal-creatural, the grotesque, and the ambiguous; but the reverse is hardly so».

negatività funziona ancora da elemento oppositivo con cui porre in primo piano le macchinazioni dei veri protagonisti del *Julius Caesar*.

Büchner, come abbiamo visto, aveva opinioni differenti in merito. I suoi obiettivi politici coincidono con il raggiungimento di un'autonomia popolare libera dai condizionamenti del potere. Ciononostante, come si osserva nella stessa battuta del giovane aristocratico, ciò non lo esimeva dal ritenere parzialmente responsabili della situazione di degenerazione a cui era giunta la Rivoluzione le stesse classi subalterne e la loro stessa indignazione che impediva loro un esame lucido della realtà. Le sequenze popolari così diventano uno strumento di autoanalisi e non più di caricatura del comportamento dei potenti. L'autoanalisi conduce all'autoriflessione e da questa all'autoconsapevolezza. Ora lo scopo della plebe è appunto quello di guadagnarsi l'emancipazione dalle circostanze sociali, diventando non più sfondo, ma motivo fondante dell'azione drammatica. La rivoluzione diventa effettivamente una possibilità, quella di cambiare le condizioni di un'intera classe, erigendosi a vero e proprio contenuto tragico dell'opera. Liberandosi dai condizionamenti specifici di un genere, la plebe si guadagna la sua dignità drammatica e i suoi caratteri buffoneschi vanno presi molto più sul serio. Se Büchner la ritrae nel tentativo di emulare una *romanitas* che non le pertiene, ciò viene fatto con intento critico, suggerendo come anche il dramma dovesse suggerire delle possibilità alternative e più congeniali alla sua rappresentazione.

#### 2.7.5 Il discorso di Robespierre e di Agrippa nel *Coriolanus*: il divario tra l'immagine idealizzata e il "cannibalismo" del corpo politico

In questa sezione, si metterà a confronto il *Dantons Tod* con un altro dramma romano, il *Coriolanus*, in cui si ravvisa una continuità col *Julius Caesar*. Come abbiamo già osservato, Shakespeare suggerisce una sovrapposizione con la realtà londinese del momento, cimentandosi in uno smascheramento della *romanitas* proprio per evidenziare lo scarto esistente tra Londra e Roma, ma anche per porre l'accento sulle sue contraddizioni in quanto modello preso come termine di paragone dal monarca. Tuttavia, è anche vero che in molti di questi suoi drammi di ambientazione romana viene rappresentato uno stadio di declino politico della Repubblica, spaziando dai potenziali rischi che potrebbero scaturire da un'oligarchia in cui le masse gradualmente acquistano più potere (*Coriolanus*), da un corpo politico senza "testa" (*Julius Caesar*), fino all'ultimo stadio della tirannia (*Antony*

*and Cleopatra*).<sup>424</sup> Tutto questo avveniva nel contesto politicamente critico della fine del regno elisabettiano, in cui dominava un'insicurezza sul futuro del reame data la mancanza di progenie della regina e si procedeva alla transizione da quella politica di negoziazione dei Tudor all'assolutismo degli Stuart. La *romanitas*, intendendo con essa in particolar modo i valori repubblicani, in tutte queste opere assume spesso connotati ambivalenti, talvolta vista come un ideale, altre come la causa della decadenza di Roma. Ciò è probabilmente dovuto non solo alle perplessità mostrate dal drammaturgo nei confronti di questa appropriazione, ma anche all'intenzione di dimostrare come l'unica forma realmente possibile sia effettivamente quella di una monarchia razionale.

Anche nel *Coriolanus*, pertanto, si verifica quella scettica anatomia dell'ethos romano che abbiamo riscontrato in precedenza. La parola "anatomia" ancora una volta non è casuale, dato che sin dall'inizio dell'opera, Roma viene rappresentata come un corpo che ben lungi dall'essere sano, viene visto come emaciato, malato, corrotto, in decomposizione, di cui spiccano specialmente le componenti più basse. Tale descrizione non corrisponde a quell'immagine della Repubblica dei potenti e si rivela in particolar modo nelle parole dei popolani e nel loro atteggiamento nonché nei successivi sviluppi del dramma. In questo modo, l'ideale si scontra con la realtà del corpo in carne ed ossa e gli oppressori con gli oppressi, secondo quella stessa logica che abbiamo approfondito a proposito del *Julius Caesar*. In particolare, tale opposizione è presente anche nel *Dantons Tod*, specialmente in quel passaggio in cui Robespierre rivela la sua concezione della collettività che presenta analogie con quella espressa da Menenio Agrippa nel dramma shakespeariano. Anche lo sfondo politico della scena risulta simile. Le petizioni avanzate dai cittadini, infatti, ruotano tutte attorno al divario tra la miseria del plebei e la ricchezza dei patrizi che vengono accusati di tenere tutto il grano per sé, lasciando il popolo nella più completa indigenza. Menenio con la sua favola dello stomaco<sup>425</sup> riesce a sedare la rivolta, proprio come Robespierre placa l'indignazione dei cittadini che si lamentano dello scarto tra la loro povertà e il lusso in cui vivono gli aristocratici.

Agrippa, nonostante la favola mirasse a sottolineare l'interconnessione tra le membra del popolo e la pancia, rappresentata dal Senato e dai tribuni, proponeva un'immagine disfunzionale del sistema, con cui Shakespeare allude alla difficoltà di poterla applicare alla frammentazione attuale del corpo politico e al contesto di cannibalismo a cui si

---

<sup>424</sup> Cfr. Parker, *From Monarchy to Tyranny*, cit., spec. p. 113.

<sup>425</sup> Cfr. *COR*, pp. 156-162 (scena 1.1, vv. 84-150).

riferisce l'intera situazione. Questo elemento appare evidente se si confronta la rielaborazione shakespeariana con la sua fonte, ossia la traduzione delle *Vite* di Plutarco da parte di Thomas North arricchita dalla narrazione dell'episodio di Livio, dove la favola e la gerarchizzazione da essa implicata trovano una generale condivisione da parte del pubblico che non interrompe Menenio. Shakespeare, invece, sottolinea la renitenza della plebe e la mancanza di autorevolezza e capacità persuasiva del narratore rispetto ai suoi modelli. Il primo cittadino, infatti, si intromette ben sette volte, a un certo punto vorrebbe quasi continuare lui il racconto e pone sei domande, impedendo al suo interlocutore di concludere il suo discorso. Inoltre, nel bel mezzo dello stesso, abbandona il consueto utilizzo della prosa da parte della plebe per adottare il *blank verse* dello stesso oratore, rendendo la favola ancora più comicamente digressiva rispetto alla rapidità di Plutarco e costringendo un frustrato Menenio all'invettiva nei suoi confronti.<sup>426</sup> Questo andamento contrappuntistico ci indurrebbe a credere che almeno uno dei rappresentanti del popolo riesca a cogliere la strategia messa in atto dal politico di sedare la sua fame con delle mere parole.

La favola di Menenio presenta, pertanto, difficoltà su più fronti: innanzitutto, come nota Arthur Riss, la fame viene da lui interpretata come un fenomeno discorsivo da manipolare e non come una condizione letterale di cui tener conto,<sup>427</sup> in secondo luogo, dimostra la sua incapacità di controllare il linguaggio e di riconoscere che la sua visione del corpo politico non possa incorporare le altre.<sup>428</sup> In sintesi, nelle sue parole si rileva ancora la volontà di porre in risalto la subordinazione gerarchica di tutte le parti allo stomaco, cosa che i cittadini non sono più disposti ad accettare, in quanto vorrebbero che tra di esse vi fosse semplicemente un'interrelazione di tipo paritario. L'aneddoto, quindi, diventa oggetto di vedute contrastanti e competitive, poiché, laddove il console fornisce una metafora astratta lontana dalla vera vita della gente, il popolo cerca con il suo intervento di conferire a essa una più precisa applicazione alle loro necessità materiali.<sup>429</sup> Infine, il suo stesso tentativo di dar risalto alla funzione dello stomaco nel corpo politico appare come una distorsione rispetto alla rappresentazione abituale di quest'ultimo, dato che a esso manca la testa, assenza che viene implicitamente anche notata dalla plebe che valuta il ventre come «la

---

<sup>426</sup> *COR*, pp. 162-163 (scena 1.1, vv. 152-154): «MENENIUS: For that, being one o' th' lowest, basest, poorest/ Of this most wise rebellion, thou goest foremost./Thou rascal, that art worst in blood to run,/ Lead'st first to win some vantage./ But make you ready your stiff bats and clubs:/ Rome and her rats are at the point of battle;/ The one side must have bale».

<sup>427</sup> Cfr. Arthur Riss, *The Belly Politic: Coriolanus and the Revolt of Language* in: «ELH», LIX (1992), p. 53.

<sup>428</sup> Cfr. Weimann, *Towards a Literary Theory*, cit., pp. 265-272, spec. pp. 268-269.

<sup>429</sup> *COR*, p. 162 (scena 1.1, v. 142): «2 CITIZEN: It was an answer. How apply you this?».

fogna del corpo»,<sup>430</sup> pertanto indegna a svolgere la nobile funzione del comando che l'oratore attribuisce ai senatori. Nonostante nel dramma si renda evidente come il popolo cominci a fare delle rimostranze rivolte al patriziato, è anche vero che sia Menenio che Coriolano finiranno per trattarlo come delle “membra ammutinate”, inutili appendici: appendici, appunto, perché il suo corpo è costituito da bocche, lingue, voci che Coriolano si rifiuterà di rappresentare, ginocchia, braccia, alluci e naturalmente pance vuote. La metafora del ventre allora non fa altro che sottolineare la situazione di indigenza della massa e restituendo l'immagine di un membro grottesco e non di una corporeità classica, di cui la testa rappresenta l'emblema della sua compiutezza, richiama un campo semantico in cui la fame non è destinata a cessare. L'idea che ne deriva è quella di uno smembramento di parti che non riescono a confluire in un insieme e si presentano di per sé come brandelli di un corpo incompleto. Nel corso del dramma, infatti, sia Coriolano, con la sua volontà di “tagliarsi” fuori dal corpo politico, che il popolo, trasformatosi in massa violenta, daranno prova di questo processo di disintegrazione.

La ripresa da parte di Büchner di questo passaggio è evidente già dalla somiglianza con la stessa dinamica della scena:<sup>431</sup> il demagogo chiede alle masse cosa stia accadendo, un cittadino espone le istanze popolari e il demagogo doma la rivolta grazie a una favola dalla dubbia applicabilità alla situazione attuale, invitando il popolo a non agire contro se stesso.<sup>432</sup> Se Menenio propone la favola come modello di redistribuzione del cibo, evidenziando come sia fondamentale per il sostentamento dell'intero corpo politico, l'autore, però, fa pronunciare a Robespierre una perversione di tale discorso,<sup>433</sup> in cui emerge un'immagine del corpo politico non solo senza testa, la stessa del sovrano mozzata

---

<sup>430</sup> *COR*, p. 159-160 (scena 1.1, vv. 109-113, 116-117): «2 CITIZEN: Your belly's answer – What?/ The kingly-crowned head, the vigilant eye,/ The counsellor heart, the arm our soldier,/ Our steed the leg, the tongue our trumpeter./ With other muniments and petty helps/ In this our fabric, if that they-/ [...] Should by the cormorant belly be restrained,/ Who is the sink o' th' body».

<sup>431</sup> Cfr. Besson, *Georg Büchner*, cit., p. 322: Besson sottolinea come le scene popolari siano caratterizzate sempre da una struttura tripartita, composta dall'argomentazione del popolo, la controargomentazione di un individuo singolo e il riallineamento unanime del popolo alla controargomentazione, stesso procedimento seguito nella scena del Tribunale, dove Danton viene acclamato e poi condannato perché prende la parola un cittadino che ricorda come egli viva nell'opulenza (cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 75-76). Nel *Julius Caesar* accade qualcosa di simile, quando Bruto viene osannato e poi diventa oggetto di vendetta in seguito all'orazione di Antonio (cfr. *JC*, p. 255, 265, scena 3.2, vv. 48-52, 224-225).

<sup>432</sup> Si confrontino a tal proposito le parole di Robespierre (*SW*, Vol. 1, p. 20): «Aber, Volk, deine Streiche dürfen deinen eignen Leib nicht verwunden; du mordest dich selbst in deinem Grimm») con quelle di Agrippa (*COR*, p. 155, scena 1.1, vv. 57-58): «Why, masters, my good friends, mine honest neighbours,/ Will you undo yourselves?».

<sup>433</sup> *SW*, Vol. 1, p. 20: «Armes, tugendhaftes Volk! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. [...] Du kannst nur durch deine eigne Kraft fallen, das wissen deine Feinde. Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen; ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar. Kommt mit zu den Jakobinern! Eure Brüder werden euch ihre Arme öffnen, wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten».



dal processo rivoluzionario, ma in cui si distinguono solo gli occhi dei legislatori e le braccia del popolo, senza alcuna allusione allo stomaco. Rilevante è, inoltre, come i detentori effettivi del potere non siano considerati come parte integrante del corpo del popolo, ma come una sorta di “protesi”<sup>434</sup> che viene annessa allo stesso per conferirgli l’“organo” della vista, di cui sembra sprovvisto, probabilmente una metafora che allude ironicamente alla cecità della gente comune nonché caratteristica della stessa vendetta istituzionalizzata dal Terrore. Le ragioni di tale collocamento sono da ricercarsi nell’intenzione di Robespierre di illudere il popolo di possedere un proprio corpo autonomo, lasciando intatto il suo diritto alla sovranità, fingendo così di porsi al di fuori di esso, per poi enfatizzare la necessità del ruolo guida svolto dai rappresentanti senza i quali costituirebbe un organismo deficitario. Per fare ciò, egli si cala nei panni di un guardiano, la cui funzione è quella di evitare che il popolo si autodistrugga e al tempo stesso ribadisce quel fattore determinante per l’unità di questo corpo ibrido da lui elaborato: la designazione di un nemico interno. Il nemico, infatti, viene incluso nella teologia del corpo politico e descritto come un parassita, una sorta di elemento “estraneo” che deve essere eliminato, da ricercare non nei rappresentanti, i quali sono parte “aggiunta” al corpo politico e svolgono una funzione protettiva, ma nel gruppo antagonista.

Nelle due favole, quindi, emergono due distinte necessità primarie delle due comunità: nel *Coriolanus*, il tentativo di Menenio pone l’accento sul nutrimento, mentre nel *Dantons Tod* l’oggetto al centro della disputa viene opportunamente glissato, passando in secondo piano rispetto all’impellente urgenza di essere uniti per concretizzare l’assassinio politico, l’annientamento di quel “terzo” immaginario che finge di esser parte della comunità, ma sottrae a essa la sua forza. Lo scopo di Agrippa è fondamentalmente quello di ribadire l’unità del corpo politico tramite la cooperazione delle parti, mettendo in guardia i popolani dall’attuare qualsiasi movimento sovversivo, dato che avrebbe come conseguenza la disgregazione dello stesso. Robespierre, invece, parte dal presupposto che le ribellioni non siano solo una minaccia, ma un dato di fatto, facendo derivare l’integrità della Repubblica da un processo permanente di eliminazione tramite la macchina della ghigliottina. Il confronto tra i due passaggi permette di rilevare come in quest’ultima arringa venga attribuito alla corpo politico un significato differente rispetto a quello sottolineato da Shakespeare. La classe abbiente non è più lo stomaco, ma si divide in “sorveglianti” e

---

<sup>434</sup> Cfr. Maud Meyzaud, *Die stumme Souveranität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet*, München: Wilhelm Fink, 2012, pp. 278-293, spec. 282.

“sanguisughe”, entrambi elementi esterni, fattore che accresce ancor più il senso di frammentazione. In più, il ventre non viene più inteso come metafora della vitalità del sistema politico, ma appare qui come un’istanza inutile, la cui oggettiva importanza, sebbene sia onnipresente nel dramma, viene addirittura ignorata e non menzionata.

Büchner rileva come la Rivoluzione fosse arrivata a un punto in cui l’assassinio seriale sembrerebbe l’unica soluzione per sanare le contraddizioni esistenti e risolvere quell’aporia tra pensiero e azione alla base del periodo postrivoluzionario; in poche parole, si era giunti a una situazione di stallo, in cui la Rivoluzione non poteva più avere una presa diretta sulla realtà e neanche più evolversi in Rivoluzione sociale: si erano uccisi gli aristocratici, i girondini, si era eliminato il diritto di veto, ma la situazione non era destinata a cambiare e poteva benissimo protrarsi così all’infinito. L’analisi della situazione concreta da parte del primo cittadino nel suo confronto con Robespierre nel *Dantons Tod*, ad esempio, mostra questo scarto tra i problemi esistenti e la soluzione proposta, smascherandone tutta l’assurdità.<sup>435</sup> Questi, infatti, compie un salto logico dal piano del pensiero (il divario tra aristocratici e plebe) all’azione (necessità dell’omicidio) con quell’ «ergo totgeschlagen»<sup>436</sup> che da un punto di vista retorico appare totalmente sconclusionato, in quanto il ragionamento sillogistico manca delle sue premesse fondamentali. Un’ipotetica premessa sarebbe appunto affermare che se i ricchi venissero eliminati, la situazione della gente comune migliorerebbe, premessa che viene appositamente taciuta perché non valida e inconsistente.

Con questo meccanismo lo scrittore utilizza la logica della retorica per svelare le falle di un pensiero che contravviene alle sue stesse regole, i cui presupposti che ne determinano la consequenzialità non vengono menzionati né sottoposti a verifica, sfociando nella più totale irrazionalità. Egli allude all’intero immobilismo del contesto rivoluzionario in cui non esiste più alcuno sbocco né piano d’azione, se non quello aspecifico e simbolico del massacro. Ciò richiama le più moderne concezioni di biopolitica e tanatopolitica di Foucault e di Agamben, dove lo Stato uccide ed elimina gli elementi corrotti o parassitari, in questo caso coloro dediti al godimento alle spese di una parte della popolazione costretta a vivere nell’indigenza, per mantenere sano e in forze il corpo del popolo. In questo «stato

---

<sup>435</sup> Cfr. Karl Eibl, „Ergo totgeschlagen“. *Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners Dantons Tod und Woyzeck* in: «Euphorion» LXXV (1981), pp. 413-416.

<sup>436</sup> SW, Vol. 1, p. 18: «ERSTER BÜRGER: [...] ihr habt Löcher in den Jacken, und sie haben warme Röcke; ihr habt Schwielen in den Fäusten, und sie haben Samthände. Ergo, ihr arbeitet, und sie tun nichts; ergo, ihr habt's erworben, und sie haben's gestohlen; ergo, wenn ihr von eurem gestohlenen Eigentum ein paar Heller wiederhaben wollt, müßt ihr huren und betteln; ergo, sie sind Spitzbuben und man muß sie totschiagen!».

d'eccezione»<sup>437</sup> vi è una indifferenziata coincidenza tra fatto e diritto, tra natura e cultura, in quanto la giustizia non protegge né punisce, ma svolge la funzione di consegnare la vita alla morte, rendendo quest'ultima una funzione “vitale” indispensabile al mantenimento dell' “organismo” politico.

Quest'idea di riconoscere sempre il nemico interno come malato e di amputarlo è presente anche nel dramma shakespeariano, situazione già introdotta dalla frammentazione della favola stessa. Se prima del racconto di Agrippa i cittadini si mostrano convinti che i patrizi non vogliono cedere quel grano superfluo<sup>438</sup> che possiedono in abbondanza, nelle parole di Coriolano questa “eccedenza” – non a caso espressa con lo stesso vocabolo «superfluity»<sup>439</sup> – non designa più il grano accumulato e non concesso, ma quegli stessi membri del popolo che per lui dovrebbero estinguersi, e quindi in un certo senso andrebbero anch'essi “ceduti” attraverso la guerra; il grano e i cittadini nella loro veste di soldati in uno Stato militarizzato e senza guida vengono così inglobati nello stesso campo semantico. La Roma shakespeariana, pertanto, appare come un corpo politico che necessita dell'espulsione di alcuni membri per poter guarire, come appunto il tribuno Sicinio intende fare successivamente con Coriolano,<sup>440</sup> immagine appartenente a un processo cannibalistico rievocato anche da Büchner nelle accuse rivolte dalla plebe ai capi rivoluzionari<sup>441</sup> e parte integrante dello stesso da cui scaturisce l'eliminazione di Danton. Maurizio Calbi, non a caso, applica la definizione derridiana di «auto-immunità»<sup>442</sup> al dramma shakespeariano, descrivendola come quella logica innaturale in cui un essere vivente può distruggere l'oggetto che è designato a proteggerlo o immunizzarlo contro l'aggressiva intrusione dell'altro;<sup>443</sup> questo è ciò che si realizza con l'esilio di Coriolano e

---

<sup>437</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi, 1995, p. 32.

<sup>438</sup> *COR*, pp. 150-151 (scena 1.1, vv. 13-19): «FIRST CITIZEN: We are accounted poor citizens, the patricians good. What authority surfeits on would relieve us. If they would yield us but the *superfluity*, while it were wholesome, we might guess they relieved us humanely. But they think we are too dear: the leanness that afflicts us, the object of our misery, is as an inventory to particularize their abundance; [...]» (il corsivo è una mia aggiunta).

<sup>439</sup> *COR*, p. 169 (scena 1.1, vv. 219-221): «MESSANGER: The news is, sir, the Volsces are in arms./ MARCIUS: I am glad on 't: then we shall ha' means to vent/ Our musty *superfluity*. See, our best elders» (il corsivo è una mia aggiunta).

<sup>440</sup> *COR*, pp. 292-293 (scena 3.1, vv. 296-297): «SICINIUS. He's a disease that must be cut away./ MENENIUS. O, he's a limb that has but a disease».

<sup>441</sup> *SW*, Vol. 1, p. 20: «DRITTER BÜRGER: [...] Aber 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».

<sup>442</sup> Maurizio Calbi, *States of Exception: Auto-immunity and the Body Politic in Shakespeare's Coriolanus* in: Del Sapio Garbero et al., *Questioning Bodies*, cit., pp. 77-94.

<sup>443</sup> Cfr. Jacques Derrida, *Rogues. Two Essays on Reason* (trad. da Pascale Anne Brault e Michael Naas), Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 123 (ed. orig.: *Voyous: deux essais sur la raison*, Paris: Galilée, 2003).

la sua conseguente risoluzione di bandire il popolo. Estrema conseguenza di questo gesto è la sospensione della stessa legge grazie alla quale la «nuda vita»<sup>444</sup> può essere sempre potenzialmente espulsa, configurandosi come quell'«esterno» che continua comunque a mantenere una determinata relazione con l'«interno», come abbiamo già visto nel caso del «nemico» di Robespierre. Dunque, se la tragedia prefigura come il corpo autonomo e proto-liberale dei cittadini debba difendersi dalla natura assolutista e sovrana di Coriolano, essa, però, non comprende che l'esclusione di quell'elemento considerato «infetto» conduca al «contagio» dell'intero corpo politico con quella violenza che inizialmente aveva la funzione di salvaguardarlo. L'«auto-immunità», infatti, non si riferisce solo al protagonista, inizialmente difensore di Roma, poi suo nemico, ma all'intera divisione vissuta dalla *polis*, in cui si finirà per osservare conflitti anche tra patrizi e plebei, tribuni e patrizi, tribuni e plebei, plebei e plebei nonché dello stesso Coriolano con la madre Volumnia. Ciò inevitabilmente riconduce all'associazione con Büchner, in cui le faide interne della fazioni rivoluzionarie giungono all'eliminazione degli stessi fautori del processo rivoluzionario.

Ciononostante, vi è una sostanziale differenza tra le due rappresentazioni del corpo politico nelle due opere. Rifacendomi a quanto detto da Calvell,<sup>445</sup> la favola di Menenio dimostra come il linguaggio faccia parte di un medesimo sistema di scambio e circolazione su cui si fonda l'intera comunità, un mezzo di sostentamento alternativo che supplisce all'effettiva penuria di viveri. È proprio questa la ragione per cui le parole dell'oratore sortiscono l'effetto voluto e per cui Coriolano incontra un destino sfavorevole, dato il suo rifiuto di accettare il valore condiviso della lingua, non lusingando i plebei con quegli stessi bei discorsi di cui sono affamati. Egli vorrebbe parlare senza conversare, usare le parole senza considerare le stesse una merce di scambio, un modo di prendere parte alla costituzione del sociale. Anche in Büchner è presente questo aspetto, sebbene la sua tragedia sembri mettere ancora più in evidenza quell'intima connessione tra corpo e parola, per il semplice motivo che Robespierre instaura un meccanismo in cui il cannibalismo non è conseguenza di una mancata partecipazione e utilizzo del mezzo linguistico come nutrimento sostitutivo, ma una preconditione del sistema politico. Al popolo stesso viene data la possibilità di

---

<sup>444</sup> Agamben, *Homo Sacer*, cit., pp. 11-12, 98

<sup>445</sup> Cfr. Stanley Cavell, «*Who does the Wolf Love?*»: *Coriolanus and the Interpretations of Politics* in: Patricia Parker, Geoffrey Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York/London: Methuen, 1985, pp. 259-263.

cibarsi della carne dei suoi nemici, di saziarsi con la sadica visione del loro annientamento: la parola qui non placa la fame, ma «odora di cadavere».<sup>446</sup>

## **2.8 La morte di Cesare e Danton come sacrificio necessario: il rito come pratica intertestuale e il suo valore fondante per la comunità**

Ricollegandomi a quanto detto nel paragrafo precedente, ora vorrei soffermarmi sul carattere rituale della morte dei due protagonisti nei due drammi. L'analogia è rilevabile attraverso una serie di coincidenze testuali, le quali sembrano quasi suggerire un'inevitabilità alla base della loro eliminazione, assumendo quasi i connotati di un sacrificio necessario. Il punto di partenza di tale processo è certamente, nel *Julius Caesar*, la descrizione di Cesare da parte di Cassio come un Colosso<sup>447</sup>, la cui immagine sproporzionata e resa abnorme dalle acclamazioni della plebe che l'ha reso un essere quasi mitologico, offende le leggi della prospettiva.<sup>448</sup> Nelle sue parole, Cesare non è più l'uomo vitruviano frutto di simmetrie e proporzioni coincidenti con le leggi geometriche naturali, ma è divenuto una sorta di *monstrum*,<sup>449</sup> che si aggira per le vie della città, quasi inglobandone l'intero spazio. Sicuramente il ricorso a tali immagini è parte integrante del suo piano per giustificare l'assassinio, riducendo Cesare a un capro espiatorio, il cui sacrificio è inevitabile per ristabilire quell'ordine che la sua figura sembra aver violato e stravolto sia sul piano terreno che quello celeste. La reale motivazione scaturisce, invece, dall'invidia nei confronti del suo accresciuto potere e della benevolenza attribuitagli dal popolo, proprio per quell'incapacità di porsi al livello di colui che a breve sarebbe diventato una sorta di dio da adorare.

Non mi sembra affatto casuale la ripresa da parte di Büchner di questa designazione del potenziale nemico come un essere umano dalle dimensioni spropositate, elemento che per la sua intrinseca ambiguità merita una più approfondita riflessione. Robespierre, infatti, dopo il confronto con Danton nella scena 6 del I atto, afferma in una sorta di soliloquio: «Halt! Halt! Ist's das eigentlich? Sie werden sagen, seine gigantische Gestalt hätte zu viel

---

<sup>446</sup> SW, Vol. 1, p. 52.

<sup>447</sup> JC, pp. 172-173, (scena 1.2, vv. 134-137, 147-149, 155-156): «CASSIUS: Why, man, he doth bestride the narrow world/ Like a Colossus, and we petty men / Walk under his huge legs and peep about /To find ourselves dishonourable graves. [...] Now, in the names of all the gods at once, / Upon what meat doth this our Caesar feed, / That he is grown so great? Age, thou art shamed! [...] Now is it Rome indeed, and room enough, / When there is in it but one only man».

<sup>448</sup> Cfr. Del Sapio Garbero, *Anatomy*, cit., p. 45.

<sup>449</sup> Cfr. *Ibidem*.

Schatten auf mich geworfen, ich hätte ihn deswegen aus der Sonne gehen heißen. – Und wenn sie recht hätten? Ist's denn so notwendig? Ja, ja! die Republik! Er muß weg [...]».<sup>450</sup> Appare qui evidente l'utilizzo del vocabolo "gigantisch" che evoca la stessa immagine titanica illustrataci da Cassio, un'immagine in grado di generare un'ombra tale da inghiottire il suo rivale. Rimane da chiedersi il perché Danton costituisca un pericolo così grande: sicuramente è il solo in grado di decostruire il discorso su cui si fonda il potere del capo del Terrore, svelandone le falle e mettendo in crisi la stessa identità del suo avversario, come precedentemente accennato, non da meno sono le imprese da lui compiute per la patria durante la Rivoluzione, fatto che gli conferisce un certo ascendente sulle masse, ma certamente più rilevante è la sua singolarità. È normale che in un tale contesto, laddove Danton rappresenta il polo opposto di tutto quel processo di costante universalizzazione e generalizzazione propugnato da Robespierre, di tutte quelle istanze che pertengono alla vita privata dell'uomo e che non dovrebbero in nessun modo essere oggetto di controllo da parte dello Stato, egli costituisca quella "mina" in grado di invalidare e sovvertire quella tendenza all'omologazione che è l'obiettivo precipuo del Terrore.

Più genericamente la demonizzazione dei due protagonisti come nemici comincia proprio da questa distorsione alla base della loro rappresentazione, da questa evidenza della loro anormalità che come sappiamo è atavicamente contenuta nel mito del gigante, da sempre associato all' "altro" da assimilare o addirittura annientare per evitare una situazione di disastro cosmico.<sup>451</sup> La soppressione di un avversario potenzialmente pericoloso viene poi sublimato in una pratica rituale che possa in qualche modo rendere l'atto cruento accettabile ed evitare eventuali disordini e rivolte, soprattutto quando a perire sono dei personaggi generalmente benvenuti. Una delle tappe obbligate risulta così dimostrare come la potenziale vittima sacrificale sia in qualche modo richiesta da una volontà superiore e incontestabile, secondo un procedimento che fa risultare ciò che è eticamente inammissibile o "contro natura" pienamente giustificato, anzi strettamente necessario. Per tale ragione, Cassio non solo si mostra preoccupato per le dimensioni spropositate del

---

<sup>450</sup> SW, Vol. 1, p. 34.

<sup>451</sup> Walter Stephens, *Giants in those Days: Folklore, Ancient History and Nationalism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, p. 31: «On the contrary: throughout history the Giant has most often signified the Other, the enemy, whether that enemy be another culture or Nature itself. Far from symbolizing a mature culture, the folkloric Giant represents the perils that had to be overcome in order for that culture to be born and thrive. [...] Through most of his history in Western thought, the Giant was not only defined as Other, that is, from differing and threatening culture, but he was often also conceptualized as inhuman, thus becoming a symbol of [...] cosmic disaster».

“gigante” Cesare, ma connette le stesse a quegli strani fenomeni naturali<sup>452</sup> che si stavano verificando in quel tempo, interpretati come presagi minacciosi provenienti dal cielo manifestatisi in seguito alla sua incoronazione.

St. Just in tal senso è il personaggio che maggiormente si avvicina a Cassio nel *Dantons Tod*, in quanto svolge la funzione di apologeta del Terrore, la cui logica implacabile fornisce una giustificazione convincente, promettendo sicurezza in un momento di incertezza esistenziale e di ribaltamento dei valori tradizionali. Lacerando il confine tra parole e cose, istituisce delle similitudini tra frasi ed eventi di per sé inconciliabili, arrivando a definire la rivoluzione non meno cruenta delle stesse catastrofi naturali.<sup>453</sup> Per ottenere tale scopo, si avvale del seguente procedimento sillogistico: se le “rivoluzioni” naturali costano parecchie vite umane, essendo la Rivoluzione Francese svoltasi rapidamente, essa costerà allo stesso modo tante vite umane in brevissimo tempo.<sup>454</sup> Tale corrispondenza è suggerita anche dall’etimologia di termini come *Umwälzung*, nati inizialmente per descrivere fenomeni naturali e dallo stesso vocabolo “rivoluzione”, la cui accezione politica, nel corso del XVIII secolo, si originò proprio dal lessico dell’astronomia. Sulla base di questo, ciò che St. Just vuole appunto suggerire è proprio come i recenti sconvolgimenti rivoluzionari, per la loro analogia con quelli del sottosuolo e per la capacità di sovvertire l’ordine morale esistente, rappresentino una sorta di massiccia e accelerata evoluzione. Il paragone qui suggerisce una loro inevitabilità assimilabile all’inarrestabilità degli stessi cataclismi naturali, fornendo al massacro una motivazione che abbia un fondamento cosmico. Se Cesare costituiva la causa dell’alterazione di un

---

<sup>452</sup> *JC*, pp. 189-190, (scena 1.3, vv. 62-78): «But if you would consider the true cause/ Why all these fires, why all these gliding ghosts,/ Why birds and beasts from quality and kind,/ Why old men, fools, and children calculate,/ Why all these things change from their ordinance/ Their natures and preformed faculties/ To monstrous quality, why, you shall find/ That heaven hath infused them with these spirits,/ To make them instruments of fear and warning/ Unto some monstrous state./ Now could I, Casca, name to thee a man/ Most like this dreadful night/ That thunders, lightens, opens graves, and roars/ As doth the lion in the Capitol,/ A man no mightier than thyself, or me/ In personal action, yet prodigious grown/ And fearful, as these strange eruptions are».

<sup>453</sup> *SW*, Vol. 1, p. 54: «Ich frage nun: soll die geistige Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische? Soll eine Idee nicht ebensogut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereignis, was die ganze Gestaltung der moralischen Natur, das heißt der Menschheit, umändert, nicht durch Blut gehen dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme ebenso, wie er in der physischen Vulkane und Wasserfluten gebraucht. Was liegt daran, ob sie an einer Seuche oder an der Revolution sterben?».

<sup>454</sup> *SW*, Vol. 1, p. 54: «Die Schritte der Menschheit sind langsam, man kann sie nur nach Jahrhunderten zählen; hinter jedem erheben sich die Gräber von Generationen. Das Gelangen zu den einfachsten Erfindungen und Grundsätzen hat Millionen das Leben gekostet, die auf dem Wege starben. Ist es denn nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch mehr Menschen außer Atem kommen?».

equilibrio cosmico, Danton, invece, si dimostra come colui che vuole opporsi al corso naturale degli eventi.<sup>455</sup>

Il rito poi si qualifica quasi sempre come una pratica ancestrale, ma soprattutto intertestuale, cioè necessita di acquistare validità inglobando l'autorità di episodi precedenti analoghi presenti nella memoria collettiva "citandoli". La fase successiva è, dunque, quella che connette la ritualità fondamentale alla sua capacità di fare appello a un passato storico<sup>456</sup> che proprio per questa sua caratteristica risulti universalmente valido e attuabile ancora nel presente, funzione questa volta incarnata dal mito. Come sostiene Manfred Frank,<sup>457</sup> il mito si fonda sul tentativo di convalidare la sopravvivenza e sussistenza di una società sulla base di un principio più elevato che possa risultare agli uomini incontestabile, mentre per Barthes<sup>458</sup> grazie al processo di semplificazione delle azioni umane da esso prodotto è in grado di indurre all'organizzazione di un mondo cristallino e privo di contraddizioni, quasi come se le cose significassero di per sé.

Non a caso, Girard connette il sacrificio di Cesare alla cacciata di Tarquinio,<sup>459</sup> riferimento questa volta proveniente da Bruto quando apprende del rifiuto di Cesare della corona.<sup>460</sup> L'intento di Bruto è appunto quello di salvare le istituzioni repubblicane, cercando di far rientrare l'omicidio in quella grande tradizione da cui scaturì la Repubblica, quasi come per replicare quella violenza fondatrice con cui i suoi antenati avevano costituito l'ordine vigente, ma per fare ciò è necessario che anche questo gesto sia condiviso unanimemente dalla collettività come avvenne in passato. Tale contesto è rafforzato da altri elementi nel dramma che suggeriscono la designazione di Cesare come capro espiatorio ideale. Innanzitutto, la sua fragile costituzione nonché il male epilettico da sempre associato con il

---

<sup>455</sup> SW, Vol. 1, p. 34: «ROBESPIERRE. (*allein*) Geh nur! Er will die Rosse der Revolution am Bordell halten machen, wie ein Kutscher seine dressierten Gäule; sie werden Kraft genug haben, ihn zum Revolutionsplatz zu schleifen».

<sup>456</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, pp. 216-217: «À tous les niveaux de la communication humaine, le mythe opère le renversement de l'anti-physis en pseudo-physis. Ce que le monde fournit au mythe c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel. [...] Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses: les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains: il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine».

<sup>457</sup> Cfr. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M., 1982, p. 11.

<sup>458</sup> Cfr. Barthes, *Mythologies*, cit., pp. 131 e s.

<sup>459</sup> Cfr. René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (trad. da Giovanni Luciani), Milano: Adelphi 1998, p. 370 (ed. orig.: *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Grasset, Paris, 1990).

<sup>460</sup> JC, p. 200, (scena 2.1, vv. 51-54): «Shall Rome stand under one man's awe? What, Rome?/ My ancestors did from the streets of Rome/ The Tarquin drive, when he was call'd a king».



sacro, in secondo luogo la sterilità della moglie collocata nel contesto dei Lupercali, i cui riti erano appunto concepiti per favorire la fertilità, infine il suo gesto di offrire la gola da tagliare nel momento in cui gli viene offerta la corona<sup>461</sup> con chiara allusione al sacrificio animale che faceva parte delle cerimonie celebrate in occasione di quella festività. A ciò si aggiungono le analogie, riscontrate dalla Liebler,<sup>462</sup> con la morte di Romolo descritta da Plutarco, accompagnata dagli stessi inconsueti fenomeni meteorologici nonché la violazione attuata dal *dictator* delle festività tradizionali romane, spogliate da quest'ultimo del loro significato sacrale per renderle una mera celebrazione di sé e delle sue vittorie militari,<sup>463</sup> ossia un evento non più religioso, ma secolare. Se tali festività erano state istituite ai tempi di Romolo, ora Cesare cerca di appropriarsene snaturandole, al tempo stesso atteggiandosi a dio vivente come il primo re, quasi come se volesse sostituirsi alla sua figura.<sup>464</sup> Secondo la critica, quindi, l'intero dramma è interpretabile come un atto di resistenza contro questa appropriazione indebita del Cesarismo e i cambiamenti da esso attuati, dove l'assassinio assume i connotati di un sacrificio atto a ristabilire l'osservanza del rito e i valori della Roma fondatrice. Il mito di Tarquinio e quello originario di Romolo, infatti, sembra suggerirci Shakespeare, si qualificano come i punti di riferimento costanti per i congiurati che in essi vedono un passato, garante dell'ordine vigente, che come tale va replicato, ma mai alterato.

Anche nel *Dantons Tod* vengono richiamati da St. Just frammenti di vecchi racconti mitici della tradizione greca e del Vecchio Testamento aventi il medesimo scopo. Nel primo riferimento, la funzione del Comitato di salute pubblica viene paragonata a Mosé che liberò il popolo israelita dalla prigionia egizia, facendo coincidere la spartizione delle acque del Mar Rosso con le guerre rivoluzionarie e identificando il deserto con la stessa ghigliottina, ossia come un percorso simile a un meccanismo purgativo di selezione naturale che deve essere necessariamente attraversato per raggiungere la Terra Promessa, da cui tutti gli eretici e i "deboli" sono inevitabilmente esclusi.<sup>465</sup> Il secondo esempio citato è, invece, quello di Pelia, le cui figlie, secondo St. Just, come la Rivoluzione, hanno

---

<sup>461</sup> JC, p. 180, (scena 1.2, vv. 262-265): «CASCA: Marry, before he fell down, when he perceived the common herd was glad he refused the crown, he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut».

<sup>462</sup> Cfr. Naomi C Liebler, *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundation of Genre*, London: Routledge, 2002, p. 92.

<sup>463</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 91-92.

<sup>464</sup> Cfr. *Ivi*, p. 97.

<sup>465</sup> SW, Vol., p. 55: «Moses führte sein Volk durch das Rote Meer und in die Wüste, bis die alte verdorbne Generation sich aufgerieben hatte, eh' er den neuen Staat gründete. Gesetzgeber! Wir haben weder das Rote Meer noch die Wüste, aber wir haben den Krieg und die Guillotine».

macellato il loro padre per ringiovanirlo grazie all'incantesimo di Medea.<sup>466</sup> In realtà, il mito è raccontato secondo una prospettiva estraniante, dato che le figlie di Pelia sono ingannate dalla maga, la quale dà solo prova della sua capacità di tramutare un ariete in agnello, ma non della sua intenzione di praticare lo stesso incantesimo sul genitore, cosa che non fece per mettere in atto la sua vendetta. L'obiettivo del mito narratoci da Ovidio è, infatti, totalmente diverso da quello di cui vuole persuaderci St. Just, in quanto mette in guardia dalla menzogna, dalla credulità e dall'astuta abilità di poter rendere credibile ciò che non lo è. In poche parole, qui Büchner allude alla capacità seduttrice della parola e alle promesse dei capi del Terrore che proprio grazie alla parabola mitica, illudono e distolgono l'attenzione degli interlocutori dai loro propositi distruttivi, ma non solo: Robespierre e i suoi seguaci, appunto come Medea, non stanno facendo altro che ridurre a pezzi la Rivoluzione senza alcuna speranza di portarla avanti. Come giustamente afferma Nagel, con il «selbstenthüllenden Zitat», l'autore si mostra estremamente abile nel deviare e far confluire «die politische Fälschung genial in deren literarische Aufdeckung».<sup>467</sup> Così la falsificazione del mito, in quanto pratica intertestuale, è analoga all'impiego delle citazioni letterarie, le quali sono costantemente espropriate e riutilizzate per fini molto più abietti, rientrando sempre in quel quadro di demagogia spicciola messo in atto dagli oratori. L'unica differenza probabilmente è da riscontrarsi soltanto nel fatto che qui non si vuole semplicemente sfruttare l'autorevolezza della fonte che si cita, ma avvalersi e inglobarne la stessa aura di sacralità che possiede.

Compiendo un'ultima analisi, vorrei ora soffermarmi su quella citazione che Büchner riprende quasi testualmente dal *Julius Caesar* e che fa riferimento al momento in cui i cospiratori intendono preservare la purezza del rito e l'integrità del corpo, qualificandosi quasi non come assassini, ma sacerdoti.<sup>468</sup> L'elemento dell'interezza del corpo sacrificale assume una certa rilevanza già in Shakespeare che allude a una complessa simbologia legata appunto alla valenza simbolica del sangue. Come sostiene Bynum,<sup>469</sup> gli scrittori medievali gli attribuivano un duplice significato, non di rado contraddittorio: il sangue esterno (*cruor=corruptus*) era designato come pericoloso in quanto sempre connesso ad

---

<sup>466</sup> SW, Vol, p. 55: «Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias: sie zerstückt die Menschheit, um sie zu verjüngen. Die Menschheit wird aus dem Blutkessel wie die Erde aus den Wellen der Sündflut mit urkräftigen Gliedern sich erheben, als wäre sie zum ersten Male geschaffen».

<sup>467</sup> Ivan Nagel, *Verheißungen des Terrors. Vom Ursprung der Rede des Saint-Just in „Dantons Tod“* in: Id., *Gedankengänge als Lebensläufe. Versuche über das 18. Jahrhundert*, München: Carl Hanser, 1987, p. 132.

<sup>468</sup> Si veda la nota 234.

<sup>469</sup> Cfr. Carolyn Walker Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007, p. 17.

atti violenti e quello interno (*sanguis=suavis*) come rigeneratore, rivitalizzante. Proprio su questa distinzione verte quel paradosso in cui il sacrificio, pur prevedendo lo smembramento del corpo, allo stesso tempo mira a mantenerlo intatto, dato che quella simbologia positiva poteva essere evocata soltanto in questo modo. Il criterio su cui si fonda è appunto quello di assimilare la potenza del corpo sacrificale e costituire con essa un'unità più evoluta, così come anche Bruto vuole farci credere, quando emulando i riti dei Lupercali, incita i congiurati a bagnarsi le mani nel sangue di Cesare.<sup>470</sup> Purtroppo, come ben sappiamo, tale suo proposito fallisce in seguito all'esposizione da parte di Antonio del cadavere davanti al popolo che rivela una macellazione eccessiva attribuita dagli stessi popolani a un gesto di crudeltà (*crudelitas* appunto da *cruor*).

Anche nel *Dantons Tod* si allude all'integrità del corpo sacrificale di Danton, ma non si capisce bene come ciò sia possibile, dato che tale idea si scontra nettamente con l'efferata violenza della macchina mortale prediletta dal Terrore. Essa, difatti, produce di per sé la disintegrazione dell'insieme organico e lo riduce a pezzi in maniera sanguinaria e grottesca, cosa che come abbiamo visto in Shakespeare non di rado compromette la validità del rito. L'unica spiegazione plausibile è allora quella di decifrare l'interezza del corpo sacrificale, impossibile da realizzare sul piano pratico, in senso metaforico, ossia come immagine speculare della comunità che attorno a esso si raduna e redime. Il «große Leiche»<sup>471</sup> di Danton diventa così quell'insieme dei ghigliottinati, il nemico comune da combattere che al tempo stesso è fautore di quell'unità del popolo nella lotta, data da una medesima condivisione di obiettivi.

Tuttavia, la disgregazione del corpo sacrificale non è più reputata un elemento negativo come nel dramma shakespeariano, ma diventa al tempo stesso parte integrante del processo. Alla base di ciò vi è innanzitutto il motivo della vendetta: in questo modo, con lo smembramento dell'avversario il popolo ottiene una sorta di compensazione per la mercificazione del corpo delle sue figlie come strumento di piacere nonché per la sua stessa scomposizione "fisica" causata dalla miseria. In secondo luogo, la vittima costituisce anche quel *sanguis*, quel nutrimento apparente per i sanculotti che sia in grado di rabbonirli, rendendosi uno strumento di controllo e di mantenimento dello stato attuale delle cose; in più passaggi del dramma, si fa riferimento a come la ghigliottina costituisca

---

<sup>470</sup> *JC*, pp. 240-241 (scena 3.1, vv. 105-110) : «Stoop, Romans, stoop, /And let us bathe our hands in Caesar's blood / Up to the elbows, and besmear our swords:/ Then walk we forth, even to the market-place,/ And, waving our red weapons o'er our heads,/ Let's all cry 'Peace, freedom and liberty!'».

<sup>471</sup> *SW*, Vol. 1, p. 36: «ST. JUST. Wir müssen die große Leiche mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder; wir dürfen sie nicht verstümmeln, alle ihre Glieder müssen mit hinunter».

un palliativo per placare la fame fisiologica, tanto che molte madri conducono i loro figli a vedere questo spettacolo.<sup>472</sup> Infine, vi è anche l'allusione a una sorta di salasso terapeutico,<sup>473</sup> un procedimento che con l'espurgazione del sangue nocivo permette alla comunità di uscirne rinvigorita, sancendo quel sodalizio alla base della sua costituzione. Ciò accade perché la ghigliottina non rappresenta soltanto uno strumento punitivo ma soprattutto di regolazione biopolitica, secondo quelle modalità descritte da Foucault e Agamben. La morte tramite esecuzione pubblica diventa, seguendo questa logica, «nicht nur Strafe für die Übertretung des Gesetzes, sondern integraler Bestandteil einer Politik, die Leben und Sterben in eine gemeinsame Ökonomie der 'Volksgesundheit' einschließt»<sup>474</sup> in un meccanismo che prevede di acquisire la vita tramite la morte dell'altro.

## **2.9 La ripetitività teatrale come allegoria storica nel *Julius Caesar* e *Dantons Tod***

### 2.9.1 La ripetitività teatrale come percezione linguistica della negatività della storia e manifestazione della trascendenza del potere

Tirando le somme del discorso, vorrei ora soffermarmi su un'altra peculiarità del *Zitattext* che si intreccia con la stessa metateatralità dei drammi e la loro struttura linguistica, ossia quella della ripetitività. Secondo tale prospettiva, prendendo in prestito una teoria sul *Julius Caesar*, la storia ci viene presentata «as a category which affects both the human condition in the play and the play's rhetorical style»,<sup>475</sup> come un fenomeno cognitivo in grado di aiutare l'individuo a interpretare il passato e con esso il presente. La studiosa Stavinukovic probabilmente si riferisce a quel minimalismo dello stile del dramma shakespeariano fondato sulla ripetizione di semplici schemi sintattici, inusuale nel panorama delle opere dell'autore, che la stessa attribuisce a un'impotenza della lingua dinanzi a un ordine sociale ostile e alla tragica brutalità della storia. Shakespeare, a suo parere, rinunciarebbe a una modalità espressiva più ornata e poetica proprio per alludere a questa rottura tra l'individuo e la storia in tempi di instabilità politica. Questa patina

---

<sup>472</sup> SW, Vol. 1, p. 87: «EIN WEIB (*mit Kindern*): Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz!».

<sup>473</sup> SW, Vol. 1, p. 20: «DRITTER BÜRGER: Was wird's geben? Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht rot gemacht. Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen!».

<sup>474</sup> Horn, *Der nackte Leib des Volkes*, cit., p. 265.

<sup>475</sup> Stavinukovic, "*Phantasma or a hideous dream*", cit., p. 55.

«monocromatica»<sup>476</sup> ascritta al testo con un'elaborazione sintattica ridotta ai minimi termini e un uso abbondante di un mal tollerato polisindeto<sup>477</sup> suggerisce così rigidità nell'azione, mancanza di coesione e controllo dinanzi a una politica distruttiva, diventando uno stratagemma funzionale alla stessa percezione che gli individui hanno dell'andamento degli eventi.

Come abbiamo visto, in Büchner tale inettitudine linguistica di fronte alla drammatizzazione di fatti particolarmente strazianti si manifesta addirittura in un'impossibilità di penetrare il testo della fonte, di cambiarne le parole proprio perché probabilmente si ritiene assurdo attribuire a un contesto così sanguinario una qualche sorta di espressività poetica. Egli non opta per una minimizzazione dello stile che riflette la frenesia e aridità di un mondo al tramonto, ma mostra quasi una sorta di passività, di mutismo dinanzi a una negatività così estrema che qualsiasi sua alterazione avrebbe potuto addirittura migliorare: «Weil aber diese Negativität in den so gesprochenen Reden, in den so gebrauchten Wörtern aufzuspüren ist, wird das Textkopieren zur grundlegenden Technik des dramatischen Werkes».<sup>478</sup>

La consapevolezza della negatività della storia emerge in due momenti precisi di entrambi i drammi, in cui al tempo stesso viene sottolineata la sua teatralità e il suo riproporsi in maniera ciclica o comunque ripetitiva. Nel *Julius Caesar*, ciò avviene quando Cassio e Bruto alludono al massacro di Cesare come una scena che sarebbe continuamente riproposta al tempo stesso come momento nevralgico della cultura occidentale e ripetuta nelle sue trasposizioni teatrali, già analizzata nel paragrafo dedicato alla metateatralità.<sup>479</sup> Nel *Dantons Tod*, invece, in una scena che precede l'esecuzione dei dantonisti, dove il popolo reagisce a una profezia di una futura liberazione dalla tirannia, sottolineando come tale affermazione fosse noiosa, proprio perché già sentita.<sup>480</sup> Anche in questo caso si manifesta una duplice accezione, quasi come se per un istante quelle voci fuori campo del volgo lo identificassero contemporaneamente come spettatore reale e pubblico fittizio di una rappresentazione teatrale, rimandando ironicamente alla citazione come elemento

---

<sup>476</sup> John Porter Houston usa questo termine nella sua analisi dello stile del *Coriolanus* nel suo libro *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*, Baton Rouge/ London: Louisiana State University Press, 1988, p. 178.

<sup>477</sup> È sempre lo stesso Houston a notare come questa sovrabbondanza del polisindeto sia stravagante nel panorama shakespeariano: cfr. *Ivi*, p. 57.

<sup>478</sup> Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 26.

<sup>479</sup> Si veda il paragrafo 2.3.2, dove viene riportata anche la citazione integrale.

<sup>480</sup> *SW*, Vol. 1, pp. 87-88: «LACROIX (*zu dem Volk*). Ihr tötet *uns* an dem Tage, wo ihr den Verstand verloren habt; ihr werdet *sie* an dem töten, wo ihr ihn wiederbekommt./ EINIGE STIMMEN. Das war schon einmal da; wie langweilig!».

costitutivo del dramma, accusa che come sappiamo è stata più volte mossa all'autore. In entrambe le occasioni, inoltre, si identifica un luogo in cui viene condensata la cristallizzazione del tempo, tanto da poter definire sia il Campidoglio che la Place de la Révolution come una sorta di tempio, un "cronotopo"<sup>481</sup> dove viene riproposto un atto di violenza destinato a ripetersi all'infinito.

La riproposizione continua dei due eventi, però, assume un significato che va oltre quello teatrale e rivela anche un aspetto legato alla trascendenza del potere che si ripresenta in maniera del tutto costante.<sup>482</sup> Partendo da Shakespeare, siamo perfettamente d'accordo con Greenblatt, dicendo che la teatralità «is not set over against power but is one of power's essential modes», «a primary expression of Renaissance power» e «one of crucial agents of royal power».<sup>483</sup> Nell'Inghilterra elisabettiana e in quella di Giacomo I, pertanto, il potere è «constituted in theatrical celebrations of royal glory and theatrical violence visited upon the enemies of that glory».<sup>484</sup> La ripetizione teatrale del massacro di Cesare così non è altro che un'ulteriore manifestazione dell'appropriazione della monarchia di quello strumento ambivalente della *romanitas* che dall'antichità è giunta ai tempi moderni attraverso le sue reiterate rappresentazioni, diventando il fondamento del suo Impero. Ciononostante, il suo aspetto celebrativo e ideologico non va mai scisso da quello repressivo, come sottolineano ancora Greenblatt e Althusser,<sup>485</sup> sebbene quello ideologico possa sembrare celato o attenuato. La replica continua dell'azione violenta alla base della cospirazione e il suo successivo contenimento da parte di Antonio diventa «a complete statement of the technique of the modern state whereby subversion is produced in both consciousness and society to legitimize the order that subjects it».<sup>486</sup> Tale tecnica, sostiene Wilson, è quella che prevede «the confinement of desire within a dialectic of transgression and containment»<sup>487</sup> che manipolando la "carne", il corpo, che nel dramma è quello "politico" di Cesare, fa leva sulla stessa sensibilità popolare. Non a caso il Globe era costruito accanto a quelle istituzioni che per Foucault plasmano i discorsi della soggettività

---

<sup>481</sup> Jan Kott, *The Guillotine as a Tragic Hero: Julius Caesar and Büchner's Dantons Tod* in: Id., *The Gender of Rosalind*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992, p. 74.

<sup>482</sup> Cfr. Goldberg, *The Roman Actor*, cit., p. 95.

<sup>483</sup> Stephen Greenblatt, *Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion* [1981] in: Id., *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: University of California Press, 1988, pp. 46, 65, 50.

<sup>484</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>485</sup> Cfr. Louis Althusser, *Ideology and the Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)* in: Id., *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (trad. da Ben Brewster), London: New Left Books, 1971, p. 145 [ed. orig.: *Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)* in: «La Pensée: revue du rationalisme moderne, arts-science-philosophie», N. 151, Paris: Fondation Gabriel-Péri].

<sup>486</sup> Wilson, "Is this a Holiday?", cit., p. 35.

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 36.

moderna e sono incaricate di attuare quelle pratiche divisorie in cui l'individuo produttivo si definisce, separandosi da tutto ciò che costituisce il suo lato negativo, ossia dagli infermi, i folli, i criminali e i disoccupati.

Lo stesso discorso vale per Büchner, sebbene la scena menzionata riveli a un primo sguardo più che altro l'aspetto coercitivo del potere. In questo senso, nel *Dantons Tod*, la violenza teatrale «functions massively and predominantly by repression (including physical repression), while functioning secondarily by ideology».<sup>488</sup> Seguendo il Foucault di *Surveiller et punir*,<sup>489</sup> possiamo dire, quindi, che anche la rappresentazione della punizione tramite lo strumento della ghigliottina è un'importante forma di potere. La decapitazione, infatti, avveniva nelle pubbliche piazze, su piattaforme che sollevavano le vittime in modo da esser guardate meglio, proprio perché doveva apparire come qualcosa di orribile, proporzionale al crimine commesso. Questa scena era un emblema visibile dell'autorità assoluta sul corpo del condannato che proprio nello spettacolo rafforzava il potere e solo secondariamente nel castigo stesso.<sup>490</sup> Questa «estetizzazione del massacro»<sup>491</sup> riflette però non solo una concezione passiva di «une puissance qui dit non», ma si presenta anche in maniera attiva, proprio perché «traverse, [...] produit les choses, [...] induit du plaisir, [...] forme du savoir».<sup>492</sup> Büchner non caso connette la teatralizzazione del fenomeno anche a un'intenzione di voler intrattenere il popolo: l'esecuzione viene introdotta da canti e danze (alcune didascalie, ad esempio, mettono in rilievo questo aspetto «Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole. Die Gefangenen stimmen die Marseillaise an»)<sup>493</sup> o intramezzata dai commenti degli spettatori.<sup>494</sup> Secondo questa prospettiva, lo stesso fenomeno della ripetizione acquisisce così sia toni punitivi che celebrativi proprio come nella politica elisabettiana e giacobina, dato che anche in questo caso la riproposizione di quel gesto primitivo che apparentemente conferì il potere al popolo rappresenta la costante riaffermazione della sua sovranità, o

---

<sup>488</sup> Althusser, *Ideology*, cit., p. 145.

<sup>489</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.

<sup>490</sup> Cfr. Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York/ London, Routledge, 1986, pp. 13-14.

<sup>491</sup> Cfr. Meyzaud, *Die stumme Souveranität*, cit., p. 235.

<sup>492</sup> Michel Foucault, *Entretien avec Michel Foucault* [1977] in: Daniel Defert e François Ewald (a cura di), *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault*, Vol. 3, Paris: Gallimard 1994, pp. 148-149.

<sup>493</sup> SW, Vol. 1, p. 87.

<sup>494</sup> SW, Vol. 1, p. 89: «ERSTES WEIB: Ein hübscher Mann, der Hérault! / ZWEITES WEIB: Wie er beim Konstitutionsfest so am Triumphbogen stand, da dacht' ich so, der muß sich gut auf der Guillotine ausnehmen, dacht' ich. Das war so 'ne Ahnung./ DRITTES WEIB: Ja, man muß die Leute in allen Verhältnissen sehen; es ist recht gut, daß das Sterben so öffentlich wird».

meglio di quella sua distorsione fattane da Robespierre col suo sistema di controllo sui corpi.

### 2.9.2 La ripetitività teatrale della storia nel *Julius Caesar* e la struttura “ondulare” del dramma nel panorama dell’opera shakespeariana

Al di là del suo legame col potere, l’iteratività si lega essenzialmente alla percezione che i due autori hanno della storia. In Shakespeare ciò viene innanzitutto accennato con quell’adeguamento della retorica del dramma alla materia trattata: quello «Stoop» che Bruto pronuncia per primo, viene ripetuto da Cassio così come quell’ «How many» di quest’ultimo viene ripreso nella battuta seguente<sup>495</sup> in una sorta di cumulativa ripetizione. In questa inscindibile unità tra potere e linguaggio, si realizza così una tragica visione di «unending cycles of sacrificial violence».<sup>496</sup>

La ciclicità della storia è appunto fondata sul fatto che la memoria di Roma nella *Renaissance* fosse essenzialmente condizionata dallo spirito malinconico nei confronti di un’era gloriosa atta a ricordar loro la mutabilità della Fortuna. Bisogna peraltro ricordare come in quest’epoca dominasse una visione della storia come un processo circolare ed esemplare che si svolge attraverso la ricorrenza di particolari schemi che possono addirittura essere descritti in maniera formulare. Gli stessi tipi di eventi così come lo stesso tipo di personaggi ritornano di generazione in generazione e lo studio metodico di guerre passate, rivoluzioni, cospirazioni, negoziazioni, sistemi di governo e vite individuali può chiarire i dilemmi e le decisioni del presente.<sup>497</sup>

Velz, ad esempio, riscontra come tale visione sia incarnata nel dramma dalla presenza di una «struttura ondulare»<sup>498</sup> basata su un «rising-falling pattern»,<sup>499</sup> con cui si denota un percorso di acquisizione del potere e successivo declino da parte dei vari personaggi riscontrabile in alcune ironiche simmetrie volutamente costruite dall’autore. Cesare trionfa su Pompeo e muore ai piedi della sua statua, Bruto con l’immagine di Cesare impressa

---

<sup>495</sup> *JC*, p. 241 (scena 3.1, vv. 111, 114).

<sup>496</sup> Melehy, *The Poetics of Literary Transfer*, cit., p. 223.

<sup>497</sup> Cfr. Ian Donaldson, “*Misconstruing Everything*”: *Julius Caesar and Sejanus*, in: Grace Ioppolo (a cura di), *Shakespeare Performed*, London: Associated University Presses, 2000, p. 92.

<sup>498</sup> John W. Velz, *Undular Structure in “Julius Caesar”* in: «The Modern Language Review», Vol. LIVI, N. 1 (1971), pp. 21-30.

<sup>499</sup> *Ivi*, p. 23.



nella mente<sup>500</sup> e l'elogio di quest'ultimo da parte di Antonio («Thou art the ruins of the noblest man/ That ever lived in the tide of times»)<sup>501</sup> riecheggia lo stesso pronunciato in occasione della morte di Bruto («This was the noblest Roman of them all»),<sup>502</sup> come se la stessa Roma fosse «riciclabile, ma non rinnovabile».<sup>503</sup> Si rivela così un processo di svariati rovesci di fortuna che vede l'ascesa e la discesa successivamente di Pompeo, Cesare, Bruto e Cassio fino a Ottaviano, mentre nello stesso finale si allude alla seguente sconfitta di Antonio ad Anzio che precederà lo stabilirsi della semi-permanente *Pax Augusti*. La stessa vita dell'individuo singolo è interpretabile in senso circolare: «Time is come around;/ And where I did begin, there shall I end»,<sup>504</sup> afferma Cassio a proposito di quella curiosa coincidenza della sua morte nella battaglia di Filippi con la stessa data del suo compleanno. Il movimento che ne consegue è pertanto effettivamente «ondulare», concetto ribadito dall'insistenza di immagini metaforiche per descrivere l'andamento degli eventi rimandanti a tempeste, inondazioni, maree e mari turbolenti, come quella pregnante formulazione di Bruto «There's a tide in the affairs of men».<sup>505</sup> Non sappiamo se in effetti parte di questo immaginario derivasse dallo stesso Plutarco e dal suo *De Fortuna Romanorum*<sup>506</sup> o fosse una prerogativa shakespeariana. Eppure nel testo dell'autore latino sembrerebbero esserci degli analoghi riferimenti, soprattutto quando racconta l'aneddoto di una barca che trasporta Cesare e la sua Fortuna al sicuro da onde selvagge e tempeste implacabili in occasione del suo viaggio segreto verso Brindisi e paragona la stessa Cleopatra a uno scoglio contro il quale la nave di Antonio fosse destinata ad affondare. Il ricorso a metafore concernenti la navigazione era un modo con cui Plutarco suggeriva una rivalità tra la Fortuna e la Virtù nella storia romana, alludendo alla necessità che entrambe dovessero cooperare per il raggiungimento della stabilità statale, probabilmente con toni meno fatalistici rispetto al suo utilizzo in Shakespeare.

Considerando il movimento circolare in un'ottica più ampia, anche le cinque tragedie romane potrebbero benissimo corrispondere a questo criterio, in quanto se aggiungiamo il

---

<sup>500</sup> *JC*, pp. 319-320 (scena 5.5, vv. 52-53): «BRUTUS: Caesar, now be still./ I killed not thee with half so good a will. *Dies*».

<sup>501</sup> *JC*, p. 249 (scena 3.1, v. 256).

<sup>502</sup> *JC*, p. 321 (scena 5.5, v. 69).

<sup>503</sup> Liebler, *Shakespeare's Festive Tragedy*, cit., p. 106.

<sup>504</sup> *JC*, p. 309 (scena 5.3, vv. 23-24).

<sup>505</sup> *JC*, p. 292 (scena 4.3, vv. 216-222): « There is a tide in the affairs of men, / Which, taken at the flood, leads on to fortune:/ Omitted, all the voyage of their life/ Is bound in shallows and in miseries./ On such a full sea are we now afloat,/ And we must take the current when it serves/ Or lose our ventures».

<sup>506</sup> Cfr. Michael Lloyd, *Antony and the Game of Chance* in: «The Journal of English and German Philology», CXI, N. 3 (1962), pp. 548-554. L'autore suggerisce come la concezione di Plutarco fosse perfettamente applicabile all'*Antony and Cleopatra* e al *Julius Caesar*.

*Titus Andronicus* a quel declino della Repubblica descritto nel *Coriolanus*, *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*, già indicato in precedenza, vedremo un movimento che partendo dall'abolizione della monarchia giunge fino al suo ristabilimento. Il potere così viene descritto come una metamorfosi da una tirannia a un'altra, percorso che ritroviamo anche nella tetralogia delle cosiddette *Histories* e nella stessa Inghilterra shakesperiana divisa da guerre dinastiche. In questo senso, è vero ciò che dice Margot Heinemann, quando afferma che Shakespeare sfrutta non solo l'interesse del suo pubblico nella storia, le sue ansietà politiche, risentimenti e sofferenze, ma «using the popular dramatic tradition with new humanist or 'politique' history», con questi drammi «helped both to create a consensus of support for a powerful monarchy and, paradoxically, to undermine it»<sup>507</sup> attraverso la raffigurazione di potenziali sovversioni, pericoli e abusi della politica reale. In altri termini, secondo quel materialismo culturale del *New Historicism* inaugurata da Greenblatt<sup>508</sup> che prescinde dall'orientamento politico più o meno conservativo di Shakespeare, ciò corrisponde allo stesso funzionamento dell'ideologia: «the more ideology (necessarily) engages with the conflict and contradiction which it is its *raison d'être* to occlude, the more it becomes susceptible to incorporating them within itself. It faces the contradictory situation whereby to silence dissent one must first give it a voice, to misrepresent it one must first present it».<sup>509</sup> La conclusione di tale percorso è, dunque, sempre la monarchia, anche laddove possa venir rappresentata in maniera ambivalente, proprio perché non è solo attraverso le ipotetiche conseguenze che potrebbero derivare da una sua destabilizzazione che viene giustificata, ma anche tramite la sua capacità di sanare ogni sua contraddizione: la storia è circolare in quanto deve sempre tornare a essa.

### 2.9.3 La noia come sentimento della ripetitività della citazione e della storia nel *Dantons Tod* e la possibilità di un suo superamento

L'allusione alla tirannia ritorna anche nelle parole di Lacroix nel *Dantons Tod*, laddove accusa il popolo di aver perduto il senno e profetizza che lo recuperi il giorno in cui si libererà dei suoi oppressori. Come esposto in precedenza, tale affermazione incontra una

<sup>507</sup> Margot Heinemann, *Political Drama* in: A. R. Braunmuller e Michael Hattaway (a cura di), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 177.

<sup>508</sup> Cfr. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.

<sup>509</sup> Jonathan Dollimore e Alan Sinfield, *History and Ideology. The Instance of Henry V* in: Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeare*, cit., p. 218.

certa incredulità tra gli astanti che l'ascrivono al teatro e la riconoscono come citazione. Il paradosso che si viene a creare è qui quello di un futuro di emancipazione popolare da intendersi come citazione dal passato. Come sottolinea Pethes, in questa battuta l'autore legt [...] zwei grundsätzliche Paradoxien des Zitierens offen: das formale Paradox zwischen Authentizität und Inszenierung auf der einen sowie das inhaltliche Paradox von Zukunfts- und Vergangenheitsbezug auf der anderen Seite». <sup>510</sup> Ciò implica non solo il rapporto di Büchner con le sue fonti, ma anche una delle tematiche fondamentali delle sue opere, ossia quella della noia, legata allo scorrere a vuoto del tempo e alla mancanza di novità nella comunicazione. Essendo legata a fattori di natura temporale, la noia presuppone, quindi, anche un rapporto tra l'individuo e la storia. <sup>511</sup> Una tale interpretazione sembrerebbe un controsenso soprattutto in ambito rivoluzionario, ma appare ben più chiara se si considera come la ghigliottina sia diventata ben presto da emblema della Rivoluzione a simbolo di una morte che si ripete secondo i medesimi schemi. La noia come la malinconia provata da Danton così rappresentano quel *fil rouge* che unisce il "già detto" e il "già accaduto", qualificandosi come quel sentimento della ripetitività che caratterizza sia il linguaggio che il corso degli eventi storici. In questo senso, è giusto ciò che dice Dörr con la sua pregnante definizione «Melancholie ist Zitat», <sup>512</sup> sebbene egli ascriva alla stessa la natura di *topos* letterario consunto che come tale viene sempre citato. Ciò è parzialmente vero almeno per quel che riguarda il *Leonce und Lena*, ma trascura come Büchner volesse attribuirle lo status di condizione derivante dalla citazione stessa, come percezione vissuta autenticamente dall'individuo e non solo copiata.

Per poter comprendere come l'autore effettivamente intendesse la storia e perché la congiungesse al tema della ripetitività, bisogna innanzitutto considerare come la sua concezione derivi da una fondamentale opposizione con «eine[r] Geschichtsauffassung, die das Erbe der aufklärerischen Fortschrittsgläubigkeit angetreten hat», <sup>513</sup> ossia con quella della filosofia idealista di Hegel. Nelle sue *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, il filosofo rappresenta una concezione teleologica che sostiene l'esistenza di uno scopo finale nella storia che così viene vista come «vernünftige[n] und notwendige[n]

<sup>510</sup> Nicholas Pethes, "Das war schon einmal da! wie langweilig!". *Die Melancholie des Zitierens in Georg Büchners dokumentarischer Poetik* in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», CXXV (2006), p. 522.

<sup>511</sup> Cfr. *Ivi*, p. 523.

<sup>512</sup> Volker C. Dörr, "Melancholische Schweinsohren" und "schändlichste Verwirrung". *Zu Georg Büchners "Lustspiel" Leonce und Lena* in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXXVI (2003), pp. 390, 405.

<sup>513</sup> Ueding, *Dantons Tod*, cit., p. 217.

Gang des Weltgeistes, dessen Nature eine und dieselbe ist»,<sup>514</sup> laddove con storia universale intende la «Produktion der schöpferischen Vernunft». <sup>515</sup> Il *Weltgeist* è così un'idea astratta che si muove secondo ragione nella direzione di un piano sovraordinato. In questo senso, lo stesso individuo assume la funzione di un mero strumento e qualsiasi resistenza contro il percorso storico determinato dall'idea è ritenuto vano.

La posizione di Büchner è, al contrario, alquanto materialistica, come si denota dalle lettere in cui afferma che «durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und [...] die Umstände außer uns liegen». <sup>516</sup> Rovesciando la posizione idealista, il drammaturgo rende la materia il soggetto del processo storico e il *Geist* oggetto, risultando molto vicino a quelle successive posizioni marxiste e arrivando a sostenere l'idea di storia come «Summe der determinierten Handlungen der Menschen». <sup>517</sup> L'idea di progresso viene così da lui rigettata in quanto la posizione dell'individuo è unicamente condizionata dai suoi interessi e condizionamenti materiali. La determinazione dell'individuo è, dunque, esclusivamente una conseguenza logica del suo essere dominato dalla materia e dalle circostanze esterne del suo tempo. Il rifiuto di una consequenzialità storica implica, però, quella che potremmo definire una relativizzazione di tutti i valori. <sup>518</sup> Ne consegue che se quella concezione teleologica rifiutata anche in ambito scientifico si fonda essenzialmente sulla convinzione che vi sia una sorta di sensatezza nell'agire politico, il materialismo nega una tale prospettiva, giungendo a sostenerne l'esatto opposto: la mancanza di senso nel processo storico.

Nel dramma la prima concezione è incarnata in maniera esemplare dai robespierristi, in particolare da St. Just, mentre la seconda dai dantonisti, sebbene solo in parte. Se i robespierristi sono convinti di trovarsi in una fase di riorganizzazione postrivoluzionaria e ne pongono in risalto il carattere imperativo proprio perché la Rivoluzione deve necessariamente giungere al suo totale compimento, i dantonisti evidenziano l'inutilità di ogni intervento mirante al futuro perché convinti dell'insensatezza e dell'immutabilità della stessa storia. Questi ultimi, però, colgono soltanto la mancanza di finalità del processo storico e in qualche modo sostengono ancora un ruolo dell'individuo come

---

<sup>514</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* in: Id., *Werke in zwanzig Bände*, cit. Vol. 12, 1989 [1986], p. 22.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>516</sup> Büchner alla famiglia, febbraio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 378.

<sup>517</sup> Michael Glebke, *Die Philosophie Georg Büchners*, Marburg: Tectum, 1995, p. 58.

<sup>518</sup> Cfr. Ulrike Paul, *Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss*, München: Fink, 1974, pp. 49-52.

“oggetto”, condizionato perlopiù da un astratto *Muß*<sup>519</sup> che da limitazioni materiali, riportandoci nuovamente alla concezione hegeliana. Da ciò deriva anche un loro diverso atteggiamento nei confronti della lingua, vista dai loro antagonisti come qualcosa che possa incidere sul reale e da loro come «Ausmaß sprachlicher Passivität und Enteignung».<sup>520</sup>

Alla luce di ciò, l’affermazione delle donne alla massima di Hérault sembrerebbe confermare quella descrizione dell’essere umano come marionetta e la tesi dell’andamento circolare della storia come ritorno del “già stato”, giustificando anche il fatalismo espresso da Danton. Come ho però già dichiarato, il personaggio büchneriano non incarna a pieno la posizione dello stesso Büchner e considerando anche il paragone con Marx, sarei più propenso a interpretare tale dialettica della ripetizione come necessaria allo stesso progressivo superamento della stessa. Se Büchner, difatti, condividesse il punto di vista del suo personaggio, non si spiegherebbe la sua intenzione di formulare linguaggi alternativi per rappresentare lo stesso popolo, la sua stessa decostruzione del pathos romano nonché l’attività rivoluzionaria intrapresa con *Der Hessische Landbote*. Considerando tutti questi fattori, il commento delle donne va così relativizzato, probabilmente ascritto a una satira dello stesso procedimento alla base della sua opera e a quella pervasiva parodia della retorica rivoluzionaria che nel dramma viene spesso affidata a personaggi popolari. Con ciò non si vuole sostenere che egli non credesse nella ripetitività della storia rivoluzionaria, ma semplicemente che non fosse convinto del suo protrarsi all’infinito. L’impossibilità di cambiamento non rientra nella concezione materialistica da lui sostenuta, ma è una prerogativa di quella tesi idealistico-teleologica che prevede la completa sottomissione dell’individuo a un piano “superiore”, pertanto esposta in questo contesto risulterebbe un controsenso.

Resta solo da chiarire il perché la sua lettera sul fatalismo<sup>521</sup> fosse così impregnata di quella stessa rassegnazione e disillusione presente in Danton. Qui l’autore, pur enunciando i condizionamenti materiali a cui ognuno è sottoposto, sembrerebbe riproporre quell’idea dell’individuo come impotente nei confronti processo storico per via del suo essere fondamentalmente sottomesso a un’enigmatica legge superiore, quella del «Muß», cosa

---

<sup>519</sup> SW, Vol. 1, p. 49: «DANTON. Ja, das hab ich; das war Notwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt! Es muß; das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?».

<sup>520</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., p. 133.

<sup>521</sup> Büchner a Wilhelmine Jaeglé, metà/fine gennaio 1834 in: SW, Vol. 2, pp. 377-378.

che vedrebbe Büchner in un «Widerspruch von Idealismus und Realismus verstrickt».<sup>522</sup> Francamente non credo che qui si possa parlare di una vera e propria contraddizione o incoerenza nel discorso complessivo dell'autore. Innanzitutto, la lettera è stata scritta presumibilmente due mesi prima del suo *pamphlet* rivoluzionario e quindi non di certo può incarnare il suo pensiero, in secondo luogo l'autore nella lettera parla esplicitamente di come avesse notato un tale andamento dei processi storici dopo aver studiato la storia della Rivoluzione francese, quindi è plausibile ritenere che si riferisse esclusivamente a quel particolare periodo. Probabilmente aveva ben impressi nella mente i massacri di settembre nel 1792 e forse la lettera richiama proprio questa inettitudine del singolo che “deve” (da qui l'insistenza sul *Muß*) causare quegli spargimenti di sangue che la storia in alcune occasioni inevitabilmente prevede. Secondo quest'ottica, sarebbe sensato valutare l'ipotesi che volesse esprimere anche delle preoccupazioni per quella Rivoluzione che lui stesso aveva intenzione di attuare e che avrebbe causato ulteriori morti. La lettera, inoltre, si riferisce esplicitamente a un «Einzelne» o a «Die Herrschaft des Genies»,<sup>523</sup> cosa che potrebbe anche rimandare a quella tesi, già menzionata<sup>524</sup> a proposito del dramma repubblicano tedesco, che la storia si trovasse di fronte al tramonto della figura dell'eroe e di grandi personaggi, tra l'altro esemplificata anche nel dramma da Robespierre e Danton. Seguendo questa linea, il fallimento della Rivoluzione è ascrivibile al suo essersi sempre più affidata a singole personalità che avevano fatto prevalere i loro conflitti di interessi, facendola diventare sempre più “borghese”. Büchner così riscontra «nella natura una spaventosa uguaglianza»<sup>525</sup> proprio perché riconosce come il ruolo del singolo individuo nel processo storico si fosse ridimensionato così come la sua geniale capacità di mutare gli eventi, probabilmente alludendo anche all'assenza nel suo tempo di grandi uomini che potessero realmente cambiare le cose. Seguendo questo pensiero, quindi, il fatalismo si legherebbe a una battaglia in cui un soggetto titanico, se agisce da solo, è destinato a soccombere e non è più in grado di produrre grandi gesta come nei tempi passati.

In questo senso, Büchner sembrerebbe anticipare quella discussione del XX secolo sul concetto di “post-storia”. Uno degli iniziatori di tale idea è il francese Alexandre Kojève che nel 1947 fa coincidere la conclusione della storia con il secondo esilio di Napoleone.<sup>526</sup> Lo stesso Grabbe prima di Büchner mostra di condividere questa opinione: «Mit

<sup>522</sup> Helmut Koopmann, *Dantons Tod und die antike Welt, Zur Geschichtsphilosophie Georg Büchner*. in: Elfriede Niebuhr (a cura di), *Geschichtsdrama*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 242.

<sup>523</sup> Büchner a Wilhelmine Jaeglé, metà/fine gennaio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>524</sup> Si veda il paragrafo 2.4.1.

<sup>525</sup> Büchner a Wilhelmine Jaeglé, metà/fine gennaio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>526</sup> Cfr. Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, p. 77.

Napoleons Ende war es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch, und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor, repetirten und überlegten das Geschehene». <sup>527</sup>

La post-storia si caratterizza, secondo il resoconto di Niethammer, come la fine della fede nei confronti degli insegnamenti del passato, del modello meccanico di una storia orientata al progresso, comportando un rovesciamento della stessa in un processo naturale di decadenza, entropia e paralisi. Una storia di questo tipo rompe con l'attribuzione degli eventi alle facoltà dei soggetti e constata come l'assenza di cambiamenti significativi comporti anche la scomparsa di agenti responsabili in grado di provarli: «Ohne heroisches Subjekt keine Geschichte». <sup>528</sup>

Büchner sicuramente si rende conto di tale condizione, ma a mio parere il suo dramma rappresenta una tappa dello sviluppo dialettico di una personale strategia rivoluzionaria che poi sarebbe sfociata nell'attivismo politico. Il suo atteggiamento è quello di chi, consapevole dell'inevitabilità della ripetizione, si distanzia dall'idea di una storia di grandi uomini e personalità illustri e propone che vengano rimpiazzati dalla collettività della "piccola" gente. In questo modo, prova a soppiantare quella legge storica fatalista che è la stessa causa del fallimento dei suoi protagonisti con una forza rivoluzionaria positiva che sarebbe derivata dall'unione e dalla massima convergenza delle masse.

Concludendo, le tragedie *Julius Caesar* e *Dantons Tod* rappresentano se stesse e contemporaneamente la tragedia della storia condannata a ripetersi in un cerimoniale di sangue che per il suo svolgersi appare inevitabile e necessario. In entrambe le opere vi sono personaggi più coscienti di tale meccanismo e altri meno. Probabilmente l'unico a comprendere questa dialettica nel dramma shakespeariano è Antonio che, al contrario di Bruto che si ostina a opporsi al corso dei tempi, con l'affermazione che il male fatto dagli uomini sopravvive agli stessi, <sup>529</sup> rivela una conoscenza approfondita delle dinamiche storiche, in cui a ogni azione corrispondono determinate ripercussioni. Per Shakespeare la ciclicità della storia fa parte di un movimento volto a favorire una forma statale monarchica, riflettendo al tempo stesso quelle critiche fasi di passaggio dagli Stuart ai Tudor così come la preoccupazione che si originassero ribellioni "dal basso". Probabilmente la ripetitività dei fenomeni storici rispecchia una sorta di inquietudine relativa alla mancanza di una stabilità mai permanente e sempre precaria, ma serve anche

---

<sup>527</sup> Christian Dietrich Grabbe, *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe [1830]* in: Id., *Werke und Briefe*, Vol. 4, p. 93.

<sup>528</sup> Niethammer, *Posthistoire*, cit., p. 21.

<sup>529</sup> *JC*, p. 257 (scena 3.2, v. 76) : «ANTONY: [...] The evil that men do lives after them».

da monito con cui esortare all'obbedienza per evitare imprevedibili disastri e soprattutto da potente strumento ideologico con cui mettere a tacere ogni forma di dissenso. Tuttavia, il ristabilirsi dell'ordine dopo fasi di caos estremo è anche parte integrante di un processo necessario all'analisi politica presente nei suoi drammi, al compimento di un'"anatomia" statale che solo nella disgregazione può sviscerare a fondo determinate tematiche.

La consapevolezza shakespeariana che la storia si svolga con un continuo alternarsi di tirannia e liberazione, assassinio e vendetta, è senz'altro colta da Büchner che qui, però, si spinge oltre, rivelando l'aporia alla base di questo meccanismo. Parafrasando una battuta del *Dantons Tod*, la Rivoluzione divora i suoi stessi figli nel tentativo di fermare il tempo come Saturno.<sup>530</sup> Saturno sta per Kronos che nella mitologia greca ha liberato il cosmo dalla tirannia di suo padre Urano per diventare a sua volta un tiranno. Il confronto con questa figura allude alla duplice incapacità della Rivoluzione di liberarsi del suo passato e confidare nel futuro, sottolineando col dio del tempo un percorso legato appunto alla ripetitività degli eventi. Tuttavia, la ripetizione è un passaggio obbligato per la Rivoluzione, come per Shakespeare la ciclicità che precede la restaurazione monarchica, perché solo tramite di essa può evolversi. Gli ulteriori svolgimenti appartengono a un futuro che travalica i limiti temporali del dramma, in quanto Büchner ci rappresenta una plebe incapace di cogliere come la sua entità sia di per sé disintegrata e colta nuovamente nell'atto di rinunciare al suo diritto di scelta, affidandosi ancora una volta a un meccanismo statale impietoso che escludendola dall'azione, le permette solo di guardare.

## **2.10 Dal teatro romano al teatro anatomico: il significato politico-sociale della Roma antica in rapporto a una polivalente riconcettualizzazione del corpo nei due autori**

Finora ci siamo cimentati in un'analisi del ruolo che assume la rievocazione della *romanitas* nei due autori. Nel momento in cui la recuperano per riapplicarla a un contesto a loro più o meno contemporaneo, non importa se quello elisabettiano o rivoluzionario francese di cui nell'Europa ottocentesca erano ancora percepibili gli strascichi, inevitabilmente viene da loro compiuta una ridicolizzazione del modello preso in esame. Tale operazione volge a mostrare l'inattualità di un paradigma che, nonostante il suo utilizzo spesso non idoneo, funge comunque da *exemplum* e da metro di misura con cui

---

<sup>530</sup> *SW*, Vol. 1, p. 31: «DANTON. Ich weiß wohl – die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder».



valutare le problematiche del presente e le insolubili differenze che si evincono nel confronto tra le differenti epoche. Si delinea così da un lato un teatro romano che ingloba essenzialmente quello storico, dall'altro quello delle passioni, o se preferiamo del corpo che, invece, per i due drammaturghi presenta il maggior grado di affinità con i tempi moderni. In questo senso, Roma è sì citazione, ma si carica di ulteriori significazioni che permettono di intravedere in essa essenzialmente uno strumento ideologico-repressivo, in cui si manifestano essenzialmente delle dinamiche di potere già note sin dall'antichità.

Ciononostante, essa non rimane soltanto un "monumento" del passato, ma nella sua strumentalizzazione non viene solo riproposta per esemplificare le analogie e lo scarto dal modello del periodo storico in cui vissero gli autori, ma si impregna di quell'epoca stessa che mira ad appropriarsene, rendendosi specchio della stessa. Così la freddezza marmorea dei romani viene in qualche modo messa in discussione da Shakespeare per evidenziare nel modo più emblematico la sua finitezza e limitatezza pienamente umana, anche dal punto di vista morale, secondo un procedimento che fa coincidere ad esempio la demitizzazione di Cesare e del suo ruolo simbolico di sovrano-capo con la crisi di un'era che aveva al suo centro la sacralità e la figura del "corpo" del re.<sup>531</sup> Le dinamiche di questa tragedia così riflettono come il potere ora si fonda non più su un principio di legittimazione divino, ma su una categoria del politico che, durante il passaggio tra XVI e XVII secolo, si ridefinisce secondo una nuova mitologia su basi sempre più razionalistiche e immanentistiche.

In questo senso, l'intuizione shakespeariana prevede nell'appropriazione anche «una sorta di 'riproduzione' di un linguaggio, quello della retorica antica propria della storia di Roma, [...] attuando al contempo, attraverso tale 'citazione', un processo di demistificazione di un linguaggio etico-politico, quello a lui contemporaneo, nell'Inghilterra a cavallo tra XVI e XVII secolo».<sup>532</sup> Il linguaggio è il cardine della riflessione shakespeariana sulle dinamiche del potere e viene descritto come una dialettica di *simulatio/dissimulatio* che inevitabilmente conduce a una relativizzazione del suo valore di verità e dell'adesione morale del soggetto allo stesso. Il valore della dissimulazione non è però totalmente negativo: esso è una parte imprescindibile della politica ed evidenziando la sua capacità di mistificare la realtà per raggiungere i propri fini, Shakespeare rimanda a quella stessa strumentalizzazione di un codice linguistico e teatrale proveniente dall'antica Roma. In lui

---

<sup>531</sup> Per la teoria dei "due corpi" del re si veda: Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig.: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957).

<sup>532</sup> Marco Giosi, *Teatro delle passioni e teatro della politica, Il mito di Roma antica nel Giulio Cesare di Shakespeare* in: «EDUCAZIONE. Giornale di pedagogia critica», III, N. 1 (2014), p. 82

il linguaggio è designato come fonte di errore, ma comunque senza mai diventare un mezzo di contestazione del potere. Egli ne evidenzia semplicemente le potenzialità e i limiti, anche epistemologici, da grande maestro dell'eloquenza della *Renaissance* qual era.

Allo stesso tempo, il codice linguistico è anche responsabile della produzione e della modalità in cui viene percepito il corpo. All'interno del pensiero filosofico e politico rinascimentale, quella crisi dell'ordine tradizionale fondato sulla corrispondenza tra individuo-corpo politico-cosmo dovuta essenzialmente alla rivoluzione copernicana, infatti, viene letta attraverso il nuovo lessico della scienza moderna in via di sviluppo.<sup>533</sup> Il linguaggio politico e quello scientifico così costituiscono quei filtri attraverso cui viene proposta un'immagine meno titanica e più fragile dell'umano e fondamentale più corrispondente a quelle verità che la scienza anatomica ha avuto modo di dimostrare.

Tuttavia, il confronto tra Roma e il teatro delle passioni, come abbiamo voluto definirlo, fa riferimento anche a contesti sovversivi presenti nella realtà londinese che appunto sembrano destabilizzare la stessa idea statale fondata sul mito di un passato glorioso. Nella sua rievocazione, dunque, si colloca anche un aspetto coercitivo rivolto a quelle minacce nei confronti della monarchia provenienti dall'esterno che nella stessa rappresentazione vengono esorcizzate e incorporate nell'essenza statale.

Per concludere questo breve riepilogo, vorrei ancora una volta evidenziare come il rapporto dell'autore con la *romanitas* sia di per sé ambivalente. Da un lato, ne viene condiviso e apprezzato in un atteggiamento pro-regime il disciplinamento delle passioni rispetto all'*hegemonikon* politico, suggerendo come ciò sia inevitabile per limitare ogni spinta disgregatrice, dall'altro questo viene rigettato ed etichettato come fredda e pervasiva dedizione allo Stato alle spese dei propri valori privati. Probabilmente Shakespeare vuole suggerire una sorta di compromesso che comprenda come soluzione ottimale l'appropriazione di un modello senza snaturare la realtà inglese e adattandolo alle proprie peculiari esigenze.

In Büchner il modello della *romanitas* è, invece, l'espressione di un processo tramite cui la borghesia si era appropriata di uno specifico linguaggio con cui imporsi socialmente. In questo senso, esso viene presentato dall'autore come sempre negativo, ma necessario; negativo nel senso che comunque partendo da un processo di promozione di valori di libertà e di uguaglianza giunge al suo esatto opposto, a una "parodia" dello stesso e

---

<sup>533</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 64-65.

successivamente in maniera ancor più aspra a una “farsa”; necessario perché fa parte di un processo dialettico di liberazione dal giogo del passato e come tale deve passare attraverso la sua ripetuta disgregazione per poi estinguersi definitivamente con la nascita di quello che per Marx sarebbe stato il proletariato. Per una tale ragione, il modello non va incontro a una semplice demitizzazione, ma viene essenzialmente “de-umanizzato” per evidenziare come chi lo utilizza sia essenzialmente tutt’altro che eroico.

Anche Büchner così analizza l’appropriazione del linguaggio della *romanitas* da parte di una classe politica della sua epoca fondamentalmente per sottoporlo a una sorta di anatomia. La riflessione sul linguaggio, però, conduce a esiti differenti: egli ne distingue la capacità di mascherare la realtà, cosa che può venir usata dai politici per celare i loro interessi così come Shakespeare, ma questa in lui diventa soltanto un modo per evitare di affrontare le problematiche concrete e perpetrare meccanismi di violenza. Il linguaggio non distorce soltanto la maniera di percepire il reale, ma incide direttamente su di esso, possedendo una natura performativa, la stessa che gli permette di mutilare, inglobare e strumentalizzare il corpo:

Innerhalb des Dramas wird die Schreckensherrschaft somit als ein bestimmtes Verhältnis zwischen der ‘entleerten’ Sprache, von der die Revolutionsrhetorik zeugt (ihrer *Phraseologie*), und der ‘Wirklichkeit’ des seriellen politischen Mord definiert, ein Verhältnis, in dem *Leichen*produktion anstelle von *Sinn*produktion geschieht.<sup>534</sup>

Anche in lui è possibile riscontrare le tracce di un’“antropografia”,<sup>535</sup> una riconcettualizzazione del corpo che si avvale dell’intersezione di diversi paradigmi (politico, scientifico, umano e poetico). Abbiamo già illustrato come la Roma antica diventi per il Bardo un’arena per interrogare la natura dei corpi e il posto che occupano nell’ordine del mondo e dell’universo in cambiamento e comprendere il modo in cui essi vengano riformulati per decostruire o corrispondere a un articolato sistema provvidenziale di analogie tra cielo e terra.<sup>536</sup> Per l’autore tedesco tale riconcettualizzazione deriva da quel

---

<sup>534</sup> Meyzeaud, *Die stumme Souveranität*, cit., p. 336.

<sup>535</sup> Cfr. John Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara* [1570] in: The Project Gutenberg Ebooks, Etext-No: 22062, 2007, p. 42. URL: <http://www.gutenberg.org/files/22062-h/22062-h.htm>. Per una trattazione più estesa del concetto nella Roma shakespeariana cfr. Del Sapio Garbero, *Introduction: Shakespeare’s Rome and Renaissance ‘Anthropographie’* in: Del Sapio Garbero et al. (a cura di), *Questioning Bodies*, cit., pp. 13-19.

<sup>536</sup> Cfr. Del Sapio Garbero, *Introduction*, cit., pp. 17-18.

“biocentrismo”<sup>537</sup> della scienza romantica che appunto aveva posto in primo piano il ruolo fondamentale dell’uomo nella comprensione dei fenomeni del cosmo e degli organismi, facendolo diventare il metro di paragone ideale per la spiegazione di tutto ciò che avviene in natura. Il rifiuto della scienza di collocarlo in una prospettiva interpretativa di carattere teleologico così riflette anche l’avversione dell’autore verso ogni sorta di sua strumentalizzazione. Da qui la necessità di una sua emancipazione da un meccanismo statale che lo rende l’espressione di una «vita vista soltanto come mezzo»<sup>538</sup> e non come scopo, avente come suo centro il divario esistente tra le classi. Esso così non viene inserito in una *scala naturae* per la promozione di un’ideologia mirante allo status quo di un nascente Impero, ma diventa l’arma di battaglia principale per condurre a un ribaltamento di un ordine sociale che non tiene conto di esso e che ha come scopo finale la liberazione delle masse. Se la rappresentazione anatomica del corpo come entità lacerata e finita era attribuibile in Shakespeare a motivazioni di carattere cosmico e politico, in Büchner ciò è riconducibile esclusivamente a fattori fondamentalmente economici.

Ciononostante, l’anatomia si traduce in lui in un impegno di scrittura che mantiene un rapporto costante con la scienza, presentando una vasta gamma di implicazioni: dal corpo, infatti, scaturisce una riflessione che coinvolge il suo sentire, il suo ruolo nella storia, la sua sostanziale natura di soggetto e non oggetto, il fondamento della sua uguaglianza con gli altri individui:

Was ist ein Nerv, fragt er sich. Wohin verläuft er und wo läuft er zusammen? Wozu hat er sich stammesgeschichtlich entwickelt? Gibt es nervliche Grundformen, die immer wiederkehren, von Tierklasse zu Tierklasse, in verschiedener Anordnung, aber gleichen Ursprungs? Was bedeutet dieser Bau für das animalische Empfinden, den Schmerz und die Todesangst... [...] Und schließlich: was ist der Körper, denkt man ihn vom Nerv her? Was ist Geschichte, denkt man sie vom solcherart objektivierten Körper her? [...] Aus der reinen Zootomie befreit er die Einsicht, daß Leben sich selbst genug ist und keinen äußeren oder höheren Zwecken gehorcht. [...] Aus dem geöffneten Körper, dem (gewaltsam) erbrochenen Schädel liest er, absurd genug, die Grundsätze für ein mögliches freies Zusammenleben... [...] Wo sonst als im Innern

---

<sup>537</sup> Si veda il paragrafo 2.6.4.

<sup>538</sup> Büchner, *Über den Selbstmord. Eine Rezension* [1830/1831] in: *SW*, Vol 2, p. 41: «Die Erde wird nämlich hier ein Prüfungsland genannt; dieser Gedanke war mir immer sehr anstößig, denn ihm gemäß wird das Leben nur als Mittel betrachtet, ich glaube aber, daß das Leben selbst Zweck sey, den Entwicklung ist der Zweck des Lebens, das Leben selbst ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck. Von dießem Gesichtpunkte aus kann man auch den einzigen fast allgemein gültigen Vorwurf dem Selbstmord manchen, weil derselbe unserm Zwecke und somit der Natur widerspricht, indem er die von der Natur uns gegebne, unserm Zweck angemeßne Form des Lebens vor der Zeit zerstört».

der sterblichen Körper wäre die Gleichheit unmittelbarer mit Händen zu greifen, der gemeinsame Grundriß? [...] Psychomotorik bestimmt nun den Handlungsablauf: die Schaubude als moralische Anstalt ist geschlossen, eröffnet ist das Theater der Anatomie.<sup>539</sup>

Non è una coincidenza che questo teatro anatomico apra le sue porte in entrambi gli autori col mito di Roma. Lo stesso Globe, ad esempio, richiamava la forma dell'anfiteatro con quella pretesa universalizzante contenuta nel suo nome, dato che nel Rinascimento tale struttura proveniente dall'antichità era diventata espressione della stessa forma del mondo e di quelle relazioni geometriche vitruviane che la *fabrica* umana, concepita architettonicamente, intratteneva con esso. Ciò fece in modo che questa configurazione ellittica diventasse uno spazio cognitivo di cui appropriarsi, cosa che venne fatta anche in ambito medico-scientifico, come testimonia quel primo teatro anatomico smontabile concepito nel 1502 da Alessandro Benedetti a Padova secondo uno stile gladiatorio e romano, poi diventato stabile nel 1594 grazie a Fabrizio d'Acquapendente.<sup>540</sup> Non è neanche un caso che il *Julius Caesar* fosse il primo dramma a essere rappresentato al Globe, dal momento che in esso si presenta una forte affinità con tali pratiche più che nelle altre opere romane shakespeariane per quel costante «process of dismemberment and reinscription»<sup>541</sup> applicato al corpo.

Qualcosa di simile viene avviato da Büchner, se consideriamo come il *Dantons Tod* sia la sua prima opera e quindi pone le basi per tutta la sua drammaturgia successiva. Dando rilevanza a nuove forze motrici, quelle dei nervi, del corpo e degli affetti, la scrittura così fa saltare in aria la forma, interrompe l'azione e spezza la linea drammaturgica, distruggendo con la carica dirompente della dissezione tutte quelle strutture linguistiche consolidate. Questo movimento comincia proprio con quel testo sulla Rivoluzione francese, l'unico nell'intera produzione che più mantiene e preserva una sorta di struttura drammatica classica, quella stessa che verrà completamente demolita nel *Woyzeck*. Da qui in poi si origina un linguaggio frammentario, febbrile, "somatico", proprio perché con le sue effrazioni, con la sua violenza e con il potere della frattura intende cogliere quel riflesso dietro ogni atto efferato, quel contrarsi di vene dietro l'azione, quel sentimento che si cela dietro la mimica dell'uomo.

---

<sup>539</sup> Durs Grünbein, *Den Körper zerbrechen* in: «Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Jahrbuch» (1995), pp. 179-181.

<sup>540</sup> Per un approfondimento cfr. Del Sapio Garbero, *Anatomy*, cit., pp. 33-40.

<sup>541</sup> Wilson, *Introduction* in: Wilson (a cura di), *Julius Caesar*, cit., p. 17.

Ciononostante, l'intenzione "anatomica" non si esplica solo a livello contenutistico, ma anche formale: non è soltanto l'umano a essere soggetto alla dissezione, ma anche semplicemente altri testi, che possono essere quelli della storiografia per quanto riguarda il *Danton* o diverse commedie romantiche per il *Leonce*. In questo modo, l'anatomia si fa vera e propria tecnica chirurgica che sfrutta la citazione, come se l'autore stesse ricercando in linguaggi consunti e codificati nuove possibilità espressive che coniugassero l'esigenza della scienza con quelle dell'arte. Grünbein paragona tale operazione a dei «trapianti incorporati nel proprio testo drammatico», del tutto simili a delle «membra macellate» senza tuttavia tralasciare quel nesso che lo lega al grande scrittore inglese: «so entsteht sein an Shakespeare geschulter, medizinisch geprägter, von jugendlicher Vanitas süßer Jargon».<sup>542</sup>

### **2.11 Dal teatro anatomico al teatro delle marionette: alcune riflessioni sulla rappresentazione di una *romanitas* non idealizzata**

Si è già visto come in Shakespeare la *romanitas* incarni valori contraddittori e soprattutto fosse legata a questioni concernenti la teatralità, o meglio si può dire che la maggior parte dei suoi personaggi siano impegnati in una vera performance che li costringe a interpretare il loro ruolo "romano" costantemente, tentando di sopprimere tutti quei lati di sé che non corrispondono a tale modello. A Roma non è possibile non recitare: il mondo in cui si muovono i protagonisti è principalmente uno spazio pubblico, sia esso la piazza, il Campidoglio o il campo di battaglia, e la loro modalità espressiva rimane essenzialmente la retorica rivolta al pubblico. In questo senso, «it is in and through performances that a self is 'fashioned' in the emphatic sense which Greenblatt has insisted upon for early modern identity».<sup>543</sup> Se la consapevolezza della propria identità si costruisce attraverso la messa in scena della propria romanità, è anche plausibile pensare che non via sia alcun sé preordinato al di fuori di essa o che la preceda. Nei due autori questa impossibilità di avere una personalità che sia "non romana" è alla base della loro concezione tragica. Non di rado, ci sono personaggi come Robespierre in seguito al confronto con Danton o lo stesso Coriolano dopo esser stato bandito da Roma, che vivono momenti di crisi per quell'aporia

---

<sup>542</sup> Grünbein, *Den Körper zerbrechen*, cit., p. 181.

<sup>543</sup> Manfred Pfister, *Acting the Roman: Coriolanus* in: Del Sapio Garbero et al. (a cura di), *Identity*, cit., p. 42.

che li obbliga a dover trovare un linguaggio di espressione personale al di fuori del copione loro assegnato.<sup>544</sup>

Essere romani implica un esercizio costante, disciplina nell'adattare e mantenere il ruolo: essere "uomini" nel senso di mostrare la propria capacità di controllare desideri ed emozioni, mostrando disinteresse per i bisogni fisici; essere dei bravi politici, mascherando i propri interessi in un'ostentazione di virtù disinteressata e servizio costante alla patria; essere guerrieri ossia identificarsi in quella «spada»<sup>545</sup> implacabile e temeraria di Roma; essere oratori allenati nell'arte istrionica ed educati a un'eloquenza patetica e persuasiva; infine, essere filosofi nel senso di stoica atarassia da intendersi come asserzione di libertà da tutti i bisogni e timori dei comuni mortali. Il contrasto con l'ideale rivela come fosse per certi aspetti proprio quella pretesa imposta ai romani di recitare la propria parte fino ai limiti dell'umano a essere la causa della decadenza di Roma, non tanto come sosteneva Montaigne o Spenser l'allontanarsi dalle loro ineccepibili virtù. Infatti, Shakespeare reputa l'exasperazione della virtù repubblicana quasi il cancro della sua malattia terminale.<sup>546</sup>

Questi principi bene o male sono ripresi anche da Büchner, sebbene in chiave diversa rispetto ai drammi shakespeariani. Nel dramma viene a crearsi una costellazione in cui il personaggio si avvale di una *romanitas* che nella sua enfatica e inappropriata identificazione fa una parodia dello stesso repubblicanesimo evocato.<sup>547</sup> Preso di mira dall'autore non è qui la contestazione del modello di per sé, ma il soggetto che se ne appropria, rappresentandone una mera caricatura. Ciò produce degli effetti che potremmo definire forse grotteschi o tragicomici, intendendo con comicità quella stessa definizione che ha coniato per Büchner Schröder, ossia del «komische[n] Urkontrast[s] von Sein und Schein» alla cui base vi è sempre «der verheimlichte, kaschierte Gegensatz und

---

<sup>544</sup> SW, Vol. 1, p. 35: «ROBESPIERRE. [...] Keine Tugend! Die Tugend ein Absatz meiner Schuhe! Bei meinen Begriffen! Wie das immer wiederkommt. [...] Ich weiß nicht, was in mir das andere belügt». COR, p. 381 (scena 5.3, vv. 40-42): «CORIOLANUS. Like a dull actor now, /I have forgot my part and I am out, / Even to a full disgrace».

<sup>545</sup> COR, p. 201 (scena 1.6, v. 76): «O, me alone! make you a sword of me?». SW, Vol. 1, p. 20: «EIN WEIB. [...] er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen».

<sup>546</sup> Cfr. Pfister, *Acting the Roman*, cit., 46. Per un approfondimento cfr. David L. Kranz, *Shakespeare's New Idea of Rome* in: Paul Addison Ramsey (a cura di), *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*, Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, pp. 377-379.

<sup>547</sup> Cfr. Ulrike Dedner, "Dantons Tod" – *Kunst an der Grenze der Kunst* in: Id., *Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution: Reflexionen des des Revolutionsmythos im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt*, Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 2003, p. 138.

Widerspruch zwischen Macht und Ohnmacht, Herr und Knecht, Freiheit und Unfreiheit». <sup>548</sup>

Büchner così per rappresentare questo conflitto interiore dei personaggi romani sceglie un'opzione differente rispetto al suo predecessore che rimane comunque vincolato al genere tragico. La tragedia, infatti, offre la possibilità di lenire l'orrore insito nell'umano, ponendosi in maniera affermativa e mirando sempre a una risoluzione delle contraddizioni, cosa che, invece, il grottesco non fa. Quest'ultimo appunto mantiene la componente negativa intatta, negando l'esistente e riducendolo alla prassi raccapricciante di una teoria perversa. <sup>549</sup>

Se Shakespeare ci rappresenta la storia romana tramite statue marmoree che sputano sangue o individui in carne e ossa che aspirano alla monumentalità, <sup>550</sup> Büchner ripropone quello che Gutzkow chiama «das gegenwärtig in Deutschland herrschende Marmorfieber» per effettuarne una decostruzione, presentandoci da un'ottica critica quella tendenza a mitizzare il passato in «abgemachte Begriffe, in Bildsäulen, in Beschönigung jener leidigen Ungewißheit und Unklarheit». <sup>551</sup> Qui la *romanitas* non corre il rischio di sconfinare nell'eccesso di una performance che si fa di essa a discapito di valori più umani, ma è già disumana di partenza. Tutti questi paradossi sono espressi nella metafora della marionetta che diventa nella sua opera una «Kampfmetapher» <sup>552</sup> che sembra connettere tutti gli ambiti di suo interesse e concernere la lingua, il rapporto del corpo con la società e lo Stato, la storia, la stessa poetica e concezione scientifica dell'autore. <sup>553</sup> Essa si può definire come un modello di pensiero e di riconoscimento estetico, politico-ideologico così

---

<sup>548</sup> Jürgen Schröder, *Nachwort* in: Georg Büchner, *Leonce und Lena. Ein Lustspiel*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982, p. 103.

<sup>549</sup> Cfr. Christiane Leiteritz, *Puppen und Automaten. Büchners Revolutionsverständnis in "Dantons Tod"* in: Id., *Revolution als Schauspiel: Beiträge zur Geschichte einer Metapher innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin/ New York: De Gruyter, 1994, p. 75. Sul grottesco cfr. Paul Requadt, *Zu Büchners Kunstanschauung. Das Niederländische und das Grotteske. Jean Paul und Victor Hugo* in: Id., *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974, p. 75.

<sup>550</sup> Cfr. Mark Rose, *Conjuring Caesar: Ceremony, History, and Authority in 1599* in: «English Literary Renaissance», XIX, N. 3 (1989), p. 300.

<sup>551</sup> Karl Gutzkow, *Offenes Sendschreiben an den hiesigen Göthe-Ausschuß* in: «Frankfurter Telegraph» (Neue Folge), (1837), p. 82.

<sup>552</sup> Rudolf Drux, *Marionetten-Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*, München: Fink, 1986, p. 144.

<sup>553</sup> Cfr. Nicholas Pethes, *Automaten und Marionetten* in: Borgards et al. (a cura di), *Büchner Handbuch*, cit., p. 255.



come medico-filosofico.<sup>554</sup> Innanzitutto, possiamo dire che questi umanoidi sono il prodotto diretto della *romanitas* o meglio del modo stesso in cui viene citata:

Büchner interpretiert das Bild der Marionette parodistisch. Diese Figur ist [...] bei ihm gleichbedeutend mit dem schlechten Geschmack und der Lüge. Sie verrät [...] bei ihm [...] die affektierte Ausgefeiltheit, die die Schöpfung verdrängt, die Vorliebe für das Überladene, die Unfruchtbarkeit der Vorstellungskraft.<sup>555</sup>

Come primo punto, è palese come la marionetta si connetta direttamente alla citazione, tanto che si può dire con una sorta di proporzione matematica che essa stia all'essere umano come il testo "montato" al corrispettivo originale.<sup>556</sup> In secondo luogo, nella sua connessione con la lingua implica un determinato rapporto tra pensiero, parola e azione, essendo la traduzione di una modalità espressiva che non è più dominata dal soggetto. Questo perché il linguaggio non proviene più dalla sua interiorità, ma è costituito da elementi posticci prefabbricati che vengono presi altrove, rendendolo convenzionale e stereotipata. In questo senso, l'automa diventa incarnazione e simbolo della lingua e della tecnica di montaggio promossa dall'autore, dato che entrambi producono per il loro stesso funzionamento una sensazione estraniante. Ciò rivela anche il proposito di mettere in atto una critica a un sistema linguistico imposto dalla società, da cui l'individuo risulta totalmente dipendente. Il linguaggio così diventa un corpus che ingloba il singolo e segue le proprie dinamiche, perdendo la sua funzione comunicativa e acquisendo tratti sempre più meccanici. Meccanici nel senso che affidandosi al "già detto" proveniente da parlanti precedenti, l'umano si pone nei confronti di esso come qualcosa che può riconoscere, ma mai dirigere e dominare, dando luogo a momenti in cui effettivamente si dice qualcosa che prescinde dall'intenzionalità. Non essendo le parole direttamente concepite dal soggetto, non di rado si manifestano situazioni di ambiguità in cui vengono dette cose che non si intendevano, «weil jeder Gebrauch des Wortes eine große Zahl nicht aktueller, in das Wort aber eingegangener Gedanken voraussetzt».<sup>557</sup> Essendo il *Dantons Tod* concepito attorno al codice della *romanitas*, pertanto, possiamo identificare quest'ultimo come un repertorio linguistico consolidato da cui ogni locutore attinge in maniera più o meno volontaria e che si riversa sull'efficacia stessa della comunicazione, facendola diventare sempre meno

---

<sup>554</sup> Cfr. Hans Joachim Ruckhäberle, *Leonce und Lena. Zu Automat und Utopie* in: Hubert Gersch, Thomas M. Mayer e Günter Oesterle (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» III (1983), 1984, pp. 144 e s.

<sup>555</sup> Bernhild Boie, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris: José Corti, p. 134 (trad. tedesca in: Axel Schmidt, *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*, Wien: Passagen Verlag, 1991, p. 84).

<sup>556</sup> Cfr. Dörr, *"Melancholische Schweinsohren"*, cit., p. 405.

<sup>557</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, 1966, p. 444.

diretta ed esplicita. Esso spesso produce una mistificazione della realtà che coincide con un tentativo di abbellirla, fondamentalemente occultando il vero tramite la stessa sovrapposizione di piani che crea: «der ständige Bezug auf antike Helden, antike Mythologie, antike Ereignisse, antike Zitate ist vollends geeignet, die dargestellte Wirklichkeit doppelbödig zu machen».<sup>558</sup>

Come in tale discorso si inserisca la tematica del corpo in relazione alla società e ai meccanismi del potere statale, lo rivela il fatto che in Büchner «Marionette und Automat werden in ihrer unmittelbaren büchstäblichen Bedeutung genommen. Durch die Metapher hindurch erscheint wieder das Objekt».<sup>559</sup> La marionetta, infatti, è anche emblema del corpo-oggetto inserito in una concezione di Stato-macchina. Già ne *Der Hessische Landbote*, Büchner ci presenta il potere come qualcosa che non viene esercitato in maniera sovrana, ma si forma tramite discorsi e catene di interdipendenza in cui anche colui che sempra possederlo è invischiato e sottomesso a sua volta. Ogni ministro è, ad esempio, «eine Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht und an dem fürstlichen Popanz zieht wieder ein Kammerdiener oder ein Kutscher oder eine Frau und ihr Günstling, oder sein Halbbruder – oder alle zusammen».<sup>560</sup> In una tale comprensione di questa foucaultiana “meccanica del potere”, il burattinaio e il burattino non possono essere separati.<sup>561</sup> Nel *Dantons Tod*, questo aspetto viene rappresentato già in quella pregnante definizione di «erhabne[n] Drama der Revolution»<sup>562</sup> che come è stato notato, riflette in quella costruzione del genitivo come la Rivoluzione stessa sia al tempo il soggetto e l’oggetto del dramma.<sup>563</sup> Ciò fa in modo che il dramma “romano” rivoluzionario sia un discorso in cui non vi sono dei veri e propri protagonisti, in quanto ogni personaggio, anche quelli che sembrerebbero ricoprire un ruolo da “regista” degli eventi come Robespierre, è in qualche modo determinato dal “copione” e dalle logiche statali che esso impone.

Il discorso romano però non si esprime soltanto come determinismo sociale, ma si colloca anche in un’ottica di teleologia storica. Non a caso, Büchner nel dramma ripropone di nuovo la metafora della marionetta nelle parole di Danton, soprattutto nella celebre battuta connessa al fatalismo storico: «Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! die Schwerter, mit denen Geister kämpfen – man sieht

---

<sup>558</sup> Koopmann, *Dantons Tod und die antike Welt*, cit., p. 25.

<sup>559</sup> Boie, *L’homme et ses simulacres*, cit., p. 134 (trad. tedesca in: Schmidt, *Tropen der Kunst*, cit., p. 84).

<sup>560</sup> SW, Vol. 2, p. 57.

<sup>561</sup> Cfr. Drux, *Marionettenmensch*, cit., p. 116.

<sup>562</sup> SW, Vol. 1, p. 23.

<sup>563</sup> Cfr. Gerhard Kurz, *Guillotinenromantik. Zu Büchners Dantons Tod* in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», CX, fasc. 4, 1991, p. 556.

nur die Hände nicht, wie im Märchen». <sup>564</sup> In precedenza, abbiamo già avuto modo di notare come la concezione complessiva della storia sostenuta dall'autore non coincida con quella del suo personaggio, dato che quest'ultimo percepisce se stesso ancora come vittima di un processo che non può dominare. Ciò può benissimo essere ascritto alla particolare percezione da parte di Büchner di come si siano svolti gli eventi rivoluzionari o essere rivolta a particolari situazioni in cui non è possibile agire altrimenti, ma ritengo appropriato anche attribuirlo all'intera costruzione estetica del dramma. La riduzione dell'evento rivoluzionario a una rappresentazione sublime viene realizzata da Büchner proprio per criticare quel pensiero teleologico propugnato dall'idealismo hegeliano che vedeva nella tragedia la più alta forma di poesia drammatica. <sup>565</sup> Questo viene fatto facendo coincidere a tutti gli effetti la Rivoluzione, così come intesa da Robespierre, con tale visione in una connessione di metaforicità teatrale e speranza storico-filosofica, <sup>566</sup> secondo quelle caratteristiche già analizzate. <sup>567</sup> Danton così smaschera l'essenza "sublime" del dramma, rendendolo un assurdo *theatrum mundi* ed esponendo i limiti dello stesso, ossia quella sua percezione del ruolo dell'individuo come oggetto, dal momento che se si intende la storia come *telos* viene meno anche la legittimazione dell'iniziativa personale. In questo modo, «die tradierte Puppenmetapher, in der sich Danton bezeichnenderweise im Kontext der Septembermorde als fremdbestimmten Spieler imaginiert, bezeichnet die Antithese zum Tragödienmodell der idealistischen Geschichtsphilosophie». <sup>568</sup>

Il fatto che l'autore conferisca al dramma rivoluzionario le caratteristiche di una tragedia classica, però, ci invita a riflettere anche su come la sua denuncia sia indirizzata anche a delle questioni di carattere meramente estetico. Non è solo il determinismo sociale o la teleologia della storia a produrre marionette, ma soprattutto una certa modalità rappresentativa che rientra sempre in quell'avversione dell'autore nei confronti dell'idealismo. Attraverso l'utilizzo della metafora, Büchner esprime così un'«antiidealistiche Berufung auf die creatio und ihre realistische Dignität» <sup>569</sup> che manifesta con la stessa rappresentazione negativa che lui stesso fa del dramma delineato da Robespierre. Un'arte che sottopone la natura a determinati scopi o ricerca in essa un senso recondito, ha come effetto dei prodotti artificiali che sono di per sé privi di vita: «Schnitzt

---

<sup>564</sup> SW, Vol. 1, p. 49.

<sup>565</sup> Cfr. Lehmann, *Dramatische Form und Revolution*, cit., p. 107

<sup>566</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>567</sup> Si veda il paragrafo 2.1.2.

<sup>568</sup> Ulrike Dedner, "*Dantons Tod*", cit., p. 141.

<sup>569</sup> Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München: Beck, 1980, p. 74.

einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen».<sup>570</sup> Questo accade perché piuttosto che aderire alla realtà, il poeta si concentra maggiormente sull'abbellire la stessa, perché convinto che debba essere confacente a un determinato ideale e filtrata dalla riflessione estetica dell'autore stesso. Tale concezione viene da lui espressa nel discorso sull'arte tra Camille e Danton oltre che dall'automa anche dal mito di Pigmalione che, prendendo vita, di fatto rimane sterile.<sup>571</sup> Come rivela Mayer, l'incapacità di concepire della statua non è solo una metafora di una vitalità attenuata, ma si riferisce al fatto da questo tipo di arte non scaturisce nessuna compartecipazione emotiva, nessun sentimento o *Mitleid* proprio perché le sue creazioni rimangono fredde e legnose.<sup>572</sup>

Concludendo, anche in ambito scientifico è lampante quella connessione dell'automa con il metodo teleologico che abbiamo già rapportato alle teorie di Cartesio e La Mettrie.<sup>573</sup> Forse occorre aggiungere come quest'ultimo abbia addirittura attribuito quella complessa relazione tra coscienza, volontà e Io a condizioni fisiologiche che come tali potevano essere manipolate, ad esempio attraverso il nutrimento. L'anima così diventava un «vain terme» da sostituire con la fisica cerebrale, riducendosi a «la partie qui pense en nous».<sup>574</sup> Büchner condivide con i suoi contemporanei quella sua mancata accettazione di un determinismo e di una teleologia della natura che comportava inevitabilmente una comprensione meccanica del corpo in termini di funzionalità e un'interpretazione materialistica anche dei suoi processi interiori. La stessa sua adesione al pensiero della *Naturphilosophie* presuppone un'opposizione a tale modello dell'uomo-macchina che, come abbiamo già avuto modo di notare, viene condensato nell'idea di *romanitas* incarnata dai robespierristi.

In Shakespeare non possiamo certamente riscontrare una metafora simile, anche se genericamente si può parlare della *romanitas* come qualcosa che di per sé risulti poco autentica, a tratti consunta, costrittiva dal punto di vista storico-sociale e provvista di una sorta di “freddezza” statuaria. Ciò si esplica innanzitutto a livello linguistico, dove si osserva, analogamente a Büchner, una codificazione di un linguaggio svuotato del suo originario significato. Così come il modello impone ai protagonisti di elevarsi al di sopra della loro stessa umanità, esso produce, infatti, anche una modalità espressiva che

---

<sup>570</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 44.

<sup>571</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 45.

<sup>572</sup> Cfr. Mayer, *Büchner und Weidig*, cit., p. 83.

<sup>573</sup> La Mettrie, *L'Homme-machine*, cit., p. 94.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

fondamentalmente è fonte di errore ed ambiguità. Roma, il nome e l'onore così risultano parole caricate di connotazioni affettive che suscitano anche reazioni prepotenti, visto che incarnano i valori culturali dominanti del passato, ma fondamentalmente sono delle nozioni vuote ed incomprensibili che vengono annesse alle parole e apprese senza essere ulteriormente esaminate. Sono utilizzate per una riformulazione del reale che avviene su più piani e spesso si finisce per attribuire a esse la capacità di spiegare più di quello che effettivamente fanno, sostituendole a una più precisa valutazione delle cose. Nella descrizione shakespeariana di una Roma in cui abili retori mascherano verità morali e politiche con grande perizia è così implicata una critica della retorica, essenziale per la stessa visione tragica dell'opera.<sup>575</sup> Il ricorrere a un determinato codice linguistico confezionato, infatti, produce delle distorsioni soggettive su delle realtà oggettive, pericolo da cui lo stesso Cicerone nel dramma, che per la sua funzione può essere paragonato a Mercier: «But men may construe things, after their fashion/ Clean from the purpose of the things themselves».<sup>576</sup>

In secondo luogo, l'ethos romano presenta per lui una forte componente sociale che prescrive di dare la massima importanza al ruolo pubblico che bisogna mantenere, rimanendo sempre coscienti dell'immagine che si sta dando al pubblico e dell'effetto che essa produce. Ciò produce una mancanza di autonomia nell'azione simile a una sorta di determinismo che illude il personaggio di essere autore di se stesso, tematica particolarmente visibile nel *Coriolanus*. Sono, ad esempio, quelle stesse contraddizioni previste dal paradigma romano a condurre Cesare nelle mani dei suoi assassini, proprio perché nonostante fosse incline a dare udienza ai presagi di sfortuna comunicatigli dalla moglie, era impossibilitato a non fare altrimenti in quanto il suo rifiuto di andare in Campidoglio avrebbe leso il codice comportamentale romano. Come spesso richiama la critica shakespeariana, l'autore pur non giungendo al parossismo che Büchner condensa nella marionetta, riconosce comunque in termini metateatrali come la Roma da lui evocata sia pervasiva e inscritta in meccanismi legati al potere che non risparmiano nessuno: «Rome representing, nurturing and protecting his values have authored the text which scripts him, his self-understanding as well as the role he plays and how he plays».<sup>577</sup> Quella che i romani chiamano capacità di autodeterminazione non è altro che fondata sulla falsa convinzione di essere se stessi senza rendersi conto che il "discorso" romano è stato

---

<sup>575</sup> Cfr. Gayle Greene, "The Power of Speech / To Stir Men's Blood": The Language of Tragedy in Shakespeare's *Julius Caesar* in: «Renaissance Drama» XI (1980), p. 69.

<sup>576</sup> *JC*, p. 187 (scena 1.3, vv. 34-35).

<sup>577</sup> Pfister, *Acting the Roman*, cit., 41.

da loro interiorizzato privandoli della consapevolezza di recitare semplicemente la parte che è stata loro assegnata.

Per quanto concerne la storia, Shakespeare, come abbiamo visto, non ne ha una concezione negativa né particolarmente fatalista, sebbene sembri quasi farla rientrare in un sistema necessario che riporti ogni volta alla monarchia. Il rapporto del soggetto con essa non implica la sua presa di coscienza di essere come una marionetta nelle sue mani, ma più che altro descrive come acquisisca l'algidità di un monumento. La *romanitas* in entrambi gli autori porta alla “disumanizzazione”, sebbene in Shakespeare questa non venga giudicata negativamente, mostrando solo come sia essenziale sopprimere le proprie passioni private per acquisire quella monumentalità che permette l'ingresso nel processo storico. Cesare, ad esempio, deve seguire tale ethos per abbandonare la sua indole vulnerabile e diventare quella figura storica marmorea, trasformazione su cui la stessa tragedia è incentrata.<sup>578</sup>

Il percorso che conduce alla monumentalità, però, prescinde da una rappresentazione dei personaggi come eroi titanici senza macchia alcuna, anzi ripercorre un processo analogo a quello operato dalla scienza del tempo. Favorendo una nuova interpretazione eretica, secolare dei cieli, della sovranità e degli esseri umani, Shakespeare manifesta anche lui la sua avversione per una concezione umana e scientifica che rendesse l'uomo innaturale o artificiale.<sup>579</sup>

He has to divest [...] him of his [...] mythological skin, and lay bare his body-space beneath, thus unmasking and revealing his frail human interior, as in a Renaissance écorché, or as in the ripped classical statuary, with protruding organs and entrails, which one could see in Vesalius's, Estienne's or Valverde's famous tables of anatomy.<sup>580</sup>

L'avversione per un'umanità abbellita e stilizzata si riversa così nella stessa maniera in cui interpreta le vicende romane. Il successo di Shakespeare rispetto ad altri autori che hanno affrontato il medesimo periodo storico così dipende da una molteplicità di fattori, per primo quello di non eccedere nel dettaglio e nel colore locale per avvalorare l'autenticità dello sfondo storico descritto, in secondo luogo come sostiene Martindale:

Rome in Shakespeare's Roman plays is neither blackened unduly nor unduly idealized. When Cleopatra uses the phrase 'a Roman thought' (Antony and Cleopatra

---

<sup>578</sup> Cfr. Rose, *Conjuring Caesar*, cit., pp. 299-300.

<sup>579</sup> Del Sapio Garbero, *Anatomy*, cit., p. 49.

<sup>580</sup> *Ivi*, p. 48.

1.2 v. 80), she means one that is ‘soldierly, severe, self-controlled, disciplined’. Such was the ideal, but the reality was often different. [...] Shakespeare too can imply criticism of qualities often seen as admirable, for example the moral rectitude exhibited by Brutus. The result is an impression of impartiality, which convinces us that characters and events could indeed have been thus. [...] Shakespeare’s historical imagination (as we have defined it) can also be linked with the unusually wide range of human feelings displayed in his plays.<sup>581</sup>

In questo passaggio, mi sembra che le posizioni dei due autori convergano, soprattutto se si tiene conto di come anche la vena shakespeariana prediliga un certo realismo, rifiutando ogni sorta di lettura della realtà tramite l’ideale. In più, nella varietà del sentire umano da lui ritrattaci, ritorna quella stessa componente “emotiva” che per Büchner non poteva essere tralasciata, se si voleva favorire l’immedesimazione e la partecipazione dello spettatore.

## **2.12 Il conflitto tra monologismo e dialogismo nel *Dantons Tod*: il modello alternativo e i suoi tratti comico-carnascialeschi**

Nella prima parte di questo lavoro abbiamo visto come fosse dominante una sorta di *Zitattext*, il codice corrispondente al linguaggio romano che risulta onnicomprensivo e fortemente restrittivo. Esso, difatti, sembrerebbe escludere e inglobare tutte le forme linguistiche alternative, cercando in ogni caso di inglobarle. Ciò può essere compreso maggiormente soltanto se si tiene conto di come tale opposizione derivi da un dato storico, fatto che ribadisce ancora una volta come per l’autore la letteratura non fosse scindibile dalla realtà. Non a caso la Rivoluzione non aveva soltanto imposto l’uso del francese come lingua nazionale e un’abolizione dei dialetti in quanto considerati lo strumento politico di schiavitù adoperato dall’*ancien régime*, ma, come si evince dal decreto del 1794, presentava un proposito più estremo, favorendo la diffusione di una «anständige und gepflegte Sprache», dotata di «ursprüngliche Naivität».<sup>582</sup> Ciò si ricava da alcuni commenti dell’epoca, «Die Sprache der Republikaner soll sich durch Freimut auszeichnen und eine

---

<sup>581</sup> Charles e Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay*, London and New York: Routledge, 1990, pp. 126-127.

<sup>582</sup> Abbé Grégoire, *Bericht über die Inschriften an öffentlichen Denkmälern von Bürger Grégoire. 11 Januar 1794* in: Katharina Scheinfuß (a cura di e trad. da), *Von Brutus zu Marat. Kunst in Nationalkonvent 1789-1795. Reden und Dekrete*, Dresden: Verlag der Kunst, 1973, p. 48.

Würde, die sich von Niedertracht und Roheit gleichweit entfernt».<sup>583</sup> Tale proponimento così escludeva anche tutte quelle forme derisorie, oscene, aggressive ed eccessive che minacciavano la regolamentazione linguistica dominante che saranno recuperate nel testo büchneriano con intento perlopiù satirico e polemico rispetto all'ideologia robespierrista, nonostante siano state prevalentemente emendate dalla censura preventiva di Gutzkow. I dantonisti, infatti, si fanno promotori di una varietà di linguaggi che spaziano dal parodico, allusivo, filosofico al malinconico, erotico e cinico, realizzando una polifonia in cui si intravede un contromodello di rappresentanza popolare fondato essenzialmente sulla tematizzazione di quell'istanza corporea negata dagli avversari.

In tale opposizione mi sembra di riconoscere quanto detto a proposito della distinzione tra monologismo e dialogismo dal teorico russo Bachtin che, come sappiamo, fu anche uno dei primi a porre le basi per un discorso sull'intertestualità, non a caso così rilevante nel contesto dell'opera büchneriana. Forse occorre citare la descrizione offertaci dallo stesso critico per comprendere a fondo la funzione di questi linguaggi:

At the time when poetry was accomplishing the task of cultural, national and political centralization of the verbal-ideological world in the higher official socio-ideological levels, on the lower levels, on the stages of local fairs and at buffoon spectacles, the heteroglossia of the clown sounded forth, ridiculing all "languages" and dialects; there developed the literature of the *fabliaux* and *Schwänke* of street songs, anecdotes, where there was no language-center at all, where there was to be found a lively play with the "languages" of poets, scholars, monks, knights and others, where all "languages" were masks and where no language could claim to be an authentic, incontestable face.<sup>584</sup>

Bachtin attribuisce a essi due movimenti opposti, uno tendente all'omologazione linguistica denotato da una forza centripeta e un altro tendente alla decentralizzazione, alla differenziazione e pertanto dettato da un movimento centrifugo. Alla base di quest'ultimo vi è un principio dialogico, dapprima da lui applicato a studi concernenti la società, poi successivamente al romanzo polifonico di Dostoevskij e al realismo grottesco e carnascialesco di Rabelais. Per lui l'Io è sempre in dialogo con l'altro, con il mondo e con gli altri e con le loro stesse parole. Ciò non corrisponde a una sua precisa intenzionalità, ma si traduce nell'impossibilità di chiusura, di indifferenza, di non lasciarsi coinvolgere,

---

<sup>583</sup> Karsten Witte (trad. da), *Dekret des Nationalkonvents, Juni 1794, kurz vor dem Thermidor* in: Karsten Witte, *Reise in die Revolution: Gerhard Anton von Halem und Frankreich im Jahre 1790*, Stuttgart: Metzler, 1971, p. 57.

<sup>584</sup> Bachtin, *Discourse in the Novel*, cit., p. 273.



proprio perché anche nell'ostilità e nell'odio nei confronti del prossimo tale interrelazione non viene meno. Questo non produce soltanto una molteplicità di identità o punti di vista, ma consiste nella refrattarietà alla sintesi, inclusa quella pertinente alla propria identità che viene in effetti scomposta dialogicamente o detotalizzata per il suo essere costantemente implicata nell'alterità. Il sé è così rapportato dialogicamente all'altro così come il "corpo grottesco",<sup>585</sup> concetto sul quale torneremo, è coinvolto in quello degli altri esseri viventi. Da una prospettiva bachtiniana, infatti, il dialogo e l'intercorporeità sono interconnessi: il dialogo è l'espressione incarnata, intracorporea di un corpo illusoriamente concepito come individuale, separato e autonomo nel corpo dell'altro. Il teorico riscontrava come tale "dialogismo" fosse soprattutto presente in generi comico-popolari che hanno visto il tramonto con l'affermazione dell'ideologia borghese. Da qui il suo stesso studio dal titolo tradotto in inglese con *Rabelais and His World* (1968), ma il cui originale *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance* (1965), probabilmente era più adatto a indicare come intendesse recuperare quei tratti di una bassa cultura medievale nell'opera rinascimentale dell'autore.

Büchner appunto nel suo dramma descrive una serie di linguaggi "carnascialeschi" che si riconnettono direttamente alla cultura popolare, alla figura del folle, ai *Witze* osceni, ai *Lieder*, linguaggi che rivelano la polisemia delle parole, una metaforicità che rimanda al lessico materiale della carne e che rappresentano una creatività insita nella lingua, quella stessa che l'intero dramma volge costantemente a sopprimere. Anche questi possono essere fatti risalire a Shakespeare, in particolare all'*Hamlet* che sembra essere l'altro modello d'ispirazione prevalente, nonostante nella sua opera i riferimenti all'autore inglese siano pervasivi e non si limitino alle due opere da me prese in esame. Già Bachtin aveva riconosciuto la peculiarità dell'universo drammatico shakespeariano,<sup>586</sup> notando come lo scrittore giunga alla commistione di generi, introducendo *fools* e immagini grottesche in una forma classicamente austera. Egli lo fa rientrare in una tradizione dove voci e stili contrastanti non si completano soltanto a vicenda, ma si fondono nell'organizzazione complessiva dell'opera. In particolare l'*Hamlet* con l'introduzione di testi enigmatici,

---

<sup>585</sup> Bachtin, *Rabelais and His World* (trad. da Helene Iswolsky), Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 303-367 (ed. orig.: *Tvorchestvo Fransua Rable*, Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1965).

<sup>586</sup> *Ivi*, p. 275: «The analysis we have applied to Rabelais would also help us to discover the essential carnival element in the organization of Shakespeare's drama. This does not merely concern the secondary, clownish motives of his plays. The logic of crownings and uncrownings, in direct or in indirect form, organizes the serious elements also. And first of all this 'belief in the possibility of a complete exit from the present order of this life' determines Shakespeare's fearless, sober (yet not cynical) realism and absence of dogmatism. This pathos of radical changes and renewals is the essence of Shakespeare's world consciousness. It made him see the great epoch-making changes taking place around him and yet recognize their limitations».

meccanismi di costante inganno, vendette paradossali e quella ciclica saga di morti, presunte morti e ritorni, si qualifica come la tragedia più ludica e metateatrale di Shakespeare. Inoltre, essendo incentrata sulla performance e presentando la dinamica del “dramma nel dramma” con la presenza stessa di un eroe dai tratti buffoneschi e una vasta gamma di rappresentazioni dal contenuto ambivalente come il discorso dell’attore, i giochi verbali dei becchini e il duello fraudolento nel finale, mostra quell’essenziale varietà tipica di una letteratura “carnevalizzata” e dialogica. Volendo menzionare anche la presenza di giochi di ruolo, canzoni, proverbi, indovinelli, di parodie rituali e diverse manifestazioni di follia crea una sorta di spettacolo parallelo che riflette e rielabora il dramma vero e proprio, riproducendo quell’essenza del carnevalesco che è disordine ritualizzato, goliardia e sovversione ironica. In questo modo, la tragedia condivide con il *Dantons Tod* quello schema di costante interruzione che aggredisce l’ordine ortodosso, sottoponendolo a ripetizioni e revisioni che non hanno la funzione di negare le conseguenze degli eventi, ma solo di reinterprete la realtà tramite la rappresentazione. In ciò, gioca un ruolo cruciale non solo la relativizzazione e inversione del discorso altrui e la tematizzazione della stessa teatralità, ma tutte quelle forme di discorso prefabbricate, testi e copioni citati che vengono ripresi per dare ai personaggi la possibilità di esprimere e dare nuova forma alle loro angosce, alla loro rabbia, alla denuncia sociale, alla ribellione o al semplice contenimento dell’altrui parola. Esse costituiscono quei mezzi per affrontare il sistema di negazioni e opacità eretto da una cultura manipolatrice. Il giocare con le parole e le parodie carnascialesche, la fusione di generi e convenzioni discordanti diventa così un tentativo di riconciliare gli opposti, oscurare le discriminazioni, annullare i confini tra vita e morte, il corpo e ciò che lo circonda.

## **2.13 Il recupero della figura del folle in *Dantons Tod* e *Hamlet*: i Witze di Danton e Amleto**

### **2.13.1 Amleto e Danton: tra malinconia e satira**

L’identificazione di Danton con Amleto è suggerita, innanzitutto, dal comune atteggiamento dei due protagonisti che manifestano non solo un’analoga tendenza alla malinconia, ma anche quell’atteggiamento di chi per un’ipertrofia del pensiero è incapace di agire e prendere parte attiva agli eventi. Una particolare loro caratteristica è poi quella di essere descritti da entrambi gli autori in una sorta di posizione di emarginazione o di

distacco rispetto agli altri personaggi che in qualche modo è la stessa che conferisce loro quella capacità di vedere l'intera vicenda da una prospettiva "altra", ponendosi nella posizione di commentatori.

Il dramma büchneriano comincia con una serie di personaggi colti nell'atto di giocare a carte. La metafora del gioco si mescola a quella dell'amore platonico e quello sensuale in una battuta di spirito dal significato osceno in cui Danton fa coincidere il primo al seme *coeur* e il secondo al *carreau*, in cui nell'intercambiabilità delle due parole simili anche dal punto di vista fonetico evidenziata dall'allitterazione, si verifica uno slittamento del significato con una chiara allusione ai genitali femminili.<sup>587</sup> Fondamentalmente l'arte della dissimulazione è la tematica principale della scena, tematica riferita al gioco di strategia implicato dalle carte e dalla seduzione amorosa, ma soprattutto relativa alla parola: «zugleich konnotiert es [das Kartenblatt] jedoch das erotische Spiel um Stellung und Verstellung und mit ihm das Spiel mit Worten und Zeichen».<sup>588</sup> È chiaro come in quest'ultima accezione sia implicata la retorica: Danton non prende parte al gioco delle carte, ma neanche a quello politico, la sua posizione è volontariamente marginale. Sicuramente intenzione dell'autore è sottolineare questo scarto che lo separa dalla realtà, ma anche di mostrare determinate peculiarità del suo linguaggio. Vi è, infatti, un certo spirito, una sagacia nel suo uso delle parole che ci fa capire come, pur non partecipando, sia capace di coglierne l'ambivalenza e giocare con la loro duplicità, spesso sconfinando in doppi sensi osceni o comunque sottolineando la dimensione corporea implicata dal segno linguistico.

Anche Amleto viene sin dall'inizio della tragedia rappresentato come un personaggio al di fuori delle dinamiche di corte, fattore evidenziato già dall'abito funebre che ancora indossa a differenza degli altri membri della sua famiglia. Anche la sua modalità espressiva si discosta nettamente da quella dominante: fin dalla prima battuta, utilizza una maniera proverbiale e allitterativa e comincerà a mediare tra l'etichetta di corte volta all'ostentazione di un certo decoro e una consapevolezza non aristocratica o addirittura plebea. Come si può notare dal *pun* linguistico riferito a Claudio, il nuovo regnante che si rivolge a lui chiamandolo "figlio", con la sua risposta «a little more than kin and less than kind»,<sup>589</sup> egli gioca sulla paronomasia delle due parole, laddove "kin" significa "consanguineo" e "kind" al tempo stesso vuol dire "stirpe", "gentile" e "naturale". In

---

<sup>587</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 13.

<sup>588</sup> Van Kempen, *Die Rede vor Gericht*, cit., 106.

<sup>589</sup> *HAM*, p. 200 (scena 1.2, v. 65).

questo modo, allude al fatto che il nuovo re non sia effettivamente suo padre, ma il patrigno, un patrigno dalla natura malvagia, dedito a un rapporto innaturale e incestuoso con la propria madre.

Questo linguaggio “spiritoso” di entrambi i personaggi permette di fare delle ipotesi sullo status che l’autore ha voluto loro attribuire e come sottolinea Wülfing, ricorda per questa sua peculiarità una determinata figura della tradizione popolare: «dem ‘Narren’ als Repräsentanten des ‘Volkes’ bleibt [...] jederzeit weiterreden zu können auch dort, wo es nichts mehr zu reden gibt. Er bringt diese Gabe auf eine Formel, die es erlaubt, Büchners Rhetorik in ihrem zeitgenössischen Kontext zu betrachten: ‘Witz’». <sup>590</sup> Lo stesso Weimann riscontra come il folle, derivante dalla figura plebea del Vice dei *morality plays*, si caratterizzi per i suoi ben noti giochi di parole, ma anche per un ricorso a frequenti battute oscene, al gergo colloquiale nonché alla saggezza popolare dei proverbi. Tutte queste caratteristiche le associa ad Amleto in cui intravede il recupero dell’importante funzione di questo personaggio. <sup>591</sup> Vedremo come in alcuni casi è possibile ascrivere le stesse anche a Danton, a cui Büchner attribuisce dei tratti non solo amletici, ma anche simili a quelli di altri suoi personaggi come Leonce, il quale incarnando il prototipo del malinconico, presenta col *Narr* un rapporto molto stretto.

Anche la posizione di estraniamento del folle ha delle radici ancestrali che fanno riferimento al medesimo fondo culturale di matrice medievale. Essa era essenzialmente dovuta al particolare ruolo assegnatogli, ossia quello di collocarsi nei cosiddetti carri dove avvenivano le rappresentazioni, i cosiddetti *pageant wagons*, in un piano sottostante rispetto all’impalcatura dove avveniva il vero spettacolo. Soprattutto nei Misteri e Miracoli francesi, commentava l’intera azione da questa prospettiva, rivolgendosi a soldati, servi e mendicanti e allo stesso pubblico, mentre i personaggi più dignitosi recitavano incuranti di lui su un asse rialzato. Così facendo, si discostava dal mondo e dal tempo della rappresentazione simbolica, aggiungendo delle glosse alla stessa e quindi gli veniva data la capacità di connetterla al tempo presente in cui aveva luogo, palesando l’illusione scenica e riflettendo su di essa. <sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Wulf Wülfing, *Ich werde, du wirst, er wird. Zu Georg Büchners witziger Rhetorik im Kontext der Vormärzliteratur* in: Burghard Dedner, Günter Oesterle (a cura di), *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate*, Frankfurt am Main: Hain, 1990, p. 468.

<sup>591</sup> Cfr. Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition*, cit., pp. 130-131.

<sup>592</sup> Cfr. Ivi, p. 78.

Sia Amleto che Danton, infatti, mostrano una grande consapevolezza della teatralità insita nel dramma: il primo orchestra quello che possiamo definire “dramma nel dramma”, la *Mousetrap* allestita per smascherare gli assassini del padre, in cui teorizza una drammaturgia come *imitatio vitae* fino a svolgere il ruolo di drammaturgo, di coro e infine di attore stesso; Danton, d’altro canto, non solo smaschera costantemente la farsa dell’avversario, ma manifesta la consapevolezza della realtà come assurdo *theatrum mundi* fino a concepire la sua stessa morte come un’uscita dalle scene.<sup>593</sup>

Tuttavia, la riflessione metateatrale dei due protagonisti è legata anche a una peculiare visione del mondo che è la stessa che produce la loro vena mordace, a quella malinconia che accomuna entrambi, espressione di un caducità delle cose terrene, dell’inevitabile percorso che conduce l’essere umano alla morte. Anche questa si può considerare una prerogativa del folle:

Fools also exhibit ‘contemptus mundi’ but their contempt is not religious and spiritual. It is a materialistic and vitalistic contempt. They laugh the world in its face, not because it is only an episode, moving irresistibly towards death, but because it is but a stage on which people perform their silly little roles.<sup>594</sup>

Questa poi acquisisce in era moderna, soprattutto dopo la pubblicazione del *Treatise of Melancholy* di Burton del 1586, i tratti di una condizione legata a una vera e propria patologia e laddove viene attribuita a personaggi diversi dal *fool*, continua a conservare quelle caratteristiche che la legavano al suo antenato. È proprio per tale ragione che, sebbene venga descritta sia in Amleto che in Danton in senso moderno, la malinconia viene comunque legata al suo passato mitico, alla sua connessione con Saturno, che è «symbolic of the sad tranquility of death».<sup>595</sup> Se andiamo più a fondo e ci connettiamo a delle convenzioni di tipo letterario, è anche vero che il dio è il patrono dei poeti satirici e chiunque sia malinconico non può non essere anche un satirico, secondo quella

---

<sup>593</sup> SW, Vol. 1, p. 40: «DANTON. [...] 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».

<sup>594</sup> Anton Zijderveld, *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982, p. 88.

<sup>595</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London: Thomas Nelson, 1964, p. 197.

connessione che ad esempio nella *Renaissance* inglese vedeva quasi una sovrapposizione delle due figure.<sup>596</sup>

La malinconia così, essendo associata alla satira e a tutto ciò che essa implica, ossia il buffonesco, la maestria nella paronomasia, l'impertinenza, la tradizione del *nonsense* e del mondo a rovescio, diventa non solo un oggetto di rappresentazione, ma delinea anche una maniera di rappresentare non canonica. Con questa si manifestano i trionfi e le sconfitte dell'autorità, ma al tempo stesso le divisioni e sospensioni della stessa che si verificano nell'atto della sua composizione e performance, in quell'attività dietro la stessa *mimesis*. Così si viene a creare una contraddizione tra ciò che è "presentato" e ciò che viene "rappresentato", nel bel mezzo della quale molteplici usi della stessa *mimesis* trovano la loro funzione più complessa, rivelando una condizione di crisi.<sup>597</sup> In poche parole, la malinconia così come la follia è un metodo mimetico che implica la liberazione dalla modalità dominante di rappresentazione che ad esempio, nell'*Hamlet* si manifesta con quella strategia di dissociare il protagonista dal decoro aristocratico e dal mondo cortigiano in cui è ambientato il dramma, distanziandolo con proverbi, giochi di parole e un utilizzo peculiare della metafora. Nel *Dantons Tod*, invece, ciò avviene con la presenza di un atteggiamento parodico o comunque volto allo smascheramento della teatralità su cui si fonda la rappresentazione sublime di Robespierre, operazione principalmente compiuta da colui che è più colto da questo *tedium vitae*, ossia da Danton. In questo senso, il malinconico è satirico perché il suo *modus operandi* implica sempre una dissociazione sovversiva da quell'autorità che va ben oltre la semplice rottura dell'illusione scenica. Questo si realizza soprattutto attraverso il linguaggio, dato che «suspending the power of language suspends the language of power which has been usurped like power itself».<sup>598</sup> Egli così non solo disturba con la sua condotta l'ordine sociale, ma destabilizza il significato convenzionale delle parole, confondendo quel limite tra il segno e cosa significa.

---

<sup>596</sup> Cfr. Oscar J. Campbell, *What Is the Matter with Hamlet?* in: «The Yale Review», XXXII (1942), pp. 309-322; Id., *Shakespeare's Satire*, New York: Oxford University Press, 1943; Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing: Michigan State University, 1951; Alvin Kernan, *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, Hamden, Conn.: Archon Books, 1976 [1959]; Robert C. Elliott, *Saturnalia, Satire, and Utopia* in: Id., *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*, Chicago: University of Chicago, 1970, pp. 3-24; Bridget Geliert Lyons, *Voices of Melancholy: Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, New York: Norton, 1971.

<sup>597</sup> Cfr. Robert Weimann, *Mimesis in Hamlet* in: Parker, Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, cit., pp. 275-290.

<sup>598</sup> Robert E. Wood, *Some Necessary Questions of the Play. A Stage-Centered Analysis of Shakespeare's Hamlet*, London/ Toronto: Lewisburg, Bucknell University Press (Associated University Presses), 1994, pp. 50-51.

### 2.13.2 La riflessione metalinguistica di Danton e Amleto

Fondamentalmente il folle si pone in maniera competitiva con la modalità di rappresentazione privilegiata, non soltanto per semplice ribellione o non condivisione dei valori comunemente accettati, ma anche perché rifiuta di “incorporare” la lingua dominante del contesto in cui agisce, rimanendo così un “corpo” socialmente non “commestibile”. Nell’impunità della sua condizione, usa una modalità espressiva parodica per disfare codici ufficiali, “carnevalizzando” il corpo politico e rifiutando ogni forma di incarnazione e consumo da parte degli altri. Questo atteggiamento, però, implica sempre una tendenza che non di rado sconfinava in un orizzonte metalinguistico.

Amleto, ad esempio, vive una situazione di caos epistemologico, una sorta di de-evoluzione linguistica: durante il regno del padre il linguaggio assumeva la funzione di trasmettere la verità, mentre con l’ascesa di Claudio, la vita a Elsinore è ridotta a mera apparenza e anche il linguaggio si frammenta in una molteplicità di significati illusori, non rispecchiando la realtà oggettiva. Lo stesso suo crimine viene mascherato da un codice linguistico artificioso<sup>599</sup> che cercando di inglobare in se stesso irconciliabili opposti,<sup>600</sup> riesce a confondere la reale essenza della sua natura. La sfiducia nei confronti della capacità comunicativa è inevitabilmente connessa a una mancanza di conoscenza: Amleto non sa di quali parole deve fidarsi e rimane paralizzato in un’incapacità di riunire parola e azione, non sapendo come accordare le esortazioni del fantasma, il quale si presenta nella «questionable shape»<sup>601</sup> di un angelo o di un demone, e la facciata di autenticità del nuovo sovrano. Non comprendendo il linguaggio della corte, «a language which [...] has lost its necessary relationship to the world no longer adequately describes»,<sup>602</sup> si finge pazzo e attua un processo di destrutturazione linguistica da interpretarsi come mezzo per preservare la propria identità nel contesto di una Elsinore decentrata, ma anche come critica di tutti i suoi cliché sociali. In quest’ottica, il suo stesso utilizzo del *pun* è traducibile come l’appropriarsi di uno strumento che «gives the lie direct to the social convention which is language [...] [and] [...] denies the meaningfulness of words».<sup>603</sup> Questo perché nel corso della tragedia, il linguaggio viene sempre adoperato come maschera e in tutti i suoi usi

---

<sup>599</sup> *HAM*, p. 313 (scena 3.1, vv. 50-52): «The harlot’s cheek beautied with plastering art/ Is not more ugly to the thing that helps it / Than is my deed to my most painted word».

<sup>600</sup> *HAM*, p. 196 (scena 1.2, vv. 10-13): «as ‘twere with a defeated joy, /With an auspicious and a dropping eye, / With mirth in funeral and with dirge in marriage, / In equal scale weighing delight and dole».

<sup>601</sup> *HAM*, p. 236 (scena 1.4, v. 43).

<sup>602</sup> Lawrence Danson, *Tragic Alphabet: Shakespeare’s Drama of Language*, New Haven: Yale UP, 1974, p. 28.

<sup>603</sup> Sigurd Burckhardt, *Shakespearean Meanings*, Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 24-25.

promuove solo inganni e false apparenze, non di rado lasciando sottintendere l'intenzione di manipolare il prossimo. Ciononostante, l'accusa è indirizzata più che altro a coloro che lo utilizzano e suggerisce sempre l'ipotesi che ve ne sia un "altro" più idoneo da qualche parte. Non a caso, come succede anche nel *Dantons Tod* con la ripetizione dei discorsi dei robespierristi volti a svelarne l'artificialità, l'opera si fonda essenzialmente su atti di traduzione,<sup>604</sup> sulla ripetizione di episodi a cui abbiamo già assistito, nel tentativo innanzitutto di riferire cosa è stato detto o è accaduto, secondariamente di fornire un'opinione, una "traduzione" secondo i diversi personaggi di quanto già esposto.<sup>605</sup> Soltanto nel finale, Amleto riesce a recuperare la sua rinnovata fede nella capacità delle parole di farsi portatrici di significato, comprendendo, con la prova tangibile della malevolenza di Claudio, la verità dietro le apparenze e compiendo «a fully meaningful linguistic and gestural expression»<sup>606</sup> che porterà alla restaurazione del *logos* nel regno di Danimarca. La tragedia, infatti, si chiude con l'appello a Orazio di tramandare la verità ai posteri<sup>607</sup> come dimostrazione della risoluzione di quella discrepanza tra parola e pensiero, sembrare ed essere, propugnata dal re usurpatore.

Questo orizzonte di riflessione sulla lingua è presente anche nel dramma büchneriano: «So wie Dantons Weigerung im Stück seine Anhänger beschäftigt und ihnen rätselhaft bleibt, eröffnet diese eigentümliche Sprach- und Handlungshemmung im Blick auf das gesamte Drama eine sprachreflexive Perspektive».<sup>608</sup> L'affinità con Amleto, però, riguarda anche l'atteggiamento dello stesso Danton nei confronti del linguaggio alla base del suo stesso procrastinare e del suo rifiuto di prendere parte all'azione politica. A differenza del Danton storico, capace di ipnotizzare le masse con la sua prontezza verbale, Büchner costruisce un personaggio troppo indolente e indifferente per tenere un discorso pubblico, facendo ruotare l'intero dramma attorno al tentativo dei suoi seguaci di indurlo ad agire. Questo si evince soprattutto in quel passaggio in cui il protagonista sembra quasi deviare il discorso politico nel metadiscorso grammaticale, ricorrendo a quella figura tipica dell'arcaica lirica greca, il *polyptoton* che prevede la ripetizione di un nome in un *casus* diverso:

<sup>604</sup> Cfr. Inga-Stina Ewbank, *Hamlet and the Power of Words* in: Catherine M. S. Alexander, *Shakespeare and Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 151-178, spec. pp. 152-155.

<sup>605</sup> Alcuni esempi di traduzione di episodi sono: la relazione fatta da Gertrude in *HAM*, pp. 385-387 (scena 4.1, vv. 7 e s.) della follia di Amleto e dell'omicidio di Polonio in 3.4 (pp. 365-384); i resoconti distorti di Rosencrantz and Guildenstern in *HAM*, pp. 310-311 (scena 3.1. vv. 4 e s.) del loro incontro con Amleto in 2.2 (pp. 283-291); quelli di Polonio a Claudio e Gertrude in *HAM*, pp. 277-278 (scena 2.2. vv. 130 e s.) dell'ammonimento rivolto a Ofelia in 1.3 (pp. 227-231) e il tentativo di Polonio di supportare Claudio in *HAM*, p. 358 (scena 3.3 vv. 30 e s.), attribuendogli il suo stesso piano ideato in 3.1 vv. 184-5 (p. 325).

<sup>606</sup> Danson, *Tragic Alphabet*, cit., p. 49.

<sup>607</sup> Cfr. *HAM*, p. 488 (scena 5.2, vv. 322-324).

<sup>608</sup> Van Kempen, *Die Rede vor Gericht*, cit., p. 104.



CAMILLE. [...] Danton, du wirst den Angriff im Konvent machen!

DANTON. Ich werde, du wirst, er wird. Wenn wir bis dahin noch leben! sagen die alten Weiber. Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen sein. Nicht wahr, mein Junge?

CAMILLE. Was soll das hier? Das versteht sich von selbst.

DANTON. Oh, es versteht sich alles von selbst.<sup>609</sup>

Quello che qui è problematico è il linguaggio stesso, non tanto i parlanti come nel caso di Amleto. La tautologia della variazione grammaticale che si ripete semanticamente vuota è un'affermazione vera dal punto di vista logico, ma al tempo stesso non dice nulla. Il discorso disfunzionale di Danton si propone in maniera dimostrativa come insensato e senza referenza, come un discorso che espone la sua struttura tautologica, ma viola alle fondamenta i presupposti della comunicazione: «Wo sich alles von selbst versteht, wird das Konzept des 'Handelns' – verstanden als intentionalen Verhalten – um seinen 'Sinn' gebracht und damit – wirklich: hoffnungslos - destruiert».<sup>610</sup> Questo è forse il suo estremo tentativo non solo di smascherare, ma anche di sottrarsi alla ripetitività e autoreferenzialità della retorica rivoluzionaria che mette in atto la propagazione della violenza con la coincidenza di parola e azione.

Ciononostante, occorre tener presente un altro fattore: il passaggio effettuato da Danton dal tempo storico dell'azione umana, contenuta nell'esortazione di Camille, al paradigma della coniugazione, in qualche modo significa porre il discorso sul piano dell'atemporalità. In questo modo, egli intende smentire la visione di un suo potenziale significato in quanto futuro ancora passibile di cambiamento. La stessa cosa si verifica nelle battute seguenti, dove appunto la sua riflessione si appiglia alla saggezza popolare (col riferimento alle anziane signore) per poi sfociare in una meditazione sul tempo inteso nella sua dimensione più generica e universale piuttosto che sul presente concreto e storico. Si rivela qui quel carattere simbolico, quasi mitico, che è emblematico del personaggio del folle: il suo discorso, infatti, ha sempre la caratteristica di trascendere il presente e rimandare a un orizzonte più esteso che concerne la condizione dell'essere umano. Non a caso, il suo pensiero sul tempo ricorda l'atteggiamento di altri folli che sembrano quasi riprodurre questa sua modalità espressiva tautologica. Si veda il resoconto ad esempio di Jaques sul

---

<sup>609</sup> SW, Vol. 1, p. 16.

<sup>610</sup> Wülfing, *Ich werde*, cit., p. 459.

suo incontro con Touchstone, colto nell'atto di riflettere sul passare delle ore in *As You Like It*:

JAQUES. [...] And then he drew a dial from his poke,  
And looking on it with lack-lustre eye  
Says very wisely, 'It is ten o'clock.  
Thus we may see', quoth he, 'how the world wags.  
'Tis but an hour ago since it was nine,  
And after one hour more 'twill be eleven.  
And so from hour to hour we ripe and ripe,  
And then from hour to hour we rot and rot, And thereby hangs a tale.'<sup>611</sup>

Il *topos* dello scorrere del tempo che conduce alla morte fa parte di quel repertorio tradizionale della figura, connessa alle sue radici medievali, in cui non di rado fungeva da *memento mori* o comunque monito sulla *vanitas mundi*.

Infine, vediamo riproporsi nelle ultime due battute scambiate da Danton e Camille uno schema tipico di botta e risposta tra il folle e il suo interlocutore che prevede lo spostamento dei piani di significato. Se Camille si riferisce alla chiarezza di ciò che ha affermato, designando il tutto come perfettamente comprensibile, Danton ripete le sue parole dando loro un accento diverso: egli, infatti, non allude alla contingenza del progetto politico di Camille, ma volge il discorso sul piano dell'astrazione, riflettendo sul carattere tautologico del linguaggio in modo da denunciarne il carattere artefatto. Si veda un esempio simile in *Hamlet*:

KING CLAUDIUS. I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine.

HAMLET. No, nor mine now, my lord.<sup>612</sup>

Anche in questo caso dopo un iniziale fraintendimento delle parole di Claudio, intese da Amleto in senso letterale e diverso dal loro significato convenzionale, il re prova a dissociarsi dal virtuosismo linguistico del suo interlocutore, manifestando come la sua risposta fosse fuori luogo e non corrispondente a ciò che lui gli aveva chiesto. Amleto

---

<sup>611</sup> William Shakespeare, *As You Like It* (a cura di Juliet Dusinberre), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomson Learning, 2006, pp. 217-218 (scena 2.7, vv. 23-28). Da ora in poi l'edizione sarà indicata con la sigla *AYLI*.

<sup>612</sup> *HAM*, p. 333 (scena 3.2, vv. 92-94).

gioca nuovamente con i piani del linguaggio, interpretando in senso “alternativo” le parole del sovrano e ribadendo come quelle parole non appartengano neanche a lui, implicitamente affermando la sua riluttanza a condividere il linguaggio della corte. Ancora una volta la conversazione viene deviata da un riferimento concreto a un piano più generico che concerne una dimensione prettamente metariflessiva.

Concludendo, entrambi i personaggi utilizzano un linguaggio che procede per paradossi, *nonsense*, che appare allo stesso tempo comico e serio, giocando con il molteplice significato delle parole e costituendo con la sua ironia non un mezzo di evasione dalla realtà sociale, ma soprattutto un’alternativa sovversiva. Non bisogna, infatti, farsi ingannare dalla loro posizione che abbiamo definito “marginale” rispetto alla compagine sociale del dramma né dal loro rifiuto di condividere quelle convenzioni prestabilite contro cui costantemente si scagliano o interpretarlo come un atto di chiusura nei confronti del mondo. È vero che la loro attitudine umoristica o ironica implica sempre un certo distacco dalla situazione in cui si trovano e che nelle loro parole la realtà viene presentata da un’ottica distorta, ma non si deve assolutamente tralasciare quell’orizzonte “impegnato” che li contraddistingue:

Aus dieser Perspektive macht sich die Ironie verdächtig, weil sie als Ausflucht vor der Wirklichkeit erscheinen könnte: als eine wortreiche Flucht vor der Welt. Aber ein Verhältnis zur Wirklichkeit und zur Welt ist für den Ironiker unhintergebar und unverzichtbar, weil er seine Positionen gerade aus der Auseinandersetzung mit beiden gewinnt. Es handelt sich tatsächlich zunächst um eine Auseinander-Setzung und also in diesem Sinne um eine Distanzierung der Welt. Es handelt sich aber auch um eine Setzung von Welt, die in den verstellenden Perspektiven des Ironikers zur Sprache gebracht wird. Mit anderen Worten: es gibt für den Ironiker keinen Gegenstand von größerem Interesse als eben die Wirklichkeit der Welt, über die er beständig redet oder schreibt. Deshalb könnte jeder Ironiker mit Sokrates von sich sagen, daß es ihm unmöglich sei, sich ruhig zu verhalten.<sup>613</sup>

---

<sup>613</sup> Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1983, p. 25.

### 2.13.3 La duplicità dei *Witze*: il gioco tra senso metaforico e letterale come critica del linguaggio dominante

La connessione tra Danton e Amleto si percepisce anche in alcuni luoghi testuali, per esempio durante il confronto con Robespierre, specialmente in quelle battute che hanno destato la maggiore confusione nell'Incorruttibile. Non a caso, l'autore riprende uno dei momenti in cui Shakespeare si preparava ad allestire la sua performance per incastrare Claudio:

DANTON [...] Nicht wahr, Unbestechlicher, es ist grausam, dir die Absätze so von den Schuhen zu treten? [...]

ROBESPIERRE. [...] Keine Tugend! Die Tugend ein Absatz meiner Schuhe! Bei meinen Begriffen!<sup>614</sup>

Il gioco di parole è qui incentrato su «Absatz» che secondo la Marburger Ausgabe è «mitangeregt durch Shakespeare, Hamlet II/2: 'ihr seid dem Himmel um die Höhe eines Absatzes näher gerückt'». <sup>615</sup> La scarpa intesa da Amleto all'arrivo degli attori a corte era un particolare calzatura indossata dai teatranti chiamata *chopine* simile alla piattaforma con il plateau particolarmente rialzato che derivava dalla moda veneziana ed era indossata dagli attori maschi per interpretare ruoli femminili. Inoltre, questa poteva essere associata anche ai coturni, l'attributo tradizionale dell'attore nell'antica tragedia.<sup>616</sup> L'utilizzo di questa particolare espressione da parte di Danton non allude a nient'altro che alla coincidenza tra tragedia classica e concezione teleologica della storia da parte del capo del Terrore, ossia alla sua estetizzazione del fenomeno rivoluzionario, svelando come si tratti soltanto di una farsa, un'illusione teatrale.<sup>617</sup> Oltre a ciò, è anche possibile vedere lo stesso "tacco" come l'espressione di un abbigliamento quasi aristocratico, cosa che andrebbe contro gli stessi principi sostenuti da Robespierre. Già da questa battuta è possibile cogliere l'atteggiamento irriverente del personaggio büchneriano e il suo utilizzo delle parole a scopo comico e derisorio. Questo appare evidente nella connessione della virtù con la suola rialzata delle

---

<sup>614</sup> SW, Vol. 1, p. 33-34.

<sup>615</sup> Georg Büchner, *Dantons Tod. Erläuterungen*, Vol. 3.4 in: Id., *Sämtlichen Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Marburger Ausgabe* (a cura di Burghard Dedner et al.), Marburg: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 98. Si veda anche il riferimento originale: «HAMLET. By 'r Lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine» (*HAM*, pp. 294-295, scena 2.2, vv. 363-364).

<sup>616</sup> Cfr. Kurz, *Guillotinenromantik*, cit., p. 556 e Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen, Die "deutsche Misere" – von Goethes "Götz" bis Heiner Müllers "Germania" ? Eine Vorlesung*, Stauffenburg: Tübingen, 1994, p. 184.

<sup>617</sup> Cfr. Ulrike Dedner, *"Dantons Tod"*, cit., pp. 139-140.

scarpe con cui «wird das abstrakte moralische Ideal wiederum als materielles Accessoire, als Teil der Kleidung, figuriert, das zudem in besonderem Maße darauf zielt, den Bekleideten herauszustellen und über andere zu erheben».<sup>618</sup> Così l'ideologia robespierrista viene degradata, passando dall'ideale (virtù) a qualcosa di materiale (tacco della suola),<sup>619</sup> denotando una delle caratteristiche fondamentali che sarà propria del *Witz*.

Come sottolinea Weimann, infatti, quest'ultimo si caratterizza proprio per la peculiarità di accostare il virtuosismo linguistico, il “gioco” fatto con le parole e soprattutto l'uso del loro significato “corporeo” con una modalità drammatica di rappresentazione che fornisce un quadro immaginario, possibilmente una visione del mondo, contraddistinta da nozioni, dottrine e astrazioni.<sup>620</sup> Usando le parole di Amleto stesso «O, 'tis most sweet/ When in one line two crafts directly meet»<sup>621</sup> in cui lo stesso personaggio sembra quasi esemplificare lo stesso procedimento da lui attuato, possiamo quindi teorizzare come il *Witz* implichi sempre un cambiamento di stile, genericamente avvalendosi di un passaggio da un tono più aulico a un altro marcatamente prosaico. Solitamente, però, la battuta di spirito non evidenzia solo questa alternanza di toni al fine di ridicolizzare l'interlocutore, ma gioca anche sulla duplicità della singola parola, talvolta utilizzandola in senso più metaforico e poi più concreto, altre volte, invece, giocando sulle sue diverse accezioni.

Vediamo ad esempio un altro passaggio del *Dantons Tod*, dove questa volta Büchner riprende testualmente le parole del Danton storico, probabilmente perché queste contenevano una battuta di spirito compatibile con la sua poetica:<sup>622</sup>

---

<sup>618</sup> Doerte Bischoff, *Büchners Kleider. Vestimentäre Inszenierung und Materialität der Zeichen* in: Burghard Dedner, Matthias Gröbel, Eva-Maria Vering (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch», XII (2009-2012), 2012, p. 190.

<sup>619</sup> Già in questo esempio si evince una peculiarità del *Witz*, sebbene non incarni a pieno la sua essenza, dato che, come si dirà in seguito, l'alternanza dei due piani spesso concerne la singola parola o espressione. È anche vero che, prendendo in considerazione la duplice accezione di “Absatz”, come “tacco”, ma anche “capoverso, paragrafo, comma di una legge”, il passaggio del dramma potrebbe essere rivalutato come *Witz*. Tale associazione sembrerebbe essere suggerita dallo stesso Robespierre che, contaminando l'allusione ai coturni con il riferimento di Danton che ironicamente lo invita ad «attenersi ai suoi concetti», sembrerebbe richiamare gli articoli della *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen* del 1793 (cfr. Georg Büchner, *Dantons Tod. Erläuterungen*, Marburger Ausgabe, cit., p. 98). Pur non trovando in nessun testo critico l'allusione a questo secondo significato di “Absatz”, ritengo che non vada trascurato.

<sup>620</sup> Cfr. Robert Weimann, *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 178.

<sup>621</sup> *HAM*, p. 384 (scena 3.4, vv. 207-208).

<sup>622</sup> In alcuni passaggi di Heine, ritenuti importanti per il *Dantons Tod*, si dice di Robespierre: «er haßte vielleicht jeden, der witzig war und gern lachte» (si vedano la menzione dei *Französische Zustände* nella citazione di Mayer, *Büchner und Weidig*, cit., p. 131).

DANTON. [...] *Im Hinausgehn*: Zwischen Tür und Angel will ich euch prophezeien: die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir alle können uns noch die Finger dabei verbrennen. *Ab.*<sup>623</sup>

Il *Witz* qui parte con l'espressione «zwischen Tür und Angel», un modo di dire tedesco che reca come significato quello di trovarsi in mezzo a due situazioni ugualmente spiacevoli,<sup>624</sup> come diremmo in italiano “tra l'incudine e il martello”, mentre il Duden lo riferisce prevalentemente a un argomento che viene affrontato di sfuggita o in maniera frettolosa.<sup>625</sup> Alla situazione sembrerebbero adattarsi entrambe le accezioni: in effetti, Danton è messo alle strette, la sua condizione è senza speranza, ma al tempo stesso afferma qualcosa prima di uscire di scena, in maniera sbrigativa e lapidaria. Inoltre, l'indicazione scenica sembrerebbe collocarlo davanti a un uscio, quindi è anche plausibile ritenere che egli stia intendendo la frase idiomatica nel suo senso letterale, secondo quello slittamento di piani che contraddistingue anche le battute successive sulla «statua della libertà». Ora in ogni «mitologia storica»<sup>626</sup> viene attribuito alla statua un ruolo di eccezione proprio perché rappresenta quel monumento visibile e tangibile che altro non è che l'espressione di quel processo che conduce alla canonizzazione dell'eroe o di una qualche forma di eroismo. All'espressione religiosa «profetizzare» che denota quel gesto a cui viene affidata la mitizzazione viene fatta seguire la citazione, ossia il gesto stesso, per poi lasciare spazio alla battuta di spirito. Il forno che è ancora soggetto del discorso eroicizzante diventa una sorta di «shifter»<sup>627</sup> semantico che introduce una successiva e ironica de-mitizzazione dello stesso, contemporaneamente passando a un registro più colloquiale che risulta dissonante rispetto ai toni patetici precedenti. Da notare come l'espressione “sich die Finger verbrennen” sia idiomatica e abbia il significato di subire un danno in seguito a un'azione spesso avventata, riferito di solito a persone che si avventurano in qualcosa di pericoloso, che “scherzano con il fuoco” e “rimangono scottate”. Il passaggio dal senso metaforico a quello più concreto così viene mediato da questo modo di dire che ora viene interpretato

---

<sup>623</sup> SW, Vol. 1, p. 16.

<sup>624</sup> Cfr. Johann C. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, Vol. 1, Leipzig: Breitkopf, 1774–1786, p. 331: «Zwischen Thür und Angel seyn, oder stecken, sich zwischen zwey gleich unangenehmen Fällen befinden. So auch: sich zwischen Thür und Angel legen, sich in die Nothwendigkeit setzen, von zwey gleich unangenehmen Fällen einen zu erwählen».

<sup>625</sup> Cfr. Werner Scholze-Stubenrecht, Wolfgang Worsch (a cura di), *Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, 4. ed., Vol. 11, Dudenverlag: Berlin, 2013, p. 772: «zwischen Tür und Angel: eilig, nur flüchtig zusammentreffend».

<sup>626</sup> Wülfing, *Ich werde*, cit., p. 461.

<sup>627</sup> Jacques Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik* (trad. da Armin Schütz), München: Fink, 1974, pp. 160, 264 (ed orig.: *Rhétorique générale*, Paris: Larousse, 1970).

letteralmente e allude a un'immagine in cui le dita, toccando il forno, possano scottarsi realmente. Curioso è poi come la metafora venga ripresa da Camille che questa volta le riporta nuovamente dal senso concreto e letterale a quello metaforico: «Laßt ihn! Glaubt ihr, er könne die Finger davon lassen, wenn es zum Handeln kömmt?».<sup>628</sup> Qui la frase “die Finger davon lassen” dal significato di “lasciar perdere”, “starne alla larga” viene nuovamente interpretata nel suo senso idiomatico, riportando la questione nuovamente sul piano storico e politico. La differenza di interpretazione di queste frasi da parte di Danton e Camille denota così il netto rifiuto da parte del primo di concepire il linguaggio come un repertorio codificato, quasi come se intendesse riportarlo alla sua essenza.

Qualcosa di simile si verifica in *Hamlet*. Non sono rari i casi in cui dal significato metaforico di una parola si passi a quello concreto:

KING. How fares our cousin Hamlet?

HAMLET. Excellent, i' faith! Of the chameleon's dish - I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so.<sup>629</sup>

Qui l'espressione «how fares» avrebbe il significato di “prosperare”, ma più genericamente la traduzione metaforica della battuta del sovrano sarebbe «come sta il nostro cugino Amleto?». Amleto, al contrario, interpreta letteralmente l'espressione e la ricollega a quell'accezione più comune di “fare” che indica “bere e mangiare”, elaborando una risposta critica piena di allusioni pertinenti all'area semantica del “cibo”.

Anche Shakespeare, inoltre, utilizza il gioco linguistico appropriandosi in maniera distorta di locuzioni idiomatiche. Si veda ad esempio, il momento seguente all'uccisione di Polonio da parte di Amleto:

HAMLET. This man shall set me packing;

I'll lug the guts into the neighbour room.<sup>630</sup>

Il gioco è sull'espressione «set me packing» che metaforicamente significa “cacciare, mandare via qualcuno in maniera brusca e scortese”, ma letteralmente “far fare le valigie a qualcuno”. Amleto ora riprende il significato letterale dell'espressione e allude a come quell'uomo che voleva fargli fare le valigie sia adesso effettivamente un “peso morto” da

---

<sup>628</sup> *SW*, Vol. 1, p. 16.

<sup>629</sup> *HAM*, p. 333 (scena 3.2, vv. 89-91).

<sup>630</sup> *HAM*, p. 384 (scena 3.4, vv. 209-210).

trascinare (il verbo “lug” infatti solitamente si usa per il trasporto di bagagli, si noti anche l’affinità con “luggage” con cui condivide la derivazione etimologica).

Abbiamo visto finora come il *Witz* rappresenti un ostacolo per ogni sorta di comunicazione civile, quasi come se i personaggi che se ne servono volessero rifuggire il significato convenzionale e simbolico delle parole, spesso scadendo nella trivialità. Spesso ciò, come sottolinea Mahood, può tradursi in «an outlet for scepticism about authority»,<sup>631</sup> proprio perché «words [...] have restricted meanings of social approbation» e il gioco linguistico «undermines their social prestige by recalling for us their generalized meanings or other restricted senses which supply a critical overtone».<sup>632</sup> Il rifiuto dei significati codificati e socialmente accettati delle parole così si connette a un rifiuto della stessa autorità che esse incarnano, pertanto il *Witz* implica sempre lo smascheramento di una qualche forma di menzogna sociale sedimentata in quelle cristallizzazioni che la stessa lingua offre.

Ciononostante, si viene a generare nella battuta di spirito una tensione che concerne non solo questa sorta di realismo mimetico e burlesco, ma anche un mondo “fantastico”, nel senso di non realistico e non rappresentativo, che viene appunto sfruttato per la critica della realtà. A questa così si accompagna la profezia utopistica, l’unità di fantasia e realismo, di mito e conoscenza ed è proprio qui che il folle affonda le sue radici. Quest’ultimo, qualificandosi quasi come un Giano bifronte, mostra infatti la sua inesauribile vitalità proprio in quella sua duplice funzione drammatica sia di incantare che disincantare.<sup>633</sup> In questo senso, sfrutta quel suo potenziale di smascheramento della *mimesis*, con la sua parodia, la sua denuncia e il suo cinismo, ma può anche generare una dimensione rituale tramite la follia del suo “mondo a rovescio” o con l’inversione dei valori e la trasformazione della realtà in qualcosa di triste, comico, strano. Uno dei mezzi tramite cui ciò avviene è il gioco linguistico:

So veranschaulicht das Wortspiel [ ... ] die verkehrende Dramaturgie und die dionysische Einheit des Närrischen und des Realistischen gleichsam in nuce: auf der einen Seite schöpft das Wortspiel aus der nachahmenden, maßnehmenden Potenz der Mimesis. Ein Gegenstand, eine Person [ ... ] wird nachgeahmt und somit ‘entzaubert’, der kritischen Besichtigung und Oberprüfung zugänglich. Auf der anderen Seite wird jedoch kein wirklich getreues sprachliches Abbild angestrebt: die [ ... ] Vorlage wird nur aufgegriffen, um im Prozeß ihrer Nachahmung übermütig verdreht und boshaft

---

<sup>631</sup> Mahood, *Shakespeare’s Wordplay*, cit., p. 31.

<sup>632</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>633</sup> Cfr. Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition*, cit., p. 11.



verkehrt zu werden. Dies geschieht dadurch, daß ein närrisches Moment hinzutritt, das einen ganz neuen, scheinbar abwegigen, in Wirklichkeit: impertinenten, Sinn erregt.<sup>634</sup>

Questo «senso impertinente» non riguarda soltanto la semplice insolenza del folle, ma anche un'effettiva mancanza di pertinenza delle sue risposte rispetto alla conversazione che il suo interlocutore tenta di intraprendere con lui.<sup>635</sup>

Tutte queste funzioni già note del *Witz* vengono sicuramente riprese da Büchner, sebbene, come vedremo, nella sua opera esso finirà per essere uno strumento ben più complesso. Come già noto all'estetica del XVIII e XIX secolo,<sup>636</sup> il contrasto comico prodotto dalla battuta di spirito possiede la capacità di porre in relazione la realtà in quanto tale con la propria visione di essa. Da ciò scaturisce una fusione tra una dimensione oggettiva, riconoscibile, presente e ben definita e un'altra soggettiva che altro non è che l'espressione di una conoscenza di quella realtà e al tempo stesso un mezzo per rendere questa reale anche per gli altri. Da ciò deriva anche quel timore che molti personaggi, sia la corte di Amleto che lo stesso Robespierre, nutrono nei confronti del *Witz* in virtù del fatto che spesso il suo utilizzo non è riconducibile esclusivamente ai capricci o ai malumori di chi se ne avvale, ma possiede la peculiarità di portare alla luce dei lati del reale che si preferisce nascondere. Per tale ragione, esso acquisisce un potenziale che potremmo definire "politico" e in questo entrambi gli autori da noi presi in esame concordano.

Probabilmente l'innovazione büchneriana è quella anche di attribuirgli una decisiva importanza nel suo fare poetico per la sua capacità di presentare i fatti non nella loro fattività, ma nel significato che assumono per i suoi personaggi, cosa che la storia con il suo valore documentario e antiquario non riusciva a fare. In poche parole, l'autore lo sfrutta per restituire la vita nella sua autenticità e per costruire delle figure in carne e ossa che vivono nel loro tempo e si rapportano ad esso interpretandolo. D'altronde, anche lo stesso Danton storico sembrava esprimersi in modo particolarmente sagace, pertanto questo aspetto è ancora una volta riconducibile a un'aderenza alle fonti da lui utilizzate.

Inoltre, vi è anche un altro aspetto relativo a una dimensione poetologica e che svolge la funzione di connettere gli altri già menzionati: si tratta dell'orizzonte metastorico e

---

<sup>634</sup> Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie- Dramaturgie-Gestaltung*, Berlin 1967, p. 22. Viene citata la prima versione tedesca dell'opera perché la sua traduzione inglese, sottoposta a revisione, contiene alcune modifiche rispetto all'originale, come ad esempio in questa esemplificazione della funzione del *Wortspiel*, a mio parere descritta meglio nella prima versione.

<sup>635</sup> Cfr. Weimann, *Author's Pen*, cit., p. 173.

<sup>636</sup> Cfr. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller (a cura di Wolfhart Henckmann), Felix Meiner: Hamburg, 1990 (=Philosophische Bibliothek Vol. 425), p. 114.

metateatrale che le battute argute inevitabilmente possiedono. Quest'ultime, infatti, servono a svelare quel principio secondo il quale i personaggi sono realizzati, smascherandoli come semplici prodotti teatrali, di secondo grado rispetto alle persone storiche a cui fanno riferimento.<sup>637</sup> Laddove nel dramma shakespeariano sono uno stratagemma per rivelare una realtà fatta di apparenze e complotti, ora in Büchner non evocano soltanto il passato proprio così come deve esser stato, ma soprattutto si caricano di quella riflessione poetica sullo stesso, rimandando all'elaborazione della materia storica da parte dell'autore. In questo contesto, il disvelamento della teatralità tramite il *Witz* assume, come già visto, una valenza contemporaneamente politica ed estetica.

Detto ciò, resta soltanto da spiegare cosa lo distingue da quella costante operazione di decostruzione effettuata dai dantonisti nel dramma. La battuta di spirito sembra avere in comune con essa sia il richiamo alla materialità del discorso sia il rifiuto della retorica rivoluzionaria e della relativa teatralità. Innanzitutto, come vedremo nei paragrafi seguenti, il *Witz* rimanda a un immaginario dalle forte connotazione erotica appartenente al "corpo grottesco", riportando alla ribalta quella sessualità e quei valori contraddittori incarnati dal corpo che sono una caratteristica fondamentale dei "controlinguaggi" elaborati dall'autore; l'immagine di un corpo grottesco e pertanto aperto, infatti, si contrappone a quell'idea di strumentalizzazione della corporeità incarnata dal Terrore. In secondo luogo, la sostanziale differenza risiede in quel suo giocare con la polivalenza del segno stesso che diventa un emblema della vitalità della lingua e in quella sua derivazione da una cultura comico-popolare dai tratti carnascialeschi che lo qualifica come forma primitiva dalle radici pagane e rituali. In questo senso, diventa uno degli strumenti certamente più adeguati a rappresentare il popolo proprio perché più vicino alla sua indole autentica.

Non a caso, esso appartiene a quei linguaggi ingiuriosi descritti da Bachtin a proposito del carnevale, da lui ritenuti duplici perché secondo quella prassi del realismo grottesco si rendono emblema dell'abolizione di ogni distinzione binaria tra naturale e culturale, astratto e corporeo, meccanico e vitale, comico e serio, morte e vita, aulico e prosaico, ufficiale e minoritario, pubblico e privato, banalità e genialità. La loro prerogativa è appunto quella di fornire una visione dinamica, costruttiva, totalizzante che produca immagini che non sono mai definitive, isolate, inerti, ma dotate di quell'ambivalenza

---

<sup>637</sup> Per un ulteriore approfondimento della relazione della battuta di spirito con la realtà cfr. Serena Grazzini, *Mimetischer Realismus, ästhetische Evidenz, poetologische Reflexion. Über den Witz in Georg Büchners Danton's Tod* in: Carsten Jakobi e Christine Waldschmidt, *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, pp. 190-192.

rigeneratrice con cui criticano o meglio si cimentano in una parodia<sup>638</sup> dell'ideologia dominante e dei suoi stessi linguaggi. Plasticità, duttilità, mobilità, polivalenza del segno come espressione della forze centrifughe della cultura linguistica sono proprio quelle caratteristiche che da sempre permettono alla cultura comico-popolare di mostrare una passiva resistenza nei confronti di essa.

Infine, vorrei concludere questi primi accenni alla natura del *Witz*, richiamando la sua somiglianza con altre forme ancestrali come i proverbi e gli indovinelli. Esso, infatti, assomiglia soprattutto a quest'ultimo nella funzione, se non nella struttura, per quella sua capacità di giocare su più livelli di congruenza e incongruenza. Ciononostante, non bisogna trascurare neanche come esso possieda una sorta di ingenuità che lo rende puro e distante da ogni artificio, quella stessa che August Wilhelm Schlegel attribuisce al gioco di parole shakespeariano per la sua capacità di connettere la parola all'essenza delle cose:

Ebenso tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. [...] Die welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen.<sup>639</sup>

---

<sup>638</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 11: «This temporary suspension, both ideal and real, of hierarchical rank created during carnival time a special type of communication impossible in everyday life. This led to the creation of special forms of marketplace speech and gesture, frank and free, permitting no distance between those who came in contact with each other and liberating from norms of etiquette and decency imposed at other times. [...] This experience, opposed to all that was ready-made and completed, to all pretense at immutability, sought a dynamic expression: it demanded ever changing, playful, undefined forms. All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the “inside out” (*à l'envers*), of the “turnabout”, of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings. A second life, a second world of folk culture is thus constructed: it is to a certain extent a parody of the extracarnival life, a “world inside out”. We must stress, however, that the carnival is far distant from the negative and formal parody of modern times. Folk humor denies, but it revives and renews at the same time. Bare negation is completely alien to folk culture».

<sup>639</sup> August W. von Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 27. Vorlesung in: Id., *Sämtliche Werke* (a cura di Eduard Böcking), Vol. 7, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1846-1847, pp. 193-195.

## 2.14 I *Witze* osceni del popolo come “controlinguaggio” e il richiamo al “corpo grottesco”

### 2.14.1 La rivalutazione della sessualità e del linguaggio osceno nell’opera büchneriana

I contributi dedicati al tema dell’eros e della sessualità nell’opera büchneriana sono sicuramente molto numerosi, sebbene dallo studio della letteratura critica emerga come sia stato a lungo sottovalutata la loro importanza nei drammi dell’autore. Se si eccettuano alcuni lavori iniziali, è solo alla fine degli anni Settanta con gli studi di Thomas M. Mayer e di Reinhold Grimm, che si comincia ad assumere una prospettiva differente relativa a tali problematiche.

Lipmann, ad esempio, è il primo ad aver riconosciuto nel *Dantons Tod* una sorta di religione dionisiaca dell’ebbrezza, come si evince dal punto di partenza del suo studio: «Buchner war ganz Grieche und ganz dyonisisch»,<sup>640</sup> nonostante non sembri avvalorare la sua tesi né con l’analisi dei testi dell’autore né tenendo conto delle componenti biografiche e dell’impostazione realistica e materialistica del suo pensiero. Gli studi successivi di orientamento marxista, invece, sottopongono l’eros prevalentemente a una interpretazione politica, come Hans Mayer<sup>641</sup> che vede in esso quasi una compensazione per il fallimento dell’azione rivoluzionaria o addirittura una manifestazione dell’egoismo borghese e dell’individualismo dei dantonisti.<sup>642</sup> Sicuramente è però poi Martens a condizionare gran parte degli studi seguenti, arrivando a sostenere una visione demonizzante della sessualità, considerata una forza tirannica e bestiale che non porta a un arricchimento dell’Io, ma a un processo di disumanizzazione dell’individuo conseguente alla sua stessa degradazione.<sup>643</sup>

Citando soltanto gli studi salienti che si muovono nella direzione opposta è d’obbligo ricordare senz’altro quello di Grimm<sup>644</sup> che appunto equipara la tematica erotica a quella politica a cui fino a quel tempo era subordinata, identificando in quest’ultima una

---

<sup>640</sup> Heinz Lipmann, *Georg Büchner und die Romantik*, München: Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, 1923, p. 11.

<sup>641</sup> Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, cit., pp. 210-211: «Wenn Danton einsam ist, aktionsunfähig und – unlustig, wenn er von sinnlos gewordenem Kampf an die Realität des Genusses appelliert, den Sinn sinnlichen Genießens der Sinnlosigkeit politischer Handlung gegenüberstellt, [...] nur verschiedene Grade des Epikureismus gelten lässt, so ist hier immer der eine Orgelpunkt vorhanden: das Motiv der Hoffnungslosigkeit der Handlung politischer Ziele, die isolierende Erkenntnis, dass die Revolution bereits verspielt wurde».

<sup>642</sup> Cfr. Gerhard Jancke, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Kronberg: Scriptor Verlag, 1975, pp. 207 e s.

<sup>643</sup> Cfr. Wolfgang Martens, *Zum Menschenbild Georg Büchners. Woyzeck und die Marion-Szene in Dantons Tod* in: «Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben», VIII (1957/1958), pp. 13-20.

<sup>644</sup> Cfr. Reinhold Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in: Arnold (a cura di), *Georg Büchner I/II*, cit., pp. 299-326.

componente rivoluzionaria. Quest'ultima, a suo parere, consiste proprio in quell'idea di un'emancipazione della sessualità dalle costrizioni di una morale repressiva quale quella giudaico-cristiana. Partendo dalla convinzione che per lo scrittore amore e sesso fossero diritti inalienabili dell'individuo, nella figura di Marion il critico, infatti, intravede l'utopia di una completa liberazione dell'eros, ma anche il superamento della scissione tra amore spirituale e carnale. La pecca di tale studio è fondamentalmente quella di escludere quegli aspetti più prosaici e sordidi della sessualità tipici ad esempio delle battute oscene dei dantonisti e dei numerosi riferimenti alle malattie veneree e ravvisabili nella presenza di prostitute nel dramma.

Di grande rilevanza sono anche i già citati studi di T.M. Mayer,<sup>645</sup> la cui originalità non consiste solo in questo ribaltamento delle posizioni critiche precedenti, ma anche nel tipo di approccio usato. Accanto alla produzione dell'autore, lo studioso analizza documenti storici e fonti biografiche, cercando di rintracciare una connessione tra Büchner e le correnti politiche e filosofiche dell'epoca. Sulla base dell'analisi testuale e di tali approfondimenti, arriva alla conclusione che l'autore non sia solo un protocomunista libertario, ma anche «ein (social)revolutionärer, ein praktischer Demokrat, ein parteilicher Historiker, Poet, Materialist und ein Erotiker».<sup>646</sup> La vicinanza al materialismo francese, la ripresa di motivi sensualistici di derivazione heiniana nonché questo nuovo ritratto contribuiscono così a confutare ogni interpretazione negativa e moralistica dell'atteggiamento nei confronti della sessualità e dell'eros.

D'interesse, invece, per la nostra trattazione sono le conclusioni di Homan nel suo saggio *Liberty and the Libertine in Danton's Death*<sup>647</sup> del 1985 che vede la sessualità in contrapposizione alla politica, inserendola più genericamente nel conflitto tra individuo e società. In un dramma in cui emerge chiaramente come l'azione politica miri alla repressione degli impulsi più basilari dell'uomo, la sessualità, essendo un'esperienza puramente individuale e non controllabile dallo Stato, costituisce una minaccia per il potere e deve dunque essere neutralizzata. In tale ottica, essa diviene l'emblema della protesta del singolo contro il sistema, o meglio l'unica forma possibile di libertà:

---

<sup>645</sup> Cfr. Thomas M. Mayer, *Umschlagporträt*, pp. 5-15; *Büchner und Weidig*, cit.; *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk* in: Arnold (a cura di), *Georg Büchner I/II*, cit., pp. 357-425.

<sup>646</sup> Mayer, *Umschlagporträt*, cit., p. 5.

<sup>647</sup> Richard L. Homan, *Liberty and the Libertine in Danton's Death*, in: James Redmond (a cura di), *Drama, Sex and Politics*, Cambridge University Press: Cambridge, 1985, pp. 129-136.

«Büchner's version of the revolution sees the creation of a new political order in which the only possible liberty is the way of the libertine».<sup>648</sup>

Probabilmente gran parte della critica si trova in una posizione ambivalente anche per una certa immagine della sessualità che le impedisce totalmente di assumere una connotazione utopica e positiva. Horton, ad esempio, fa riferimento alla connessione di essa con la malattia venerea, la morte e la decadenza nel *Dantons Tod*. Ciò è per lui espressione di una concezione dell'uomo fondamentalmente pessimistica secondo cui l'individuo è condizionato dai limiti della sua natura fisica e ridotto a pura bestialità.<sup>649</sup> Un'interpretazione analoga è quella proposta da Reddick, il quale, proprio considerando le battute oscene in *Dantons Tod* e i costanti riferimenti ad una sessualità corrotta e malata, attribuisce a Büchner una visione profondamente negativa della stessa, quasi come se fosse un cancro sociale ormai impossibile da eradicare.<sup>650</sup> Una contestualizzazione di questo carattere controverso del linguaggio erotico, specie dei motti di spirito che tra i riferimenti alla sessualità sono sicuramente i più problematici, è data da Hinderer che, invece di ritenerlo espressione di una realtà putrida e malata, ne rivaluta l'utilizzo come arma politica:

Bereits die Ausgrenzung der Sexualität als Laster aus der gesellschaftlichen Codierung durch Robespierre und seine Anhänger verweist auf die Notwendigkeit einer Emanzipation. Mit anderen Worten: Dantons sexuellorientierte Sprachhandlungen sind immer auch als revolutionäre Akte gegen die moralischen Repressionen der Revolutionspartei Robespierres zu lesen.<sup>651</sup>

---

<sup>648</sup> Ivi, p. 136.

<sup>649</sup> Cfr. David Horton, «Die gliederlösende, böse Liebe»: *Observations on the Erotic Theme in Büchner's Dantons Tod* in: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXII, N. 2 (1988), pp. 292 e s.

<sup>650</sup> Reddick, *Georg Büchner*, cit., p. 192: «But Büchner's plays points again and again to a far bleaker possibility: that the problem lies not in extrinsic impediments but in intrinsic defects of the gravest kind; that the body of the people – or at least of these people in their specific situation – is cankered beyond hope of recovery. And in this grim vision it is sexuality that constitutes the principal canker. [...] Danton is given to see the world as vastly more corrupt than ever Robespierre does. For Robespierre, filth and lechery are an unfortunate but eradicable blot on the national escutcheon. For Danton in his bleakest moments, and no doubt for Büchner too, sexuality is part of the "Fluch des Muß", the curse of compulsion that seems to lie on all humanity».

<sup>651</sup> Walter Hinderer, *Festschriftliche Bemerkung zur Codierung der Liebe in Büchners Dantons Tod* in: Karl-Heinz Schoeps, Christopher J. Wickham (a cura di), «Was in den alten Büchern steht»: *Neue Interpretationen von der Aufklärung zur Moderne. Festschrift für Reinhold Grimm*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, p. 151.

Questa lettura delle battute oscene viene ripresa anche nel saggio di Peyrache-Leborgne,<sup>652</sup> dove si sottolinea il potenziale contrasto tra la sfera della sessualità, individuale e privata, e quella politica del potere statale. Nonostante le immagini di degradazione, l'eros, a suo avviso, offrendo la possibilità di un'esperienza autentica, costituisce l'unica arma con cui il singolo può contrapporsi all'astrazione e a quel sacrificio richiestogli dal potere politico.

Si tratta di interpretazioni molto interessanti e sicuramente più fondate di quelle tradizionali, ma prima di verificarne la validità, bisogna innanzitutto tracciare un quadro generale a partire dalle stesse dichiarazioni dell'autore fino alla definizione della rilevanza che la sessualità assume nel periodo storico postrivoluzionario francese. Da qui si potrà analizzare la sua portata estetica fino a un'analisi della stessa che tenga conto della sua peculiarità come fenomeno linguistico a se stante in grado di contrapporsi al regime del Terrore.

#### 2.14.2 Il linguaggio osceno nella Francia postrivoluzionaria e nella Germania del *Vormärz*: il suo significato politico ed estetico

Per delineare come l'eros costituisse per l'autore una sorta di "controlinguaggio", vorrei partire da quella sua strenua difesa delle cosiddette "indecenze" contenute nella sua opera, già ricordate all'inizio di questa trattazione. Abbiamo precedentemente accennato a come ciò fosse dovuto all'intenzione da parte dell'autore di preservare un certo realismo nella rappresentazione della realtà del tempo, come dimostrato da quella lettera alla famiglia del 28 luglio 1835,<sup>653</sup> in cui difende l'autonomia dell'arte dalla morale.

In effetti, ciò che afferma corrisponde al vero, se si tiene conto di come molti documenti francesi dell'epoca riportassero la diffusione di questo tipo di linguaggio. Alcuni espliciti riferimenti ai cambiamenti negli usi linguistici avvenuti in epoca rivoluzionaria e in particolare alla volgarità e alla depravazione della lingua parlata si ritrovano tra l'altro nelle fonti storiche consultate da Büchner. Ne *Le Nouveau Paris*, nelle parti dedicate al Palais Royal, si parla ad esempio non solo della diffusione di stampe e opere licenziose, ma anche di come fossero altamente comuni parole indecorose tra i frequentatori del

---

<sup>652</sup> Cfr. Dominique Peyrache-Leborgne, *L'Eros contre la guillotine? La langage de la sexualité dans la Mort de Danton* in: «Cahiers d'Études Germaniques», IV (2000), pp. 719-736.

<sup>653</sup> Cfr. Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: *SW*, Vol. 2, pp. 409-411.

Palais, a prescindere dalla classe di appartenenza.<sup>654</sup> Come abbiamo poi ricordato, tale modalità espressiva veniva fortemente vietata con toni anche perentori<sup>655</sup> da quel decreto mirante alla diffusione di un francese depurato che assurgesse alla funzione di lingua nazionale.

Ciononostante, bisogna considerare come anche in questo caso si verificasse una sorta di sovrapposizione tra la Francia postrivoluzionaria e la Germania del *Vormärz*. Come appunto afferma acutamente Niehoff, «die literarische Öffentlichkeit der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts zieht dieselbe sprachliche Demarkationslinie wie das Dekret von 1794».<sup>656</sup> Non desta stupore, infatti, che in quella stessa lettera indirizzata alla famiglia in cui difende quella «lingua oscena, nota in tutto il mondo di quel tempo»,<sup>657</sup> l'autore sembri sottolineare al di là della sua fedeltà al realismo storico proprio questo aspetto. Qui ribadendo come la moralità non sia altro che uno strumento nelle mani del governo per dichiarare guerra ai suoi oppositori e metterli in cattiva luce, si mostra fermo nella sua posizione, dichiarando ancora una volta la sua fratellanza con Shakespeare:

Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller. Daß übrigens noch die ungünstigsten Kritiken erscheinen werden, versteht sich von selbst; denn die Regierungen müssen doch durch ihre bezahlten Schreiber beweisen lassen, daß ihre Gegner Dummköpfe oder unsittliche Menschen sind.<sup>658</sup>

In fondo, tale manipolazione della morale da parte dello Stato è anche oggetto del suo dramma, dove appunto le iperboli oscene vengono fortemente ostracizzate dall'ideologia spiritualista e ascetica di Robespierre. L'autore, dunque, si mostra perfettamente consapevole del potenziale sovversivo del linguaggio licenzioso da lui utilizzato e non stava in alcun modo esagerando sul livello di restrizione della libertà di espressione del suo

---

<sup>654</sup> Louis S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, Vol. 3, Paris: chez Fuchs, Pogens e Cramer, 1799-1800, p. 113: «Mais c'est un grand scandale dans notre siècle, que ce langage brutal et dépravé qui a gagné presque tous les états, et qui depuis l'époque de la révolution s'est fait un jeu des paroles les plus sacrées, et qu'on ne prononçait autrefois avec respect [...]. C'est peut-être pour avoir profané la langue, que nous avons perdu une partie de notre vertu; mais ce qui est plus déplorable, c'est de rencontrer presque partout des troupes d'enfants sans règles et sans pudeur, qui jurent, blasphèment et scandalisent les oreilles chastes ou pieuses».

<sup>655</sup> Karsten Witte (trad. da), *Dekret des Nationalkonvents*, cit., p. 57: «Zu Beginn der Revolution mochte es noch hingehen, um deren Grundsätze zu verbreiten, manches Mal die Umgangssprache achtlos zu verwenden. Aber schließen Alltäglichkeit und Anstand sich aus? [...] Welches Verhängnis hat unter modernen Völkern diesen rüpelhaften Sprachgebrauch eingeführt, der unter dem Vorwand zu fluchen, nichts anderes darstellt als Bilder des Blasphemien und Obszönen? Dieser Brauch hat ein so leichtes wie abscheuliches Talent, die Nullität des Geistes zu verbergen oder die Brutalität einen noch wilderen Akzent zu verleihen».

<sup>656</sup> Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 161.

<sup>657</sup> Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 410.

<sup>658</sup> Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 411.



tempo, se si considera la durezza di alcune recensioni da parte dei suoi contemporanei. Questi avevano visto nella lingua rivoluzionaria un attacco alle proprie norme linguistiche, come si può osservare chiaramente dalla recensione del 1837 di Margraff:

Die Polemik gegen jede moralische und religiöse Ueberzeugung, ist hier gar zu wild, wüst und cynisch – cynisch oft selbst der Sprache nach. Diese Sprache, zuweilen spröde und dunkel, sonst lakonisch schlagfertig, stolz, republikanisch kurz, männlich fest, an echt französischem Pathos und prägnanten Bildern reich, verliert sich nicht selten in's Gemeine und 'stinkt' dann, um mit einem Lieblingsausdruck des Verfassers zu reden. [...] Bei diesem genialen Cynismus wird dem Leser zuletzt ganz krankhaft pestartig zu Muthe und unheimlich; er schließt die Augen, er hält die Ohren, die Nase zu; seine Gefühls-, seine Geschmacksnerven werden afficirt –; jeder Sinn wird aufs empörendste beleidigt und möchte außer Thätigkeit gesetzt sein.<sup>659</sup>

Un destino analogo sembra essere condiviso dallo stesso Heine, il quale sembra esplicitare ciò con estrema chiarezza, quando afferma «Nein, ich gestehe bescheiden, mein Verbrechen war nicht der Gedanke, sondern die Schreibart, der Stil».<sup>660</sup> Si veda, d'altronde, come quest'ultimo riconosca all'oscenità una forte connotazione politica, nonostante egli la utilizzi con un maggiore intento provocatorio, intendendola come un attacco nei confronti dell'ipocrisia del sistema di valori della sua società. L'autore, infatti, si esprime in questi termini a proposito delle «tante oscenità» («viel Zoten») del primo volume del *Salon*:

Es sind sehr ekelhafte Druckfehler drin. Viel Zoten. Dies war politische Absicht. Ich wollte der öffentlichen Meinung eine gewisse Wendung geben. Besser man sagt, ich sey ein Gassenjunge, als das man mich für einen allzu ernsthaften Vaterlandsretter halt.<sup>661</sup>

In Büchner, come vedremo, il *Witz* è sicuramente un'arma politica, ma svolge anche altre funzioni, come si può intuire anche da alcune sue stesse dichiarazioni. Lamentandosi di come la censura fosse stata particolarmente dura nei confronti di quelle sue battute di spirito, egli stesso riconosce come un tale gesto sia del tutto nocivo nei confronti

---

<sup>659</sup> Volker Bohn (a cura di), *Dokumente der Frührezeption von "Dantons Tod"* in: Heinz L. Arnold (a cura di), *Georg Büchner III*, München: Text + Kritik, 1981, p. 103.

<sup>660</sup> Heinrich Heine, *Handschrift zu den "Göttern im Exil"* in: Id., *Werke und Briefe* (a cura di Gotthard Erler), Vol. 7, Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag, 1972, p. 473.

<sup>661</sup> Friedrich Hirth (a cura di), *Heinrich Heine. Briefe*, 2 Vol., Mainz: Florian Kupferberg, 1950, p. 57. La citazione è tratta dalla lettera del 4 marzo 1834 alla madre.

dell'economia complessiva del dramma,<sup>662</sup> inducendoci a riflettere anche su una sua ulteriore valenza estetica che prescinde dalla professione di realismo. In secondo luogo, si veda come lo stesso Gutzkow, facendo un esplicito riferimento ai motti arguti,<sup>663</sup> confessi al suo amico che a suo parere questa peculiarità del dramma fosse stata altamente sottovalutata dai lettori e dalla critica, passando in sordina o semplicemente venendo etichettata come semplice aderenza alle fonti. Tuttavia, è in un altro passaggio in cui commenta le variazioni attuate al dramma che emerge il loro carattere fortemente geniale e individuale:

Als ich nun, um dem Zensor nicht die Lust des Streichens zu gönnen, selbst den Rotstift ergriff, und die wuchernde Demokratie der Dichtung mit der Schere der Vorzensur beschnitt, fühlt' ich wohl, wie grade der Abfall des Tuches, der unsern Sitten und unsern Verhältnissen geopfert werden mußte, der beste, nämlich der individuellste, der eigentümlichste Teil des Ganzen war. Lange, zweideutige Dialoge in den Volksszenen, die von Witz und Gedankenfülle sprudelten, mußten zurückbleiben. Die Spitzen der Wortspiele mußten abgestumpft werden oder durch aushelfende dumme Redensarten, die ich hinzusetzte, krumm gebogen. Der *echte Danton* von Büchner ist *nicht* erschienen.<sup>664</sup>

Adesso tocca capire appunto in cosa consista questa genialità che Gutzkow attribuisce alla duplicità dei dialoghi presente soprattutto nelle scene popolari. Dedner ha giustamente sottolineato come una tendenza generale della critica büchneriana sia stata quella di scartare a lungo o comunque valutare in maniera scettica e addirittura sarcastica ogni immagine positiva, o meglio salvifica, presente nell'opera dell'autore, contrapponendo ad esse quel linguaggio della miseria e dell'infelicità sicuramente prevalente.<sup>665</sup> Questo vale anche per il popolo parigino, il cui linguaggio viene etichettato come immaturo, nel senso che non poteva essere sfruttato per fini rivoluzionari per l'incapacità dei parlanti di

---

<sup>662</sup> Büchner alla famiglia, 28.07.1835 in: *SW*, Vol. 2, p. 409: «[...] Über mein Drama muß ich einige Worte sagen: erst muß ich bemerken, daß die Erlaubnis, einige Änderungen machen zu dürfen, allzusehr benutzt worden ist. Fast auf jeder Seite weggelassen, zugesetzt, und fast immer auf die dem Ganzen nachteiligste Weise. Manchmal ist der Sinn ganz entstellt oder ganz und gar weg, und fast platter Unsinn steht an der Stelle».

<sup>663</sup> Gutzkow a Büchner, 10.06.1836 in: *SW*, Vol. 2, p. 441: «Ihr Danton zog nicht: vielleicht wissen Sie den Grund nicht? Weil Sie die Geschichte nicht betrogen haben: weil einige der bekannten heroice dicta in Ihre Comödie hineinliefen und von den Leuten drin gesprochen wurden, als käme der Witz von Ihnen. Darüber vergaß man, daß in der That doch mehr von Ihnen gekommen ist, als von der Geschichte [...]».

<sup>664</sup> Gutzkow, *Nachruf* in: Id., *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften* (a cura di Peter Demetz), Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien: Ullstein, 1974.

<sup>665</sup> Cfr. Dedner, *Bildsysteme und Gattungsunterschiede in "Leonce und Lena", "Dantons Tod" und "Lenz"* in: Id. (a cura di), *Georg Büchner: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987, p. 213.

articolarlo in maniera corretta né tantomeno usato come strumento con cui discutere della propria condizione. Nelle loro bocche, ogni parola diventa malapropismo, un nonsenso oppure viene distorta. Sebbene non si possa parlare di una vera e propria afasia, da ciò si evince come essi non possano ancora considerarsi reali soggetti del processo rivoluzionario:

Der vierte Stand ist noch keine seiner selbst bewußte Klasse, noch nicht geschichtsmächtiges Subjekt – seine Vertreter sind in Büchners Drama, wie gezeigt, einzelne Individuen, denen die gemeinsame Sprache von der gemeinsamen Sache ebenso fehlt wie die Erkenntniss ihrer gemeinsamen, begründeten und berechtigten Interessen.<sup>666</sup>

Si può anche concordare con la mancanza di una vera e propria coscienza politica e incapacità di prendere le redini della storia, ma in realtà il dramma mostra a mio parere proprio una fase precedente al cambiamento, una situazione di crisi che comunque lascia presagire come l'insoddisfazione delle masse non sia più contenibile. Per quanto riguarda il resto, inoltre, la studiosa non coglie come la deformazione sia un aspetto fondamentale della critica linguistica, un modo per ridicolizzare lo stesso *Zitattext*, lasciando trasparire un linguaggio più genuino. Pertanto, quegli aspetti da lei menzionati come il parlare con frequenti anacoluti, la mancanza di nessi causali e di una sintassi corretta non sono indice di una perdita del senso di comunità o di una percezione distorta del mondo e delle cose,<sup>667</sup> ma semplicemente un modo per esporre le falle del sistema e contrapporre i propri valori a quelli propugnati dal “discorso” del potere.

#### 2.14.3 Il parlare arguto del popolo: la modalità carnascialesca della lode e del biasimo e il corpo grottesco

Innanzitutto, è opportuno rilevare come sia presente nelle scene popolari quella commistione di lode e biasimo di cui parla Bachtin a proposito della cultura comico-carnascialesca, adducendo come esempio il prologo del secondo libro del *Pantagruel* di Rabelais. Bachtin descrive come l'autore francese utilizzi questo linguaggio come parodia della politica ecclesiastica e dei suoi metodi di persuasione che mirano a rappresentare la Chiesa come detentrica della verità assoluta. Egli così si rivolge al lettore, invitandolo a

---

<sup>666</sup> Cornelia Ueding, *Denken Sprechen Handeln: Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1976, p. 47.

<sup>667</sup> Cfr. *Ibidem*.

credere nella veridicità di ciò che narra, prima rivolgendosigli con toni magniloquenti poi offendendolo con metafore solitamente attribuiti agli eretici per poi concludere con una catena di insulti rimandanti a svariate patologie. Secondo il critico, il passaggio dall'elogio eccessivo all'invettiva estrema è caratteristico, anzi ne parla come un fenomeno sostanzialmente unitario, come se lode e biasimo appartenessero a un medesimo corpo. Ciononostante, specifica come la parte celebrativa sia di per sé ironica e ambivalente in quanto può facilmente sconfinare nel suo opposto: essa è considerabile come una sorta di insulto così come nelle stesse calunnie è ravvisabile un linguaggio quasi affettuoso. Questa dualità, questa immagine che «crowns and uncrowns at the same moment»<sup>668</sup> è attribuibile a una concezione del mondo come eternamente incompleto, un mondo che muore e nasce allo stesso tempo, che si evolve dal vecchio al nuovo, dalla morte alla vita. Essa non si può trovare in nessun modo nella cultura ufficiale, fondata sul principio di divisione e gerarchia, ma esclusivamente in quella popolare: «Such an image. [...] Although the combination of praise and abuse is completely alien to official genres, it is characteristic of folk culture».<sup>669</sup>

Un'altra caratteristica di questo linguaggio è la degradazione di tutto ciò che è elevato, spirituale, ideale e astratto che viene così riportato a un livello corporeo o alle funzioni fisiologiche dell'uomo quali il bere, il mangiare, la digestione oppure l'attività sessuale.<sup>670</sup> Questa componente contraddistingue tutte le parodie e ridicolizzazioni dei linguaggi "autorizzati", in cui spesso si fa riferimento alle parti basse del corpo, dalle budella agli organi genitali o comunque al cosiddetto "corpo grottesco". Quest'ultimo viene sempre rappresentato in una condizione di continuo scambio con l'ambiente circostante, dando appunto importanza a quelle parti del corpo o attività che rivelano un maggior senso di apertura e interconnessione con l'altro. La sua stessa rappresentazione risulta però essere ambivalente, come qualcosa di contemporaneamente ripugnante e desiderabile e per tale ragione se ne sottolineano quegli aspetti che ne mettano in risalto non solo la giovialità, ma anche la transitorietà e vulnerabilità. Accanto a tutta quella simbologia concernente un'esuberanza vitale, così compaiono anche la morte e la dissoluzione fisica

---

<sup>668</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 166.

<sup>669</sup> *Ibidem*.

<sup>670</sup> *Ivi*, p. 19.

proprio per sottolineare il processo sociale e biologico di rinascita e rinnovamento a cui esso allude.<sup>671</sup>

Abbiamo già visto come anche il *Witz* implicasse una sorta di degradazione che in un certo senso implica un passaggio da un piano astratto a un altro materiale, ma ora nel popolo, soprattutto nel “linguaggio della strada” di Simon e della moglie, ciò si verifica in maniera ancora più pregnante. Qui si osserva come il linguaggio aulico romano sia utilizzato dai personaggi come lode superlativa rivolta al proprio interlocutore, mentre un altro più basso e plebeo, denso di metafore rimandanti alla carne, alla malattia, al sesso e all’alcolismo venga adoperato a scopo denigratorio:

SIMON. (schlägt das Weib). Du Kuppelpelz, du runzlige Sublimatpille, du wurmstichiger Sündenapfel! [...]

SIMON. Nein, laßt mich, Römer! Zerschellen will ich dies Geripp! Du Vestalin! [...]

WEIB. Seht ihr: ich saß da so auf dem Stein in der Sonne und wärmte mich, seht ihr denn wir haben kein Holz, seht ihr -

ZWEITER BÜRGER. So nimm deines Mannes Nase. [...]

WEIB. Du Judas! hättest du nur ein Paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr hinunterließen? Du Branntweinfäß, willst du verdursten, wenn das Brunnlein zu laufen aufhört, he? Wir arbeiten mit allen Gliedern, warum denn nicht auch damit; ihre Mutter hat damit geschafft, wie sie zur Welt kam, und es hat ihr weh getan, kann sie für ihre Mutter nicht auch damit schaffen, he? und tut's ihr auch weh dabei, he? Du Dummkopf! [...]

SIMON. Ach, meine Baucis! du sammelst Kohlen auf mein Haupt. [...]Ha, kannst du mir vergeben, Porcia?<sup>672</sup>

I riferimenti al “corpo grottesco” sono ben chiari: Simon accusa la moglie di essere una ruffiana, la associa a una pillola grinzosa comunemente usata contro la sifilide, a una mela bacata del peccato per poi chiamarla vestale. La moglie, a sua volta, controbatte,

---

<sup>671</sup> *Ivi*, p. 21: «Degradation here means coming down to earth, the contact with earth as an element that swallows up and gives birth at the same time [...] To degrade also means to concern oneself with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs; it therefore relates to acts of defecation and copulation, pregnancy and birth; [...] it has not only a destructive, negative aspect but also a regenerating one. To degrade an object does not imply merely hurling into the void of nonexistence, into absolute destruction, but to hurl down to the reproductive lower stratum, the zone in which conception and birth takes place. Grotesque realism knows no other lower level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving».

<sup>672</sup> *SW*, Vol. 1, pp. 17-18.

degradando la sua immagine di romanità ed etichettandolo come una “botte di acquavite”, probabilmente richiamando i problemi di alcolismo del marito. Il quadro viene concluso dalla battuta del cittadino sul naso sporgente di Simon e da chiare allusioni ai genitali femminili paragonati a una “fontanella”, altra metafora vitale, realizzando esattamente ciò che viene descritto da Bachtin:

The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that the emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation.<sup>673</sup>

Il linguaggio della *romanitas* così sulla bocca del popolo viene sottoposto a una degradazione carnascialesca in quanto il popolo se ne appropria, rendendolo uno strumento autonomo per parlare di sé secondo quella modalità che le appartiene da sempre. Se in precedenza abbiamo affrontato l'intera sequenza mettendone in risalto l'aspetto di decostruzione all'ideologia dominante, ora, invece, ne evidenziamo il carattere “positivo” che fondamentalemente si esprime in quella ambivalenza linguistica che incarna principi contrastanti, avendo come ultimo scopo quello di suscitare il riso e al tempo stesso una riflessione amara sulle reali condizioni del popolo. L'ambiguità e il gioco, infatti, sono quei caratteri presenti in tutti questi “controlinguaggi”, perché solo tramite di essi si può squarciare l'onnipresenza di un linguaggio monolitico e “chiuso” nelle sue convinzioni. Al tempo stesso, a un sistema che promuove la meccanicizzazione dei corpi viene contrapposta un'immagine più fluida della fisicità che, invece, è volta alla celebrazione della vita e all'instaurarsi di una dimensione di contatto, unione, solidarietà. Quest'ultima con la sua “apertura” verso l'altro e verso il mondo si rende così promotrice di valori opposti a quelli di funzionalità e produttività rappresentati dallo Stato che concepisce i corpi come entità indifferenti l'una all'altra e fondamentalemente separate.

Concludendo, si può instaurare un ulteriore paragone con Shakespeare, dato che nell'analisi delle scene popolari si è già messa in risalto l'evidente ispirazione che Büchner trae dal suo predecessore. Nel corso della nostra trattazione, si è osservato come egli tragga

---

<sup>673</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 26.

dal Bardo la peculiarità di inserire degli intermezzi farseschi e di interporli alle “grandi” scene del dramma per farne una caricatura. In tale contesto, si è menzionato come esempio emblematico di questa tendenza l'*Henry IV*,<sup>674</sup> soprattutto quelle scene che hanno come protagonista Falstaff,<sup>675</sup> e che ora recuperiamo per analizzare quel procedimento di lode e biasimo che abbiamo appena affrontato.<sup>676</sup> La modalità è in queste, difatti, molto simile a quella vista nella scena büchneriana, sebbene l'immaginario del corpo grottesco stavolta rimandi più a una battaglia carnascialesca tra grassi e magri. Come si può notare, le metafore predilette sono quelle volte a sottolineare l'abbondanza del corpo che eccede col cibo e col bere e la ripugnanza che si prova nei confronti dello stesso:

PRINCE. Why dost thou converse with that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly [...]?<sup>677</sup>

Nella nostra analisi, inoltre, abbiamo osservato come le sequenze popolari acquisiscano per Büchner una validità che trascende l'intermezzo comico per costituire un momento in cui viene assegnata al popolo una propria voce con finalità di protesta, elemento che lo distanzia notevolmente da Shakespeare. La denuncia viene fatta proprio grazie all'ausilio di quei linguaggi tipici dello stile buffonesco. Quel parlare arguto che trova la sua massima espressione nel *Witz*, sebbene con modalità diverse che cercheremo di delineare, così viene utilizzato dai plebei come strumento prediletto di contestazione, in maniera molto più pronunciata rispetto all'uso che ne fa Danton. Il riferimento al sesso, al mangiare e al bere, inoltre, perde in Büchner la sua funzione carnascialesca per adempiere ad altre funzioni, esponendo le problematiche a cui fa costantemente riferimento il dramma, ossia quella serie di motivi continuamente negati e velati dalla politica robespierrista. Parzialmente concordo con l'analisi compiuta dalla Schlaffer, soprattutto quando riconosce come questo nuovo linguaggio sia fondamentalmente sinonimo di una progressiva indipendenza delle masse:

---

<sup>674</sup> Si veda il paragrafo 2.7.1.

<sup>675</sup> François Laroque, *Shakespeare's "Battle of Carnival and Lent": The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 Henry IV)* in: Ronald Knowles, *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, Basingstoke: Palgrave, 1998, p. 87: «Falstaff's rebellion is first and foremost that of the belly and it is made to look like the general leading Carnival's army against the soldiers of famine and the spare practitioners of Lent. The successive waves of assault of the fat against the lean make up a leitmotif running through both parts of *Henry IV* and they are a comic counterpoint to the real battles opposing the rebels to the king».

<sup>676</sup> Cfr. Bakhtin, *Rabelais and His World*, pp. 164-166. Il procedimento di “lode e biasimo” viene trattato in maniera estesa in queste pagine.

<sup>677</sup> Shakespeare, *King Henry IV. Part 1*, cit., p. 232 (scena 2.4, vv. 436-441).

Die von Shakespeare übernommene Inversion und den sprachlichen Witz wendet die Figur, wie nur selten bei Shakespeare, gegen sich selbst. Die Mittel, die bei Shakespeare der Parodie hoher Figuren dienen, fördern die Analyse des eigenen Verhaltens. Während Parodie die Aura der hohen Figur nur entweicht, dem Vor-Bild aber als Ab-Bild verpflichtet bleibt, gelingt der Analyse ein eigenständiger Weltentwurf; [...] Doch die Anwendung der kritischen Mittel des tradierten Volkstheaters auf sich selbst löst die niedere Figur aus der Abhängigkeit der hohen. [...]Die revolutionäre Konsequenz solchen Bewußtseins hemmt jedoch der Witz, der zwar die Wirklichkeit trifft, zugleich aber von ihrem Ernst befreit.<sup>678</sup>

Anche quell'osservazione che vede nella battuta di spirito un'anatomia del reale volta a sdrammatizzare una condizione ben più tragica mi sembra appropriata, sebbene a mio avviso, la critica attribuisca al popolo un atteggiamento di rassegnazione e disillusione che non possiede:

Sein Gegenstand, Realität, die zur Reaktion verpflichtet, erlaubt ein so witziges Sprechen nur, weil der Sprecher resigniert hat. [...] Büchners Witz entlarvt stets die eigentlichen Verhaltensweisen der Personen - die Scheinhaftigkeit ehelicher Treue: oder die Lust der Grisetten, die verborgene Obszönität des Umgangs gesitteter junger Leute usw. Stets wird die Scheinhaftigkeit bürgerlicher Ordnung und Wohlanständigkeit satirisch enthüllt.<sup>679</sup>

Sarei più propenso a interpretare tale modalità linguistica in senso positivo, anche perché in essa non vi vedo una semplice satira dell'ideologia borghese, ma anche l'affermazione di una cultura più prosaica che il popolo condivide e ritiene più adatta a rappresentarlo. Con una sorta di ironia bonaria, infatti, quest'ultimo non solo si mostra critico nei confronti della propria stessa miseria, ma pone in primo piano quelle istanze corporee che non trovano espressione né sostegno da parte dello Stato. In questo modo, riconosce e riscopre al tempo stesso quelle caratteristiche imprescindibili del suo "personaggio", indirizzandosi verso una coscienza di classe che sarà acquisita in un futuro non troppo distante.

---

<sup>678</sup> Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur*, cit., p. 91.

<sup>679</sup> *Ivi*, pp. 91-92.



#### 2.14.4 Il *Witz* osceno sulla bocca del popolo: alcune considerazioni sul funzionamento della paronomasia e il suo utilizzo nel genere tragico

Una delle strategie principali messe in atto da Büchner è quella di giustapporre linguaggi che sembrerebbero escludersi a vicenda: nella maggior parte dei casi, ad esempio, una parola che esprime la corporeità viene contrapposta alla retorica della morte. L'autore intesse molteplici codici nel suo discorso sovversivo, quello dell'antichità e della politica in primis, una commistione che rende questo stesso linguaggio problematico per le opposizioni bipolari che possiede. L'accostamento di opposti ha, comunque, una ben precisa funzione, quella di minare le forme dominanti, mettendo in discussione ad esempio la nobiltà della morte, la santità della religione e le virtù repubblicane. Rivelando l'instabilità linguistica dell'idioma ufficiale, attraverso giochi di parole, motti di spirito, parodie e doppi sensi, l'autore così dimostra come esso possa essere manipolato, disgiunto e riassembleato per creare un linguaggio che sia più personale, scherzoso e anarchico. Si è già visto, infatti, come con Simon la retorica di St. Just abbia perso la sua rigidità, la sua ferrea sintassi, diventando suscettibile all'attacco e come tra le righe sia emerso un linguaggio che presenti una forte connotazione fisica dalla carica dirompente. *Pars destruens* e *costruens* quasi sempre in questi casi si sovrappongono nella medesima battuta o addirittura nella stessa parola.

In questo complesso panorama, volendo ricercare un nesso tra le varietà linguistiche presenti nel dramma, si potrebbe giungere alla medesima conclusione di Levesque: «all discourses stand under the sign of sexuality, under the command to be fruitful and multiply, to copulate indiscriminately one with the other».<sup>680</sup> Il linguaggio della sessualità è sicuramente una prerogativa dei dantonisti tanto che lo stesso critico rivela come gli stessi se ne avvalgano continuamente: lo utilizzano per ricreare quella ben nota dicotomia tra amore e morte o per ridicolizzare la morale cristiana con allusioni a prostitute e malattie sessuali o ancora come bizzarra rielaborazione della mitologia classica.<sup>681</sup> In questo modo, si viene a creare una contrapposizione tra due linguaggi che hanno al loro centro il corpo, uno che sembra sacrificarlo o limitarlo nel suo libero dispiegamento, l'altro più estatico e celebrativo: «the body speaks, whether in the language of sexual bliss or the language of pain, suffering and degradation».<sup>682</sup> La sessualità è, inoltre, utilizzata come mezzo di

---

<sup>680</sup> Paul Levesque, *The Sentence of Death and the Execution of Wit in Georg Büchner's Dantons Tod* in: «The German Quarterly», LXII, N. 1, Focus: XVIII/XIX secolo (1989), p. 89.

<sup>681</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 89-90.

<sup>682</sup> *Ivi*, p. 92.

decostruzione della retorica del Terrore anche dalle masse, probabilmente perché in esso l'autore ravvisa l'opposto di quella "meccanica della morte" di cui l'intero testo è pervaso.

Per tale ragione, diventa anche la tematica prediletta del *Witz* e di quei giochi linguistici che prevedono sempre una sorta di "degradazione" di un linguaggio più "nobile". Si veda ad esempio il dialogo che intercorre tra Simone e un altro cittadino che si riuniscono dinanzi alla casa di Danton per arrestarlo:

SIMON. Wir müssen hinauf! Fort, Bürger! Wir haften mit unseren Köpfen dafür. Tot oder lebendig! Er hat gewaltige Glieder. Ich werde vorangehn, Bürger. Der Freiheit eine Gasse!

Sorgt für mein Weib! Eine Eichenkrone werd' ich ihr hinterlassen.

ERSTER BÜRGER. Eine Eichelkron? Es sollen ihr ohnehin jeden Tag Eicheln genug in den Schoß fallen.<sup>683</sup>

Si tratta di un esempio leggermente differente rispetto a quelli menzionati in precedenza. Qui non vi è più uno spostamento da un piano metaforico a un altro più concreto dello stesso termine o di una stessa espressione idiomatica secondo quella figura retorica denominata "sillessi",<sup>684</sup> ma di un gioco linguistico che coinvolge parole dal suono simile o che vengono scritte allo stesso modo, presentando un significato diverso. In tedesco, sulla base del francese *calembour*,<sup>685</sup> a partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo in Germania si è coniata l'espressione *Kalauer*<sup>686</sup> per indicare questo fenomeno che viene comunemente chiamato "paronomasia". Il modo in cui funziona è spiegato egregiamente da Wülfing:

[Er] geht dadurch gegen die Affirmation an, daß es mit einem – subversiven – Trick arbeitet: Via Ausdrucksseite werden, durch – sprachgeschichtlich korrektes oder inkorrektes – 'Weiterspinnen' auf der Ebene des Etymologischen quasi 'Ausdruckstautologien' produziert mit dem Ziel, via Inhaltsseite die – enttautologisierende – 'Wahrheit' zu präsentieren.<sup>687</sup>

---

<sup>683</sup> *SW*, Vol. 1, p. 50.

<sup>684</sup> Sulla differenza tra paronomasia e sillessi e la loro definizione: cfr. Sophie Read, *Puns: serious wordplay* in: Sylvia Adamson, Gavin Alexander, Katrin Ettenhuber (a cura di), *Renaissance Figure of Speech*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 81-87.

<sup>685</sup> Cfr. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, 4 ed., München: Hueber, 1971 [1949], p. 89 (si veda la nota 1).

<sup>686</sup> Cfr. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19 ed. (rev. Da Walther Mitzka), Berlin 1963, p. 340.

<sup>687</sup> Wülfing, *Ich werde*, cit., pp. 463-464.

Ritornando alla battuta, le parole scambiate sono appunto «Eichenkrone» con «Eichelkron», laddove con la prima si intende la corona civica o di quercia data come onoreficenza nella Roma repubblicana a chiunque avesse salvato la vita di un cittadino, mentre con la seconda semplicemente l'organo sessuale maschile. In un tale contesto, quella "verità" a cui allude il critico che possiede la funzione di minare la tautologia del discorso coincide con il disvelamento di una realtà ben diversa da quella prefigurata da Simon. È più probabile che la moglie, essendo una plebea e per di più ruffiana, nel caso della sua morte si intrattenga con altri uomini piuttosto che commemorarlo e sentirsi onorata per le sue gesta, di cui la corona rappresenta il simbolo. La topografia del corpo che viene evocata prevede così che la parte superiore e quella inferiore dello stesso si penetrino a vicenda: «the 'swing' of grotesque realism, the play of the upper with the lower sphere, is strikingly set into motion; the top and the bottom, heaven and earth, merge in that image».<sup>688</sup> La corona, infatti, inizialmente allude alla testa per poi essere degradata con un movimento verso il basso nella battuta successiva al ventre e ai genitali. Grazie alla vicinanza del linguaggio eroico e osceno è possibile tramite la sostituzione di un fonema la distorsione dell'intero idioma rivoluzionario. Sebbene il *Zitattext* sembri determinare il corso degli avvenimenti, queste deviazioni fonologiche e sintattiche da cui scaturisce anche uno slittamento semantico sembrano sfuggire al suo controllo. Col gioco linguistico volgare, però, non solo viene smascherato il pathos di Simon, ma viene riconosciuta anche l'aporia economica della Rivoluzione. L'oscenità, infatti, è uno dei tanti modi tramite cui si manifesta quella miseria del popolo che gli impedisce di ambire a un linguaggio più elevato.

Ciononostante, vi è anche un altro fattore, soprattutto se si tiene conto di quanto detto da Freud a proposito del *Witz*. Per il padre della psicoanalisi, quest'ultimo non è altro che la «beabsichtige Hervorhebung sexueller Tatsachen durch die Rede».<sup>689</sup> Ciò è dovuto essenzialmente a un meccanismo di rimozione che insorge quando il desiderio non viene soddisfatto o non può essere soddisfatto. Pertanto, alla base di esso vi è una sorta di inconscia compensazione e temporaneo rilascio di quella carica erotica che la politica del tempo cercava in tutti i modi di ostacolare. Per Niehoff, infatti, a livello tematico «lassen sich die Obszönitäten als Teil jener Lust- und Glückentsagung verstehen, die [...] Zeichen

---

<sup>688</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, p. 163.

<sup>689</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: Id., *Studienausgabe. Psychologische Schriften* (a cura di Alexander Mitscherlich et al.), Vol. 4, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1970, p. 92.

der bürgerlichen Revolution interpretiert worden war».<sup>690</sup> La sua interpretazione deve gran parte al pensiero di Horkeimer che appunto considera la virtù robespierrista come la modalità tramite cui da un lato si prepara l'ascesa della borghesia fondata sulla concorrenza e la proprietà privata, dall'altro si invitano le masse ad accontentarsi di questa loro condizione "morale" senza pretendere di dover sovvertire lo status quo.<sup>691</sup> L'analisi del critico si rivela molto lucida nel sottolineare come il linguaggio volgare si sottragga a ogni tentativo di manipolazione, dato che rappresenta con l'abuso e la deformazione che fa del materiale rivoluzionario una presa di distanza polemica volta a produrre un'interruzione sul piano del discorso. A mio parere, però, molto similmente alla Schläffer, egli coglie soltanto l'aspetto passivo del fenomeno; in realtà, il popolo in questo modo sta anche tentando di costruirsi un proprio linguaggio attraverso un'attenta misurazione dei suoi limiti: «Clowning could provide both release for impulses which run counter to decency and decorum, and the clarification about limits which comes from going beyond the limit».<sup>692</sup>

Concludendo, vorrei fare un'ultima considerazione, invece, sul fenomeno linguistico della paronomasia, uno stratagemma molto utilizzato anche da Shakespeare. Come ben sappiamo, in generale si può osservare come tutti questi giochi linguistici siano più frequenti nella commedia, spesso venendo affidati alla figura dello stesso *fool*.<sup>693</sup> La grande innovazione shakespeariana è proprio quella di aver introdotto la paronomasia nella tragedia, nonostante tale tendenza fosse aspramente criticata dai suoi contemporanei che ritenevano fuori luogo il suo inserimento in tale contesto. Secondo questi disturbava e deviava l'attenzione da tutte quelle emozioni quali il terrore e la pietà che ogni tragedia doveva appunto suscitare: «its appearance on the lips of a dying hero or, perhaps even more shockingly, at the climax of a sermon, came increasingly to be regarded as wilfully and absurdly inappropriate».<sup>694</sup> Si è già citato un esempio a proposito del suo utilizzo da parte di Amleto<sup>695</sup> che sembra quasi sostituire la funzione del *fool* sin dall'inizio del dramma, ma vi sono certamente in Shakespeare esempi più estremi che vedono l'utilizzo

---

<sup>690</sup> Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., 164.

<sup>691</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 56-62.

<sup>692</sup> Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 12.

<sup>693</sup> *AYLI*, p. 265 (scena 3.3, vv. 5-7): «TOUCHSTONE I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths». Si veda come in questo caso sia proprio il *fool* a giocare con l'omofonia tra "goats" e "Goths".

<sup>694</sup> Read, *Puns*, cit., p. 84.

<sup>695</sup> Si veda il paragrafo 2.13.1, dove si fa riferimento alla paronomasia tra "kin" e "kind".

della paronomasia all'apice del momento tragico o in occasione della morte del protagonista.<sup>696</sup>

Büchner sembrerebbe riprendere questa peculiarità shakespeariana in più punti del suo dramma, innanzitutto in quella associazione di Danton con Amleto, ma specialmente nei personaggi secondari che rivelano a volte un'inventiva superiore a quella dei protagonisti degli eventi. Come nota Niehoff, infatti, il *Wortspiel* abbonda nell'opera dell'autore britannico soprattutto in quei personaggi ai margini del sociale, fuorilegge o addirittura devianti come becchini, folli, assassini o servi.<sup>697</sup> Essi non prendono effettivamente parte agli avvenimenti tragici e proprio perché posti in questa posizione di confine possono offrirci una prospettiva "altra". Questa eredità shakespeariana è colta da Büchner ad esempio nelle figure dei carrettieri e dei boia nel *Dantons Tod* che mostrano non poche similarità con i becchini dell'*Hamlet*. La loro funzione corrisponde alla tecnica drammatica di «rottura prismatica dell'evento tragico»,<sup>698</sup> concezione molto distante da quella teorizzata dalla tragedia classica. Ciò è chiaramente sottolineato dalle parole di Zimmermann che appunto fa rientrare Büchner in questa tradizione degli «Shakespearisirenden Cynismen»<sup>699</sup> avviata dal Bardo:

Durch die von Büchner mit Vorliebe eingestreuten, nicht in französischem, sondern in deutschem und Shakespearisirendem Styl gehaltenen Volksszenen wird meist die Uebersichtlichkeit der Fabel beeinträchtigt; sie leisten für das Ganze wenig, da sie keine erhebliche Veränderung in den allgemeinen Zuständen vorführen und keine Wirkung auf das Schicksal der Hauptpersonen und ihrer Freunde äußern.<sup>700</sup>

Sicuramente è vero che la paronomasia e gli altri fenomeni linguistici menzionati contribuiscano a rendere il discorso tragico grottesco, ma più che nuocere all'intero tessuto drammatico e alla sua linearità, mi sembra che vada notata la loro capacità di resistere e opporsi al precipitare degli eventi verso la catastrofe finale. Sebbene a Büchner siano stati rivolti gli stessi rimproveri che i contemporanei indirizzavano a Shakespeare, in questo contrasto del *Witz* con uno sfondo infausto è decisamente ravvisabile quello che Russ

---

<sup>696</sup> Cfr. William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* (a cura di John Wilders), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomas Learning, 1995, p. 257 (scena 4.14, vv. 47-48): «All length is Torture: since the Torch is out». Qui Antonio nel momento in cui decide di suicidarsi pronuncia la seguente battuta e vi inserisce una paronomasia.

<sup>697</sup> Cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., p. 165

<sup>698</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>699</sup> Jan-Christoph Hauschild, *Erinnerung an einen "außerordentlichen Menschen". Zwei unbekanntere Rezensionen von Büchners Jugendfreund Georg Zimmermann* in: Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» V (1985), 1986, p. 343.

<sup>700</sup> *Ibidem*.

McDonald percepisce come «a form of imaginative exercise, an artistic stroke, a defence against death».<sup>701</sup> Giocare con le parole in un tale contesto dischiude la fede nel significato e nel potere della mente di esercitare il controllo su un fato ostile. L'uomo così anche nelle situazioni più sfavorevoli non perde la sua eloquenza e si affida al gioco linguistico che si presenta «with the force of a new revelation as to the capacities of language, or like the discovery of Columbus on the Western World».<sup>702</sup>

#### 2.14.5 L'indovinello e la funzione dei becchini dell'*Hamlet* e dei carrettieri nel *Dantons Tod*

Riprendendo sempre le affermazioni di Levesque, vorrei suggerire un'analisi concernente alcuni personaggi secondari, ponendo soprattutto l'accento sulla loro potenzialità di contrastare il regime robespierrista:

At this point it is necessary to investigate those anonymous figures (the hangmen, the carters, the men and women of the people) who make up the crowd scenes of *Dantons Tod*. [...] can they be seen as potential speakers of the subversive counterlanguage of Danton and Camille? One can only say that the potentiality is there.<sup>703</sup>

Il critico promette un approfondimento che poi in effetti non compie, sebbene abbia il merito di aver menzionato i boia e i carrettieri del dramma, figure enigmatiche a cui credo non si sia data la giusta importanza. Esse hanno un precedente nell'*Hamlet*, in particolare nei becchini con cui si confronta Amleto prima dell'epilogo finale, di cui viene ripresa anche la collocazione all'interno del dramma, dato che anche nel *Dantons Tod* la loro comparsa precede le morti significative dei dantonisti e l'arresto di Lucile.

Prima di intraprendere un approfondimento delle relative sequenze, vorrei inizialmente analizzare le peculiarità del loro linguaggio che presenta non solo un contrasto di toni con la serietà delle scene successive, ma anche una continuità formale e contenutistica che lo lega a quello dei popolani. Per quanto riguarda l'inserimento di una sequenza comica fra scene altamente tragiche è ampiamente riconosciuto che sia una peculiarità del dramma

---

<sup>701</sup> Russ McDonald, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 150.

<sup>702</sup> Ernest E. Kellett, *Some Notes on a Feature of Shakespeare's Style in Suggestions: Literary Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1923, p. 67.

<sup>703</sup> Levesque, *The Sentence of Death*, cit., p. 93.

shakespeariano.<sup>704</sup> La sua ripresa da parte di Büchner, però, evidenzia alcune differenze: nell'autore assiano, infatti, l'effetto di disillusione che tale stratagemma comporta viene addirittura esasperato perché egli aggiunge allo stridore una buona dose di cinismo. La sensazione prodotta è quella di maggiore atrocità, quasi come se il dolore del singolo diventasse oggetto di scherno, essendo trattato con leggerezza e futilità. Qui non viene prodotta alcuna interruzione "distensiva" rispetto all'alto contenuto drammatico dell'azione principale, ma la comicità non fa altro che esaltare lo sgomento, palesandoci un determinismo freddo e terribile che non si cura della vita umana.<sup>705</sup>

Sia in Büchner che in Shakespeare, inoltre, in queste scene si verifica più che in altri momenti del dramma quel gioco carnevalesco con le parole. I giochi linguistici qui non concernono solo la paronomasia, ma anche il "letteralismo" arguto, i malapropismi (solo in Shakespeare), la corruzione dei fonemi e i *nonsense*. Questi stratagemmi e la loro apparizione nel momento in cui oramai il corso degli eventi è innarrestabile fa corrispondere all'irreversibilità della storia la reversibilità dell'arte, quasi alludendo a come, nell'impossibilità di annullare o deviare le conseguenze dell'azione tragica, sia possibile perlomeno reinterpretarne il significato. Più precisamente, «We can master mischance in the temporary submission to chance and dizziness offered by games of fortune and vertigo. Most especially, we can take control of disorder in the deliberate mistakes of punning».<sup>706</sup> Questa maniera ludica di rapportarsi alla lingua converte la comprensione bloccando l'uso strumentale del discorso, ossia impedendo che il significato giunga direttamente all'interlocutore e qualificandosi come un'attività mimetica e sovversiva. Le interruzioni che ne derivano trasformano il piano sintagmatico dell'asserzione nell'autocommento paradigmatico sul farsi del significato.

In entrambe le sequenze dei due drammi, domina poi l'intento di mostrare le tragiche conseguenze della morte e allo stesso tempo una riformulazione ciclica della stessa. Con l'arguzia linguistica dei becchini e dei carrettieri, la morte e il linguaggio vengono così tematizzate, mostrando la vanità della distinzione dei significati, delle identità, delle classi sociali e delle relative occupazioni. Quei riferimenti costanti a quel "ritorno alla terra"

---

<sup>704</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 122: «In world literature there are certain works in which the two aspects, seriousness and laughter, coexist and reflect each other, and are indeed whole aspects, not separate serious and comic images as in the usual modern drama. A striking example is Euripides' *Alcestis* in which tragedy is combined with the satyric drama (which apparently becomes the fourth drama). But the most important works in this category are, of course, Shakespeare's tragedies».

<sup>705</sup> Cfr. Dissel, «*Ha, kannst du mich vergeben, Porcia?*», cit, p. 62.

<sup>706</sup> Phyllis Gorfain, *Towards a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet* in: Knowles, *Shakespeare and Carnival*, cit., p. 159.

permettono il trionfo su quei livelli privilegiati di significato e sul potere sociale, spodestando ogni pretesa di superiorità. Così come il corpo in relazione al mestiere di queste bizzarre figure diventa il sito fondamentale del disfacimento di ogni senso assoluto e relativo, il modo in cui ci si avvicina alla lingua ribalta ogni sua convenzione e tentativo di univocità, riportandola sempre a un orizzonte materiale. Tale materialità si esprime ad esempio nella “letteralità”<sup>707</sup> con cui si interpretano le frasi o nello slittamento semantico verso un piano più concreto<sup>708</sup> che abbiamo già visto a proposito del *Witz*.

Tralasciando queste forme che abbiamo già affrontato, probabilmente la novità è qui l'introduzione dell'indovinello. I paradossi da esso forniti ripropongono questo senso di circolarità negli opposti processi della vita e della morte, nell'interscambio di domande e risposte e di soggetto e oggetto delle stesse risposte. I suoi esecutori giocano con gli inizi e le fini proprio per quella prerogativa del loro mestiere che li connette alla morte. Il ciclo da essi evocato è così mimato dallo stesso alternarsi degli scambi verbali del dialogo che non a caso concernono i temi fondamentali dell'esistenza umana, la vita, il lavoro, il piacere e la morte. Nella relazione sociale che si viene a instaurare tra i partecipanti al “gioco”, cioè tra chi pone il quesito e chi tenta di risolverlo, nello stesso contenuto e metodo seguito, l'indovinello gioca con il potere dell'interrogazione e lo scambio di conoscenza.<sup>709</sup> Ciononostante, si presenta anche come parodia e contemporanea celebrazione dei misteri

---

<sup>707</sup> In Shakespeare *Amleto* chiede al becchino a chi fosse destinata la tomba, ricevendo un'arguta risposta in cui il “clown” insiste sull'interpretazione letterale delle parole: il tumulo non è per nessun uomo né per nessuna donna, ma appunto per una che fu una donna. Tale risposta è volta a esemplificare il livellamento sociale operato dalla morte (cfr. *HAM*, pp. 448-449, scena 5.1, vv. 122-128), dinanzi a cui ogni denominazione linguistica e distinzione di genere risulta priva di significato. Allo stesso modo il primo carrettiere interpreta la domanda del carceriere «Wer hat euch herfahren geheißt?», interpretando il verbo come se fosse un nome proprio: «Ich heiße nicht herfahren, das ist ein kurioser Namen» (*SW*, Vol. 1, p. 81). Qui non si gioca soltanto sui piani semantici di “chiamare”, ma si tratta anche di un'espropriazione del significato di “herfahren”. Una caratteristica del nome proprio è appunto la mancanza (o debolezza) del significato, che è una parte (l'altra è il cosiddetto significante) di cui è composto. Esso può risultare per tale ragione “opaco”, essendosi perduta la motivazione semantica che aveva in origine. La Dissel intravede in questa battuta un'eco del *Richard III*, in particolare dei due assassini a cui viene affidato l'incarico di uccidere Clarence (cfr. Dissel, «*Ha, kannst du mich vergeben, Porcia?*», cit. pp. 61-62). Essi appunto si chiedono se debbano commettere l'omicidio o meno, creando con la loro comicità delle false aspettative nel lettore perché in realtà non vi sarà alcun lieto fine: «1 M. Ho! who's here?! BRAKENBURY. In God's name what are you, and how came you hither?! 2 M. I would speak with Clarence, and I came hither on my legs» (William Shakespeare, *Richard III*, a cura di Anthony Hammond, The Arden Shakespeare, Second Series, London: Thomson Learning, 1981, pp. 175-176, scena 1.4, vv. 84-86).

<sup>708</sup> *SW*, Vol. 1, p. 81: «SCHLIESSER. Dummkopf, wer hat dir die Bestallung dazu gegeben?! ERSTER FUHRMANN. Ich habe keine Stallung dazu kriegt, nichts als zehn Sous für den Kopf». Qui si gioca con la paronomasia secondo le modalità già indicate in precedenza, degradando “Bestallung” (“nomina”, “incarico”) a un piano più concreto richiamante la vita della parte inferiore del corpo (“Stallung” significa appunto “stalla” e comunemente viene associata agli escrementi e all'animalità).

<sup>709</sup> Cfr. John Roberts e Michael R. Forman, *Riddles: Expressive models of interrogation* in: John J. Gumperz, Dell Hymes (a cura di), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*, New York: Holt, Rinehart e Winston, 1972, pp. 180-210; Phyllis Gorfain, Jack Glazier, *Ambiguity and Exchange: the double dimension of Mbeere riddling* in: «American Folklore», LXXXIV, N. 352 (1976), pp. 189-238.



cosmici che ora vengono condensati in una forma goliardica e popolare. Come afferma Bachtin, infatti:

Riddles are extremely characteristic of the artistic and ideological conception of that time. The sad and terrifying, the serious and important are transposed into a gay and light key, from the minor key to the major. Everything leads to a merry solution. Instead of being gloomy and terrifying, the world's mystery and the future finally appear as something gay and carefree. This, of course, is not philosophical affirmation; it is an expression of the artistic and ideological tendency of the time, seeking to hear the sounds of the world in a new key, to approach it not as a somber mystery play but as a satirical drama.<sup>710</sup>

Cominciando dall'*Hamlet*, la sequenza dei becchini viene preceduta da un momento alquanto rilevante, quella in cui Amleto dopo aver ucciso Polonio fa un'importante scoperta, relativa all'infinito processo circolare in cui la vita divora la vita e in cui l'ambizione individuale viene riportata alla terra dalla continua lotta per l'esistenza dei vermi. Anche se si può essere divorati da altri uomini meschini come è successo al re Amleto, in fin dei conti ogni essere umano è destinato alla decomposizione in seguito alla morte. I regnanti vengono così spodestati e si rivelano per quello che sono, cibo per vermi, quegli stessi che sono diventati "politici" e "imperiali"<sup>711</sup> e che hanno allestito un congresso sul corpo deceduto di Polonio. Dinanzi a questa spiazzante rivelazione della futilità dell'umano che rivela anche una sostanziale uguaglianza tra tutti gli individui, il re che impone la sua superiorità sociale e il suo potere politico viene riportato alle funzioni più basse del corpo, in quanto le sue stesse ambizioni possono finire nelle viscere di un mendicante.<sup>712</sup>

Tale consapevolezza amletica viene appunto ripresa nella scena dei becchini che appartengono a una tradizione festiva che gioca con la complessità della morte e tutto quell'insieme di riti sociali che cercano di categorizzarla. Il primo argomento di cui discutono è la morte di Ofelia per cui si apprestano a scavare una fossa. Per spiegare come all'eroina shakespeariana, nonostante il suo suicidio, sia concessa una sepoltura cristiana,

---

<sup>710</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 233.

<sup>711</sup> *HAM*, pp. 392-393 (scena 4.3, vv. 19-24): «HAMLET. Not where he eats, but where 'a is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table. That's the end».

<sup>712</sup> *HAM*, p. 393 (scena 4.3, vv. 26-30): «HAMLET. A man may fish with the worm that hath eat of a king and eat of the fish that hath fed of that worm/ KING. What dost thou mean by this? / HAMLET. Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar».

essi ricorrono a una serie di differenze apparentemente fondamentali, ma che alla fine si rivelano alquanto inconsistenti. Ad esempio, dimostrano in maniera comico-grottesca quella similarità tra dannazione e salvezza con l'uso di malapropismi<sup>713</sup> e si prendono gioco di quella differenza sottile tra intenzionalità e passività nell'atto di togliersi la vita. Infine, identificano quell'unico tratto distintivo che conta, ossia l'appartenenza della donna a una classe privilegiata.

Questa loro ferma convinzione che tutti gli uomini siano uguali dinanzi agli occhi di Dio e che le distinzioni tra classi siano semplicemente un artificio li induce a formulare quei due indovinelli che tematizzano il loro mestiere, uno su Adamo e l'altro su chi costruisce le case più resistenti. Il primo discute sulle antiche origini dei gentiluomini e sul fatto che tutti coloro che svolgono un lavoro che abbia a che fare con la terra siano i diretti discendenti del primo uomo. Quest'ultimo, infatti, era stato un gentiluomo per il fatto che per primo «bore arms», laddove con «arms» si allude al tempo stesso allo stemma delle famiglie nobiliari (“coat of arms”) e alle braccia umane (“arms”);<sup>714</sup> pertanto, un elemento di differenza sociale tramite il *pun* diventa promotore di un'utopia egalitaria fondata sul fatto che tutti gli uomini, essendo uguali dal punto di vista anatomico, possiedano una stessa capacità di lavoro e possano utilizzare i loro arti per crearsi dei mezzi di sostentamento.

Abbiamo già fatto presente come l'indovinello inglobi in maniera lapidaria tutte quelle istanze in cui è compresa l'esperienza umana. Se il primo enigma tratta dell'inizio della storia con Adamo e affronta la presunta nobiltà degli strati più elevati della gerarchia sociale, nel secondo, invece, si passa alla menzione di quelle professioni più umili fino ad alludere alla stessa fine dei tempi, al Giudizio universale. In questo che è formalmente quello ripreso da Büchner, vengono elaborate in maniera più concisa le metafore del “dissotteramento”, equiparando la ricerca di una risposta alla stessa professione dei becchini, come se la soluzione al quesito andasse cercata sul fondo o dovesse essere riportata in superficie:

---

<sup>713</sup> *HAM*, pp. 439-440 (scena 5.1, vv. 1-2): «GRAVEDIGGER. Is she to be buried in Christian burial, when she wilfully seeks her own salvation?». Nella stessa pagina alla nota 2 si presuppone che il becchino stia confondendo “damnation” con “salvation”, secondo quella pratica molto comune tra i clown shakespeariani genericamente denominata come “malapropismo”.

<sup>714</sup> *HAM*, pp. 441-442 (scena 5.1, vv. 29-33): «GRAVEDIGGER. [...] There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers, and grave-makers. They hold up Adam's profession. / 2 MAN. Was he a gentleman? GRAVEDIGGER. 'A was the first that ever bore arms [...] ».

GRAVEDIGGER. What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter?

2 MAN. The gallows-maker, for that outlives a thousand tenants.

GRAVEDIGGER. I like thy wit well, in good faith. The gallows does well. But how does it well? It does well to those that do ill. Now, thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church. Argal, the gallows may do well to thee. To't again, come.

2 MAN. Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter?

GRAVEDIGGER. Ay, tell me that and unyoke. [...]

2 MAN. Mass, I cannot tell.

GRAVEDIGGER. Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating. And when you are asked this question next, say a gravemaker; the houses he makes lasts till doomsday. Go get thee in and fetch me a stoup of liquor.<sup>715</sup>

Qui il Giudizio universale non è più qualcosa di spettrale e funereo, ma diventa quasi un'occasione di diletto e godimento (il becchino appunto chiede al suo collega di portargli una bevanda alcolica). Dinanzi alla sepoltura tutte le rivendicazioni economiche, politiche e morali diventano così oggetto di riso. Le battute dei personaggi riflettono una gerarchia alternativa di categorie ontologiche in cui la morte e il cambiamento sono sovrani e permanenti, mentre quelle istituzioni simboliche come chiesa, Stato e società sono sotterrati e scomposti nel sottosuolo dal loro persistente e paziente lavoro. In quest'ottica, i becchini creano una tensione tra il dramma sublime dell'azione principale e il pubblico plebeo di spettatori non partecipanti, svolgendo quasi la funzione di un coro che commenta ed esprime la propria visione sulla lotta dinastica al centro dell'opera. La loro attitudine carnascialesca con un linguaggio contraddittorio e ambivalente degrada la percezione razionale degli eventi e dell'intrigo di corte per offrire una visione alternativa della storia fondata sull'arbitrarietà e transitorietà dell'autorità politica.<sup>716</sup>

Passando a Büchner, prima dell'indovinello si presenta una consapevolezza simile a quella realizzata da Amleto, esemplificata dall'immagine del sovrano divorato dal mendicante.

---

<sup>715</sup> HAM, pp. 442-443 (scena 5.1, vv. 37-48, 52-55).

<sup>716</sup> Cfr. Michael D. Bristol, "Funeral Bak'd-Meats": *Carnival and the Carnavalesque in Hamlet* in: Susanne L. Wofford (a cura di), *Hamlet*, Boston: Bedford Books, 1994, p. 365.

Prendendo alla lettera quella frase idiomatica “jemanden um Lohn und Brot bringen” dal significato di “rubare a qualcuno il lavoro”,<sup>717</sup> il primo carrettiere ripropone un’idea cannibalistica in cui i prigionieri, perlopiù aristocratici, diventano cibo per vermi o comunque la fonte di sussistenza dei figli dei carrettieri, gente umile appartenente al popolo.<sup>718</sup> Al rovesciamento carnascialesco dello status sociale degli uomini dinanzi alla morte viene poi aggiunto quel binomio nascita-morte denotato dalla giovinezza dei cosiddetti “cannibali”: l’immagine dei bambini che traggono nutrimento dai corpi morti è in questo contesto tipica,<sup>719</sup> nonostante in Büchner si carichi anche di quelle significazioni biopolitiche già esaminate.

Nello stesso modo dei becchini dell’*Hamlet*, i carrettieri poi formulano un indovinello concernente il loro stesso mestiere che anche in questo caso si configura come un’autocelebrazione dello stesso. La somiglianza del passaggio con il modello shakespeariano è rilevata ad esempio da Niehoff, sebbene non approfondita secondo un orizzonte tematico, ma soltanto da un punto di vista linguistico:<sup>720</sup>

ZWEITER FUHRMANN. Wer ist der beste Fuhrmann?

ERSTER FUHRMANN. Der am weitesten und am schnellsten fährt.

ZWEITER FUHRMANN. Nun Esel, wer fährt weiter, als der aus der Welt fährt, und wer fährt schneller, als der’s in einer Viertelstunde tut? Genau gemessen ist’s eine Viertelstunde von da bis zum Revolutionsplatz.<sup>721</sup>

Il tragitto che conduce a Place de la Révolution viene associato dal carrettiere allo stesso viaggio ultraterreno che ogni essere umano intraprende quando abbandona il mondo morendo. Così come le tombe dei becchini sono destinate a resistere fino al Giorno del Giudizio, il miglior carrettiere è colui che continua a esercitare il proprio lavoro quando gli altri passano a miglior vita, anzi chi conduce più velocemente alla morte, esemplificata

---

<sup>717</sup> Scholze-Stubenrecht, Worsch (a cura di), *Duden. Redewendungen*, cit., p. 479: «jmdn. um Lohn und Brot bringen (veraltend): jmdm. seine Arbeit, seine Erwerbsquelle nehmen».

<sup>718</sup> *SW*, Vol. 1, p. 81: «ZWEITER FUHRMANN. Der Schuft will mich um’s Brot bringen. ERSTER FUHRMANN. Was nennst du dein Brot? *Auf die Fenster der Gefangnen deutend*: Das ist Wurmfraß. ZWEITER FUHRMANN. Meine Kinder sind auch Würmer, und die wollen auch ihr Teil davon. [...]».

<sup>719</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 329: «This is the theme already familiar to us from the Roman carnival of combined killing and childbirth. Here, the killing is done by the newborn himself, in the very act of his birth». A p. 338, invece, Bachtin mette in evidenza come spesso tali immagini siano accompagnate da allusioni a una sorta di pasto cannibalesco: «This image is organically combined on the one hand with swallowing and devouring, on the other hand with the stomach, the womb, and childbirth. At the same time the banquet images, as well as those of death, destruction, and hell are also related to this system».

<sup>720</sup> Cfr. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, cit., pp. 164-167.

<sup>721</sup> *SW*, Vol. 1, p. 81.

dalla ghigliottina stessa. In ciò consiste la nobiltà del suo mestiere: la condizione privilegiata di traghettatore verso l'aldilà lo pone quasi al di sopra delle dinamiche terrene. In qualche modo nella comica ironia di questi personaggi, ritroviamo quella stessa riflessione cosmica dell'*Hamlet*. Se i becchini nobilitavano la loro attività, tracciando in qualche modo una parabola della storia dell'umanità, da Adamo al Giudizio universale, qui i carrettieri la celebrano facendone una metafora della fine e dell'inizio della vita stessa. In un primo momento, il loro percorso coincide con quello che porta alla morte per poi essere ribaltato nella successiva battuta oscena come viaggio verso la vita stessa, espresso con l'allusione al grembo femminile, ulteriore richiamo al "corpo grottesco" come veicolo d'apertura verso l'altro:

ERSTER FUHRMANN. Halt Euren Platz vor, um ein Mädcl fährt man nit herum,  
immer in die Mitt' nein.

ZWEITER FUHRMANN. Ja, das glaub' ich: du kannst mit Karren und Gäulen hinein,  
du findst gute Gleise, aber du mußst Quarantäne halten, wenn du heraus kommst.  
*Sie fahren vor.*<sup>722</sup>

In una dialettica molto simile a quella già vista a proposito del *Witz* che rendeva la sessualità il mezzo privilegiato con cui contestare e decostruire il discorso del potere, per "degradarlo" come direbbe Bachtin, ora l'atto sessuale viene contrapposto essenzialmente alla morte, dato che in effetti il linguaggio della *Phrase* essenzialmente coincide con essa.

Tale riferimento in qualche modo preannuncia la rivolta finale di Lucile che, come vedremo, col suo atto linguistico fondamentale costituisce la parola per eccellenza del dramma, quella parola indipendente che al tempo stesso si rende poesia ed è fonte di rinascita. Non a caso la metafora del grembo materno, sebbene in maniera più idealizzata e meno prosaica, ritorna nella sua battuta finale, laddove la Nera Mietitrice viene antropomorfizzata come figura femminile da cui il soggetto si lascia cullare in una sorta di regressione infantile.<sup>723</sup>

Anche nell'*Hamlet*, la scena dei becchini precede un confronto con la morte che diventa essenzialmente un nuovo inizio. Quando Amleto salta nella tomba di Ofelia, questa si

---

<sup>722</sup> SW, Vol. 1, p. 82.

<sup>723</sup> SW, Vol. 1, pp. 89-90: «LUCILE. [...] Ich setze mich auf deinen Schoß, du stiller Todesengel. [...] Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. [...]».

trasforma in una sorta di utero atto a veicolare la sua stessa rigenerazione<sup>724</sup> e quella risoluzione finale che lo condurrà finalmente alla vendetta. In un certo senso, anche qui, come vedremo, il perno attorno a cui ruota la consapevolezza amletica della trascendenza umana è offerto dalla parola, da quel resoconto, da quella memoria che verrà serbata da Orazio. In questo senso in quella paronomasia che la lingua inglese riproduce con “tomb/womb”, la morte diventa in qualche modo latrice di fecondità.

Concludendo, si può dire queste scene in entrambi gli autori abbiamo come funzione quella di mostrare l'uguaglianza sostanziale di tutti dinanzi alla morte, mettendo a nudo addirittura come essa possa invertire ogni sorta di distinzione sociale. Ciononostante, la comparsa di queste macabre figure preannuncia quello che sarà il messaggio finale delle due opere. Esse rappresentano appunto quel commento plebeo sulla caducità del corpo e sulla vanità di ogni conflitto umano sulla base di superflue categorizzazioni che permetterà poi una riflessione più estesa su ciò che è destinato a durare al di là della transitorietà dell'esperienza terrena.

## **2.15 Il ruolo del femminile nei due drammi e la catarsi della parola poetica**

### **2.15.1 La complessa simbologia del femminile in *Dantons Tod*: tra dissoluzione materiale e rinascita estetica**

Come nota Levesque, già l'inizio del *Dantons Tod* ci presenta un'immagine dai tratti shakespeariani: «In presenting the juxtaposition of sexuality and death, Büchner begins in a Shakespearian mode, letting Danton play Hamlet to Julie's Ophelia in the first scene of the play».<sup>725</sup> La stessa collocazione ai piedi dell'amata<sup>726</sup> rievoca appunto la stessa posizione assunta da Amleto ai piedi della donna («he lies at her feet»)<sup>727</sup> nel momento in

---

<sup>724</sup> Si veda ancora su questa associazione Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 391: «But in the legends this dogmatic negation is interwoven with the folkloric conception of the depths of the earth as the maternal womb, which at the same time absorbs and gives birth; it is also combined with the idea of the past as a gay monster that is chased away». Ciò portava a una valutazione positiva delle stesse figure femminili proprio perché si riteneva che fossero maggiormente connesse alla terra (p. 240): «The popular tradition is in no way hostile to woman and does not approach her negatively. In this tradition woman is essentially related to the material bodily lower stratum, she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously. She is ambivalent. She debases, brings down to earth, lends a bodily substance to things, and destroys; but, first of all, she is the principle that gives birth. She is the womb. Such is woman's image in the popular comic tradition».

<sup>725</sup> Levesque, *The Sentence of Death*, cit., p. 89.

<sup>726</sup> SW, Vol. 1, p. 13: «Danton auf einem Schemel zu den Füßen von Julie».

<sup>727</sup> L'edizione da me utilizzata omette questa didascalia presentando in una nota (HAM, p. 334, nota 106) come la rappresentazione di Amleto ai piedi di Ofelia fosse una tradizione legata alla rappresentazione del

cui, durante la performance degli attori, la mette in evidente imbarazzo con una serie di allusioni sessuali a partire dalla domanda «Lady, shall I lie in your lap?».<sup>728</sup> Büchner, inoltre, sembrerebbe qui fondere anche un altro passaggio della seconda parte dell'*Henry VI*, dove Suffolk con un eufemismo descrive il morire nel grembo dell'amata come un'esperienza piacevole e lo equipara al dolce torpore del sonno.<sup>729</sup> Ovviamente il contesto shakespeariano anche in questo caso è differente; Danton qui si lamenta della mancanza di senso e di speranza dell'esistenza umana davanti a cui la morte risulta addirittura auspicabile, pertanto tale riflessione non scaturisce da quel timore di Suffolk di perdere la persona a lui cara, vagheggiando la sua stessa fine. Il passaggio è emblematico perché riconduce a quella dicotomia tra "womb/tomb" già ricordata:

DANTON. Nein, höre! Die Leute sagen im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg' ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.<sup>730</sup>

Questa associazione tra elementi che evocano al tempo stesso la nascita e la morte è una prerogativa dello stesso dramma. Liselotte Werge, ad esempio, nella sua dissertazione dove ne analizza oltre cinquecento metafore, finisce per constatare che:

rund 300 oder 60% mit Leben und Tod assoziiert werden können. Auffallend ist, dass Bilder, die das Leben getrennt vom Tod beschreiben, nur selten vorkommen. [...] Ein Satz wie «Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig seyn wie neugeborne Kinder, Säрге zur Wiege haben und mit Köpfen spielen» mag die typische Verschmelzung von Lebens- und Todesmotiven illustrieren.<sup>731</sup>

Tale schema è talmente ricorrente che potremmo farlo rientrare in tutti quei motivi che come quelli sociali e politici prendono parte a un principio di ripetizione e assumono un

---

dramma inaugurata agli inizi dell'Ottocento da Edmund Kean e presente almeno fino al 1920 con la performance televisiva di Asta Nielsen. Ciononostante, la didascalia ricorre nella maggior parte delle edizioni. Si veda ad es. William Shakespeare, *Hamlet* (a cura di John Dover Wilson). The Cambridge Dover Wilson, Vol. 7, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1968], p. 68 (scena 3.2, v. 113).

<sup>728</sup> HAM, p. 334 (scena 3.2, v. 108).

<sup>729</sup> William Shakespeare, *The Second Part of King Henry VI* (a cura di John Dover Wilson). The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1968]: p. 73 (scena 3.2, vv. 388-393) «SUFFOLK. If I depart from thee, I cannot live;/ And in thy sight to die, what were it else/ But like a pleasant slumber in thy lap?/ Here could I breathe my soul into the air,/ As mild and gentle as the cradle-babe/ Dying with mother's dug between its lips: [...]».

<sup>730</sup> SW, Vol. 1, pp. 13-14.

<sup>731</sup> Liselotte Werge: «*Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude...*». *Zur Metaphorik und Deutung des Dramas "Dantons Tod" von Georg Büchner*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2000, p. 42 e s.

significato fondamentale per la stessa struttura drammatica. La morte del giovane amante di Marion, ad esempio, asseconda questo stesso modello: i suoi riccioli bagnati, la fronte pallida rischiarata dalla luna, i bambini che corrono, la cesta portata sotto la sua finestra sono tutti simboli che alludono a una nuova vita.<sup>732</sup> Il fatto che poi egli sia vittima di annegamento va relazionato alla stessa donna che si autodefinisce come «un mare che tutto inghiotte»,<sup>733</sup> quasi come si volesse realizzare «die zeitenthobene Vereinigung des Liebhabers mit seiner Melusine in einer umfassenderen Dimension des Feuchten».<sup>734</sup> La stessa cosa si verifica nel caso di Julie, la cui morte presenta il medesimo immaginario. Il suo suicidio viene qui associato all'immagine cosmica del movimento terrestre attorno al sole e arricchito nuovamente con una metafora rimandante al fluire di una corrente vitale con quella menzione del «flutto dell'etere».<sup>735</sup> Il tramonto, la morte e la sera così come il riferimento al sonno sono anche in questo caso connessi alla rigenerazione, all'alba, al mattino e al risveglio.

Questa duplicità presente in queste scene ovviamente ne limita fortemente la carica negativa e sembrerebbe alludere alla presenza di una qualche sorta di messaggio di speranza presente nel dramma. In particolar modo, si nota come il ripetersi di questi elementi sia in gran parte associato ai personaggi femminili. Greiner, ad esempio, parla di questa rappresentazione unitaria di vita e morte, richiamando quella dicotomia “womb/tomb” e ascrivendola a una descrizione ambivalente della donna come madre protettiva e redentrica da un lato e Gorgone divoratrice dall'altro.<sup>736</sup> Questa ambiguità era già presente nell'immaginario collettivo e soprattutto popolare, come rilevato da Bachtin,<sup>737</sup> soprattutto per la consueta associazione della femminilità alla Madre Terra,

---

<sup>732</sup> SW, Vol. 1, p. 28: «MARION. [...] Den Abend saß ich am Fenster; ich bin sehr reizbar und hänge mit Allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen, ich versank in die Wellen der Abendröte. Da kam ein Haufe die Straße herab, die Kinder liefen voraus, die Weiber sahen aus den Fenstern. Ich sah hinunter: sie trugen ihn in einem Korb vorbei, der Mond schien auf seine bleiche Stirn, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft. Ich mußte weinen. Das war der einzige Bruch in meinem Wesen».

<sup>733</sup> SW, Vol. 1, p. 27.

<sup>734</sup> Christian Milz, *Eros und Gewalt in Dantons Tod* in: Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» XI (2005-2008), 2008, p. 26.

<sup>735</sup> SW, Vol. 1, pp. 86-87: «JULIE. [...] Die Sonne ist hinunter; der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie einer Sterbenden. Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers; will den[n] kein Arm sie bei den goldnen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und sie begraben? Ich gehe leise. Ich küsse sie nicht, daß kein Hauch, kein Seufzer sie aus dem Schlummer wecke. Schlafe, schlafe! Sie stirbt».

<sup>736</sup> Cfr. Bernhard Greiner, *Des vers: Wurmfraß und Verse der Revolution. Büchners Weg zur Dichtung in Dantons Tod* in: Frank Link (a cura di), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* (Schriften zur Literaturwissenschaft, Vol. 8), Berlin: Duncker und Humblot, 1993, p. 223.

<sup>737</sup> Si veda la nota 724.



pertanto non è un caso che siano proprio le protagoniste büchneriane a vivere quasi un rapporto simbiotico con la morte.

Il mondo “fluido” e “aperto” del femminile è, inoltre, quello più corrispondente all’idea del corpo grottesco e più propenso a concentrare in sé opposti altrimenti inconciliabili. Questo campo metaforico che il dramma le attribuisce ed elude il contenuto negativo dell’opera è al tempo stesso il luogo in cui ogni distinzione viene annullata. Giusto per citare alcuni esempi, è opportuno rilevare come sin dall’inizio riunisca in sé elementi contraddittori come il gioco delle carte e il desiderio sessuale (I,1), l’amore e la tomba (I,1 e IV, 6), l’amore come riconoscimento dell’altro («Danton, deine Lippen haben Augen»)<sup>738</sup> e dissoluzione della propria individualità,<sup>739</sup> il godere e il pregare,<sup>740</sup> la carnalità e la spiritualità, il vedere e il sentire come esperienza fisica e intellettuale («ich seh dich so gern sprechen»)<sup>741</sup>. La morte, identificata con la donna stessa, così esprime l’opposta simbologia della gravidanza, dello smembramento, dell’inglobare altri corpi nel proprio, favorendo quel superamento dei confini che separano gli stessi e promuovendo il loro scambio e reciproco orientamento. Nel mondo popolare, il femminile rimandava soprattutto tramite la battuta oscena spesso alla promiscuità della donna, mentre ora ne viene proposta un’immagine eterea che ne richiama più genericamente la fertilità. Ciò non vuol dire che la stessa morte dei protagonisti sia priva di elementi carnali.<sup>742</sup> Come afferma giustamente Roberta Carnevali, per quanto il gioco metaforico rielabori in modo iperbolico il consueto *topos* dell’indissolubile legame tra *eros* e *thanatos*, l’erotismo evocato dai riferimenti al seno, alle labbra, al grembo dell’amata indicano necessariamente l’inclusione della sfera sessuale in ogni raffigurazione del femminile che affiora nel dramma. Anche il rapporto dei protagonisti maschili intrattengono con le loro donne non è mai esclusivamente di natura spirituale, ma viene sempre e comunque connotato in modo sessuato, inteso come “corpo”.<sup>743</sup> Per tale ragione, alla morte stessa viene sempre ascritta

---

<sup>738</sup> *SW*, Vol. 1, p. 28.

<sup>739</sup> Ci si riferisce a quanto detto da Marion: cfr. *SW*, Vol. 1, p. 28.

<sup>740</sup> *SW*, Vol. 1, p. 28.

<sup>741</sup> *SW*, Vol. 1, p. 45.

<sup>742</sup> Come riferimenti aggiuntivi, si veda la marcata fisicità evocata da altre immagini in Milz, *Eros und Gewalt*, cit., p. 34: «‘[D]ie Revolution hat uns gemacht’, bemerkt Lacroix (II,1); die Dantonisten wollen den ‘mächtigen Schooß’ der Freiheit ‘befruchten’ (III,6); [...] Danton wird von den ‘Schenkel[n] der demoiselle’ guillotiniert (I,5). Letzteres bezieht sich auf niemand anderes als Marion, das mütterliche ‘Meer’, das auch ihren ersten Liebhaber verschlungen hat. [...] Der Unterschied zwischen dem modernen Adonis und dem antiken, gleich dem von Eber und Säuen (I,5) ist in der Tat unbedeutend, schon der Eberzahn entstammt dem Maul-Schoß der Gorgo, und bildstimmig lässt Büchner mit der Nähe zum Fallbeil den Venushügel zum abgeholzten Berg werden (IV,7) und erwähnt Mädels, in die man mit Karren und Gäulen hineinfährt (IV,4)».

<sup>743</sup> Cfr. Roberta Carnevali, *«In carne e ossa»: il corpo nelle opere di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti del Settecento*, Firenze: Firenze University Press, 2009, p. 198.

una morbida sensualità che include sempre il contatto fisico con l'altro. L'amante di Marion sembra quasi annegare nel flusso ininterrotto della bramosia dell'amata, Julie è paragonata da Danton a una tomba in cui ogni parte del suo corpo che denota maggiore carnalità viene associata al sepolcro, la stessa donna prima della sua fine vorrebbe baciare la terra, ma si trattiene per non doverla svegliare. Infine, Lucile immagina Camille soffocato da rose e si siede sul grembo della morte, mentre Danton probabilmente nell'immagine più grottesca del dramma, descrive un bacio tra le teste decapitate dei suoi commilitoni. L'enfasi data al ventre, alle labbra, al flusso che divora e unisce in una sorta di fusione amniotica riproduce quegli atti che «are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body. In all these events the beginning and end of life are closely linked and interwoven».<sup>744</sup> Questo accade perché «Die gefühlte Nähe des Todes, der Wesensbruch, vollbringt die Überwindung der Einsamkeit»<sup>745</sup> e ciò non poteva assolutamente prescindere dalla compenetrazione tra corpi, soprattutto all'interno di una dramma che ne proponeva la più disumana scomposizione e meccanicizzazione.

Abbiamo, inoltre, accennato nel paragrafo precedente a come la tematica della fecondità materna venga riproposta negli ultimi istanti dei protagonisti, legandosi alla parola. Tale constatazione si origina proprio a partire da quella delicatezza "sonora" che le immagini poetiche assumono in queste occasioni:

Auch das Medium Sprache wird auf der Bühne in die Symbolik des Kreislaufs von Zeugung, Geburt und Tod einbezogen. [...] Julies Lippen sind "Totenglocken", ihre Stimme "Grabgeläute" (I,1). Expressivität des Ausdrucks ist mit Destruktivität, inflationärer Redefluss mit mentaler Trägheit, Knappheit der Sprache bis zum Versiegen der Rede ist mit höchster Intensität des Erlebens unter Umständen eng verzahnt.<sup>746</sup>

Il critico qui non cita come tale elemento venga ancora di più esasperato nella figura di Lucile, unico personaggio del dramma non appartenente al popolo a cui viene dato il dono di esprimersi con il *Lied*. In tale contesto, tra l'altro viene ripresa come una sorta di *Leitmotiv* quella sorta di dichiarazione d'amore che Danton rivolge a Julie: «Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst»,<sup>747</sup> ancora una volta

---

<sup>744</sup> Bachtin, *Rabelais and His World*, cit., p. 317.

<sup>745</sup> Milz, *Eros und Gewalt*, cit., p. 34.

<sup>746</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>747</sup> *SW*, Vol. 1, p. 90.

incentrata sulla percezione del suono. Si è già accennato agli elementi che caratterizzano la sua fine come rinascita,<sup>748</sup> ma forse occorre esporre le motivazioni per cui l'autore le faccia trovare nella morte quella materna e prospera tenerezza che lei stessa produce col suo canto, una comprensione reciproca fondata sulla femminilità di entrambe.

Ritornando alla parola, Büchner come Shakespeare, cosa che sarà messa in evidenza in maniera più approfondita nel sottoparagrafo seguente, ingloba in questa complessa simbologia la stessa capacità dell'artista di fare poesia. Lo stesso verso viene reso una produzione tutta al femminile, quasi come se fosse quel frutto fecondo nato dal grembo materno della morte. L'autore assai, molto amleticamente, lo associa alla decomposizione della materia in un momento ben preciso del dramma e rendendo ancora una volta protagonista di questo *Witz* lo stesso Danton. Nella quinta scena del quarto atto, egli si rivolge al poeta Fabre d'Eglantine con cui condivide la stessa sorte:

DANTON. Du bist jetzt ruhig, Fabre.

EINE STIMME. *von innen*: am Sterben.

DANTON. Weißt du auch, was wir jetzt machen werden?

DIE STIMME. Nun?

DANTON. Was du dein ganzes Leben hindurch gemacht hast - des vers.<sup>749</sup>

Il gioco di parole reso possibile dalla lingua francese gioca appunto sul duplice significato di "vers" come "versi" e "vermi". I dantonisti vengono qui visti come nutrimento per vermi e al tempo stesso compositori di poesie. Tuttavia, la simbologia qui presentata si arricchisce di ulteriori significazioni: con "vers" si intendono anche i dantonisti come "parassiti" che si nutrono del corpo del popolo e delle loro donne costrette a prostituirsi, nonché come "larve" destinate a ulteriori metamorfosi. Come sottolinea Greiner, attraverso l'associazione di accezioni positive e negative di termini omofoni e omografi, si realizza quella che lui stesso definisce come «das Entfalten metaphorischer Prozesse als Depotenzierung des Todesgehaltes der politischen Metonymie».<sup>750</sup> Vedremo come questo meccanismo sarà anche alla base dell'ultima parola di Lucile che sancisce la conclusione del dramma e la rivendicazione artistica dello stesso autore. In quest'ottica, il *Witz* di Danton risulta essere precursore di quest'atto di coraggio finale, quasi a voler esortare

---

<sup>748</sup> Si veda la nota 723.

<sup>749</sup> *SW*, Vol. 1, p. 83.

<sup>750</sup> Greiner, *Des vers*, cit., p. 222.

l'eventuale lettore a rilevarne l'importanza. Anche Shakespeare farà una cosa simile, inserendo una criptica metafora riferita ad Amleto che, trasformandosi in colomba, darà alla luce una nuova vita.

Concludendo, è certamente significativo che la poesia non sia solo espressa nella sequenza finale, ma impregni ogni sequenza in cui viene rappresentata la fine dei dantonisti, quasi come se l'autore volesse riprodurre nella perfezione icastica delle immagini quel loro dissolversi in un'«infinita bellezza»,<sup>751</sup> teorizzata nel *Kunstgespräch* del suo *Lenz*:

Jedenfalls vollzieht sich neben dem zunehmenden Engerwerden und Verfallen eine genau gegenläufige Entwicklung. In den Reden der Schlußakte erweitert der Daseinsraum sich mehr und mehr ins Kosmische und Metaphysische; und immer glanzvoller erstrahlen Bruchstücke jener universalen Schönheit [...] Camille träumt von Himmelsdecke, Mond und Sternen. Danton grübelt, ob die Sterne nicht Tränen im Auge Gottes seien. Von Mond und Sternen singt Lucile. Die Gefangenen sprechen vom grausamen Walten der Götter über Menschen und Sternen; und sie sehen ihr Ende gespiegelt im bewölkten Abendhimmel: 'wie ein ausglühender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten' [...]. Ähnlich besingt Julie die abendliche Abschiedsstimmung. [...] Verfall verbindet sich mit Schönheit und der Dimension des Kosmischen.<sup>752</sup>

In queste scene, si raggiungono le vette più alte del lirismo büchneriano, quella trasfigurazione cosmica ed esemplare di momenti irripetibili, sentiti come vicende soggettive e autonome, con cui viene realizzata la rinascita estetica di quei personaggi condannati a morte dalla storia.

### 2.15.2 La dialettica del “womb/tomb” e la verbalizzazione della memoria in *Hamlet*

Anche nell'*Hamlet*, la figura femminile risulta essere una presenza spettrale che ritorna nelle forme più disparate, presentandosi sempre in termini ambigui. Si è già menzionato come le oscenità rivolte ad Amleto ad Ofelia rimandassero all'immaginario del grembo materno, inizialmente guardato con disprezzo dal protagonista come fonte di depravazione. La metafora ritorna nel momento topico che precede la messa in atto effettiva della sua vendetta, acquisendo però caratteristiche differenti che preannunciano

---

<sup>751</sup> Georg Büchner, *Lenz* in: *SW*, Vol. 1, p. 234.

<sup>752</sup> Wolfgang Wittkowski, *Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*, Heidelberg: Winter, 1978, pp. 177 e s.

l'epifania finale vissuta dal protagonista. Dopo l'incontro con i becchini, Amleto, infatti, salta nella fossa che essi hanno scavato per la donna, realizzando «an emblematic action of incestuous penetration of a womb that is a tomb that is self-destructive (Hamlet and Laertes fighting) and castrating (being buried alive in a womb)».<sup>753</sup> La tomba di Ofelia, ora ventre materno, rievoca tutto quel disgusto di Amleto per la concupiscenza della madre che ora finalmente riesce a superare: «the sexual act, Hamlet now concedes, is a natural biological function that by implication includes love and intimacy as well as bodily gratification».<sup>754</sup> In questo modo, accetta il fatto che gli esseri umani siano più del loro stesso corpo, ma non differiscano da esso, comprendendo che la loro stessa forza consista nell'accedere agli accidenti corporei piuttosto che trascendere gli stessi. I tentativi di superare la condizione di vulnerabilità e incompletezza della fisicità si erano appunto rivelati fallimentari e avevano condotto soltanto a una violenza deleteria. Nelle sue precedenti speculazioni metafisiche sulla morte, Amleto era preso da sgomento nel realizzare come l'umanità potesse essere ridotta a una «quintessenza di polvere».<sup>755</sup> Ora, nel cimitero, si confronta con la dissoluzione più estrema che la morte possa comportare: i corpi di Yorick e Ofelia sono ritornati a essere quella polvere che tanto lo turbava. Qui si scontra con la fisicità dell'umana decadenza, acquisendo una consapevolezza che prima non riusciva a concepire nelle sue elucubrazioni filosofiche sulla morte. Il conforto che deriva da tale constatazione è quello che i suoi cari possano risorgere come oggetto di memoria o in maniera più estesa di nostalgia, fattore che addirittura rende la mortalità oggetto di riso.<sup>756</sup> L'immagine che lo ritrae mentre contempla un teschio in un cimitero è, difatti, «a typical representation of *memento mori*, but here this dark forbidding symbol of the values of seriousness and penitential self-renunciation has itself been carnivalized».<sup>757</sup>

Con questa inversione del *topos*, Amleto si avvia verso la risoluzione finale del conflitto e una sua più generica rinascita nella morte, cosa che non sarebbe stata possibile senza il confronto con la figura di Ofelia, la cui tomba diventa quasi un utero che fornisce l'accesso a una nuova vita. Saltando in essa, egli «steps out from behind his hiding place in the graveyard, from behind the figurative death that has obscured him, and moves back toward

---

<sup>753</sup> Avi Erlich, *Hamlet's Absent Father*, Princeton: Princeton University Press, 1977, pp. 168-169.

<sup>754</sup> Walter N. King, *Hamlet's Search for Meaning*, Athens (Georgia): University of Georgia Press, 1982, p. 138.

<sup>755</sup> *HAM*, p. 287 (scena 2.2, v. 274).

<sup>756</sup> Cfr. Bristol, "*Funeral Bak'd-Meats*", cit., p. 361.

<sup>757</sup> *Ivi*, cit., p. 362.

life and transcendence». <sup>758</sup> Come nelle morti dei personaggi büchneriani anche in questo momento è presente un immaginario che allude a una sorta di rinascita e rigenerazione vissuta dal protagonista volto a enfatizzare la connessione tra tomba e grembo materno. Amleto, quando giace nel tumulo scavato per l'amata, viene così paragonato da Gertrude a una colomba con un'immagine che allude alla schiusa delle uova:

QUEEN. This is mere madness,  
And thus awhile the fit will work on him.  
Anon, as patient as the female dove,  
When that her golden couplets are disclosed,  
His silence will sit drooping. <sup>759</sup>

Si tratta di una profezia che annuncia il ritorno del protagonista a uno stato di quiete, come se la sua follia, come suggeriscono questi versi, fosse soltanto limitata a quel travaglio del mettere al mondo una nuova vita. Ciò che nascerà avrà un aspetto dorato e Amleto siederà «drooping», ossia “rilassato, spento, in pace”, parola che contrasta con «brooding» (“covare”), parola in precedenza associata in un'immagine simile alla sua stessa malinconia. <sup>760</sup> Se prima la “covata” di Amleto <sup>761</sup> era dipinta come qualcosa in grado di produrre scompiglio, ora la sua agitazione sembra essere ricondotta alla sofferenza del parto, qualcosa che si dissiperà e scomparirà una volta giunto al termine. Il quadro è poi completato dall'introduzione di un nuovo elemento, contenuto nella parola «golden couplets». In una modalità tipicamente shakespeariana, si gioca un'ennesima volta con i duplici significati delle parole, cosa abbastanza usuale nel contesto della tragedia stessa che come visto è ripreso anche da Büchner nel ribaltamento di “vermi” in “versi”. Il termine impiegato dal Bardo si riferisce certamente a “coppia”, alludendo al numero della prole concepita dalla colomba, ma soltanto come significato secondario, dato che la prima accezione del termine rimanda esplicitamente alla poesia. Infatti, «a couplet is two lines of poetry which come next to each other, especially two lines that rhyme with each other and are the same length». <sup>762</sup>

---

<sup>758</sup> Duke Pesta, *Articulating Skeletons: Hamlet, Hoffman and the Anatomical Graveyard* in: «Cahiers Elisabethains», LXIX (2006), p. 35.

<sup>759</sup> *HAM*, p. 461 (scena 5.2, vv. 273-277).

<sup>760</sup> *HAM*, pp. 323-324 (scena 3.1, vv. 163-166): «CLAUDIUS. [...] There's something in his soul/ O'er which his melancholy sits on brood/ And I do doubt the hatch and the disclose/ Will be some danger».

<sup>761</sup> Si veda la nota precedente.

<sup>762</sup> John Sinclair, *Collins Cobuild English Dictionary*, 2 ed., London: HarperCollins, 1995 [1987], p. 375.

Per comprenderne il significato, è però opportuno fare un passo indietro, ricordando tutti quei passaggi in cui veniva rievocata la presunta “gravidanza” di Amleto. In riferimento alla performance degli attori che ruota attorno al personaggio di Ecuba, simbolo della tragedia greca e dell’estremo dolore di una madre per la perdita di tutti i suoi figli, qui lo stesso protagonista si definisce «unpregnant of my cause»,<sup>763</sup> mentre già in precedenza lo stesso Polonio, stupendosi del florido linguaggio della sua follia, esclama «How pregnant sometimes his replies are!».<sup>764</sup> Quella stessa femminilità da cui mette in guardia Polonio per la sua capacità di generare nient’altro che vermi,<sup>765</sup> nell’immagine della colomba ora viene nuovamente nobilitata, denotando un cambiamento nel personaggio. Quel movimento verso la fertilità femminile lo riconnette così a Ecuba, alle origini della tragedia, alla possibilità di catarsi.<sup>766</sup>

Tale interpretazione è senz’altro sensata, se si nota come il drammaturgo Peter Hacks nel commento al suo monodramma *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* riconosce come questa congiunzione di morte e rinascita o se vogliamo, di eros e violenza sia alla base della concezione universale del tragico:

Götter [...] führen ein Leben, das auf Zusammenbrüche hinausläuft. Das, für das sie ja stehen – Jahreszeiten, Gestirne, Ackerfrüchte oder die Könige im Matriarchat – ist zum Untergang bestimmt. Freilich auch zum Wiedergeborenwerden. Tod, so lehren die Geschichten der heiligen Könige, schlägt um in Leben. [...] Diese Götterkatastrophen sind der Ursprung der kathartischen Wirkung und der Gattung Drama.<sup>767</sup>

Ciononostante, è anche vero che Shakespeare con l’immagine della colomba che partorisce non solo “coppie di gemelli”, ma anche “versi” risponde a quell’interrogativo che lo stesso Amleto si pone durante l’incontro con i becchini. Lì realizza che la trascendenza umana, ciò che resta al di là della decomposizione corporea sia fundamentalmente frutto della memoria. Nel finale, a tale riflessione si aggiunge la necessità che la memoria venga verbalizzata, cosa resa possibile soltanto da un atto linguistico che permetta a essa di

---

<sup>763</sup> HAM, p. 306 (scena 2.2, v. 503).

<sup>764</sup> HAM, pp. 282-283 (scena 2.2, vv. 205-206).

<sup>765</sup> HAM, p. 281 (scena 2.2, vv. 178-183): «HAMLET. For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god kissing carrion -- have you a daughter?/ LORD POLONIUS. I have, my lord./ HAMLET. Let her not walk i' th' sun: conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. Friend, look to't».

<sup>766</sup> Cfr. Tanya Pollard, *Conceiving Tragedy* in: Katharine A. Craik and Tanya Pollard (a cura di), *Shakespearean Sensations. Experiencing Literature in Early Modern England*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 99.

<sup>767</sup> Peter Hacks, *Zur Formenlehre. Dreigespräch über das Monodrama. Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe. Annexa*, Hamburg: Nautilus 1998, p. 82.

perdurare. Per tale motivo, Amleto chiede a Orazio di esporre le ragioni che l'hanno indotto al regicidio,<sup>768</sup> di non permettere che il suo nome venga macchiato e di condensare i fatti a cui ha assistito in una narrazione<sup>769</sup> che per noi spettatori e/o lettori coincide con il dramma stesso. Da vero istrionico si rivolge un'ultima volta a coloro «that are but mutes or audience to this act»,<sup>770</sup> concependo la sua stessa storia in termini teatrali. Shakespeare così espone un manifesto della sua stessa arte che consiste appunto nel ripercorrere il tracciato degli eventi, mutandoli in poesia grazie al dono prolifico della sua immaginazione. È proprio ciò che concede all'umano la possibilità di resistere al tempo, di vincere la stessa morte, mutandola nel suo opposto e rendendola effettivamente una madre benevola:

Hamlet's insistence that Horatio report his cause aright is an effort to guarantee that his essence, that transcendent part of himself, is not lost in the revelatory spectacle of death. To Horatio the anatomist falls the task of revealing the mysteries that would otherwise remain hidden within the corpse of Hamlet.<sup>771</sup>

### 2.15.3 La sovversività del canto di Lucile e Ofelia

Abbiamo già parlato di questo “grottesco femminile”, ossia di questa figura che presenta quasi due corpi e rappresenta al tempo stesso l'eccesso esuberante e la mortalità che non di rado domina anche nei testi carnascialeschi. Abbiamo anche accennato alla sua ambivalenza, dato che viene ritratta come fertile e decadente allo stesso tempo, tratto che permetteva di associarla alla duplice simbologia della tomba. Forse in questo caso, bisogna aggiungere come un'ulteriore sua caratteristica sia quella di venir rappresentata non solo come gravida, ma anche come turbolenta o folle, fattore che le permette di assumere un ruolo ben definito, percepito dall'ordine patriarcale a cui si oppone come una minaccia o una contestazione dello stesso.<sup>772</sup>

---

<sup>768</sup> *HAM*, p. 488 (scena 5.2, vv. 322-324): «HAMLET: [...] Horatio, I am dead./ Thou livest: report me and my cause aright / To the unsatisfied».

<sup>769</sup> *HAM*, pp. 488-489 (scena 5.2, vv. 327-333): «O God, Horatio, what a wounded name,/ Things standing thus unknown, shall live behind me!/ If thou didst ever hold me in thy heart/ Absent thee from felicity awhile/ And in this harsh world draw thy breath in pain/ To tell my story.»

<sup>770</sup> *HAM*, p. 488 (scena 5.2, v. 319).

<sup>771</sup> Pesta, *Articulating Skeletons*, cit., p. 36.

<sup>772</sup> Cfr. Mary Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory* in: Teresa de Lauretis (a cura di), *Feminist Studies: Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 213-29.



Ciononostante, il femminile rappresenta anche quell'alterità senza voce in cui gli stessi protagonisti del dramma e la stessa sua azione principale lo confinano. Non è raro trovare interpretazioni che ad esempio vedono nella figura di Lucile il prototipo della donna priva di qualsiasi spessore intellettuale e dunque incarnazione di un'immagine convenzionale che la esclude dall'ambito politico, artistico e culturale; altre volte, invece, viene etichettata come una semplice «natura inconsapevole»,<sup>773</sup> espressione di una un'indole infantile o manifestazione di una purezza che deriva da una completa separazione tra mondo femminile e mondo maschile.<sup>774</sup> Allo stesso modo, Ofelia viene definita come una lavagna vuota «deprived of thought, sexuality, language»<sup>775</sup> o come ricettacolo delle proiezioni maschili, come se fosse quell'altro non semantico rispetto al loro discorso.<sup>776</sup> Per tali ragioni, affinché tali figure estranee al discorso storico e politico possano parlare e far sentire la propria voce devono appropriarsi di un linguaggio differente da quello istituzionalizzato, primo tra tutti il canto.

Il canto è da sempre associato alla femminilità per una serie di motivazioni e perlomeno nell'ambito della *Renaissance* vi sembrava essere una forte connessione.<sup>777</sup> Questo perché veniva ritenuto espressione del corpo e della fertilità. Come la donna, inoltre, si credeva che la musica avesse una natura cangiante, imprevedibile, a volte irrazionale, anche per quella sua capacità di penetrare l'orecchio e sedurre la mente. Entrambi, in poche parole, rappresentavano quasi una minaccia per la soggettività maschile, considerando la loro capacità di indurre a eccessi emotivi e melliflui, a desideri incontrollati.

Traslando questa opposizione della musica alla virilità o più genericamente all'universo maschile nei drammi da noi presi in esame, si può dire che la sua diversità è evidente anche dal punto di vista formale. Come nota la Dunn, a proposito dell'opera shakespeariana: «song in Hamlet is opposed to speech – particularly those modes of speech that serve to defend the patriarchal order from the threat represented by Ophelia's 'importunate' self-

---

<sup>773</sup> Viëtor, *Georg Büchner*, cit., p. 147 e Dorothy James, *Georg Büchner's Dantons Tod: a Reappraisal*, London: Modern Humanities Research Association, 1982, p. 24.

<sup>774</sup> Cfr. Benn, *The Drama of Revolt*, cit., p. 140.

<sup>775</sup> Elaine Showalter, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, in: Parker, Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, cit., pp. 77–94, spec. 78.

<sup>776</sup> Cfr. Nona Feinberg, *Jepthah's Daughter: The Parts Ophelia Plays*, in: Raymond-Jean Frontain, Jan Wojcik (a cura di), *Old Testament Women in Western Literature*, Conway: University of Central Arkansas Press, 1991, pp. 128–143; Sandra Fischer, *Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in Hamlet* in: «Renaissance and Reformation», XXVI (1990), pp. 1–10.

<sup>777</sup> Cfr. Linda Phyllis Austern, «Sing Againe Syren»: *The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature* in: «Renaissance Quarterly», XLII, N. 3 (1989), pp. 420-427.

expression».<sup>778</sup> L'affermazione, sebbene sia riferita a Shakespeare, è valida anche per Büchner proprio perché lo stato discorsivo del canto è distinto dal quel "potere del discorso" che rappresenta la modalità consueta di comunicazione anche nel suo dramma.

Tale differenza è ipotizzabile già a partire da alcune peculiarità dell'espressione canora. Più comunemente la separazione esistente tra il parlato e il canto riguarda più che altro per la sua qualità di imitare ed estraniare al tempo stesso l'espressione orale, sottoponendola a un sistema distinto di regole. La stessa voce che canta si diversifica da quella che parla proprio perché esagera o intensifica il processo di vocalizzazione. Essa è anche quel sito dove si presenta la più radicale divisione tra significato e materialità perché i suoni che emette trascendono sempre il processo di significazione, facendo in modo che essa trattenga sempre un tratto individuale,<sup>779</sup> quello che Barthes chiama appunto «la grana della voce».<sup>780</sup> Quest'ultimo parla del canto, mettendo in evidenza come la sua stessa melodia assuma una *signifiance*<sup>781</sup> che si contrappone alla significazione stessa, permettendogli di «escape the tyranny of meaning».<sup>782</sup> Come lui stesso esprime con questa metafora, questa fuga è percepita come positiva in quanto libera quasi una soppressa voluttà sia nel linguaggio che nell'uditore. Con la sua identificazione con la musica, il "corpo" linguistico, la materialità del suo suono-significante è così svincolata dalle costrizioni semantiche.

Allo stesso tempo, l'ascoltatore entra anche in un rapporto con il corpo del performer che Barthes definisce come «erotico».<sup>783</sup> In effetti, lo stesso canto implica un maggiore impiego della stessa fisicità, perché comporta uno stretto rapporto con la modulazione della voce, del respiro, del diaframma, con la stessa apertura della bocca.<sup>784</sup> L'atto del cantare, infatti, è un'espressione corporea che produce suoni e invita gli altri ad ascoltare, annullando ogni distanza:

---

<sup>778</sup> Leslie C. Dunn, *Ophelia's Songs in Hamlet: Music, Madness, and the Feminine*, in: Id., Nancy A. Jones (a cura di), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 52.

<sup>779</sup> Cfr. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 44.

<sup>780</sup> Barthes, *The Grain of the Voice* in: Id., *Image – Music – Text*, cit., pp. 179-189.

<sup>781</sup> *Ivi*, p. 182: «it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression; it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language - not at what it says, but the voluptuousness of its sounds-signifiers, of its letters - where melody explores how the language works and identifies with that work».

<sup>782</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>783</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>784</sup> Cfr. Dunn, *Ophelia's Songs*, cit., pp. 52-53.

the injunction to listen is the total interpellation of one subject by another: it places above everything else the quasi-physical contact of these subjects by voice and ear: it creates transference: “listen to me” means touch me, know that I exist [...] “listen to me” is a phatic expression, an operator of individual communication.<sup>785</sup>

Questo aspetto mi sembra totalmente coerente con la rappresentazione della femminilità che viene fatta nei due drammi. Anche nel momento in cui il discorso diventa insensato, ad esempio, Ofelia mette in evidenza come essenzialmente la sua femminilità si identifichi con il contatto fisico, dato che il suo corpo rimane la sua unica modalità espressiva: «madness is exhibited by the body as well as in speech; gesture and speech, equally convulsive, blend together».<sup>786</sup> Esso si manifesta anche in quel «disseminating gesture with which in a while we will see her administering flowers alongside words and snatches of old songs»,<sup>787</sup> mostrando ancora una volta come costituisca un'unità indissolubile con il linguaggio. Allo stesso modo, in una particolare scena del dramma, Lucile si dimostra attenta al corpo dell'amato che a lei piace guardare mentre parla, ragione per cui sembra non aver seguito la sua conversazione.<sup>788</sup> La donna è appunto interessata al suono della sua voce, rispecchiando quell'attenzione per il reale di cui lo stesso Büchner rende Camille il portavoce nella scena in cui si discute sulla problematica estetica.<sup>789</sup>

Tuttavia, la tematica del corpo sembra anche essere onnipresente a livello contenutistico. Ofelia, ad esempio, tematizza tale enfasi data alla corporeità nel contenuto delle sue stesse canzoni con cui «breaks from the subjection of a vehemently patriarchal society and makes public display, in her verses, of the body she has been taught to suppress»,<sup>790</sup> mascherando la sua ribellione nella convenzionalità dei *topoi* delle sue ballate.<sup>791</sup> Nei suoi canti il linguaggio fa riferimento a riti di passaggio, di trasformazione, ma soprattutto di perdita,

---

<sup>785</sup> Roland Barthes, *Listening in*: Id., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation* (trad. da Richard Howard), New York: Hill and Wang, 1985, pp. 251-252. (ed. orig.: *Écoute in*: Id., *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982, pp. 217-230).

<sup>786</sup> Carol Thomas Neely, “Documents in Madness”: *Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture* in: «Shakespeare Quarterly», XLII, N. 3 (1991), p. 325.

<sup>787</sup> Maria Del Sapio Garbero, *Translating Hamlet/ Botching up Ophelia's Half Sense* in: Harold Bloom (a cura di), *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's Hamlet*, New York: Infobase Publishing, 2009, p. 137.

<sup>788</sup> *SW*, Vol. 1, p. 45: «CAMILLE. Was sagst du, Lucile?/ LUCILE. Nichts, ich seh dich so gern sprechen./ CAMILLE. Hörst mich auch?/ LUCILE. Ei freilich!/ CAMILLE. Hab ich recht? Weißt du auch, was ich gesagt habe?/ LUCILE. Nein, wahrhaftig nicht».

<sup>789</sup> Cfr. Helmut J. Schneider, *Tragödie und Guillotine. Dantons Tod: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper* in: Volker C. Dörr, Helmut J. Schneider (a cura di) *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, Bielefeld: Aisthesis, 2006, pp. 151 e s.

<sup>790</sup> Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 95.

<sup>791</sup> Cfr. Gabrielle Dane, *Reading Ophelia's Madness* in: «Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies», X, N. 2, (1998), pp. 405-423.

ad esempio dell'amato, della verginità o causata dalla stessa morte che viene vista come elegia della separazione. La sua stessa malattia sembrerebbe esser causata da una sorta di frustrazione sessuale, dall'emarginazione sociale e dal controllo che viene imposto al corpo femminile. Quest'ultimo viene spudoratamente presentato nei suoi versi con tutta la sua carica erotica, soprattutto in quei passaggi che alludono alle insidie che gli uomini costituiscono per il suo sesso.

Sotto questo punto di vista, i canti di Lucile sono meno sovversivi rispetto a quella che sarà la sua battuta finale. Essi si configurano quasi come «un coro senza coturno»,<sup>792</sup> nel senso che non hanno lo scopo di elevare l'umano sul piano dell'ideale, ma di riportarlo sul piano della realtà più povera, meschina e spietata. Tale materialità allo stesso tempo cozza con quel mondo dominato dalla *Phrase*: «Die zerstreuten Lieder singen von einem Uneinholbaren und verweisen auf das Diesseits singender Körper, die sich nicht diskursiv fangen lassen, auf etwas, das den Reden fremd bleibt und das sie nicht zu repräsentieren vermögen».<sup>793</sup> Le tematiche predilette nel panorama complessivo büchneriano, oltre a quelle che mostrano il vero volto del reale e smascherano valori apparenti, sono la caducità, il dolore, la parodia dell'amore. Passando in maniera più specifica al *Dantons Tod*, i canti di Lucile anche a livello contenutistico si presentano simili a quelli di Ofelia, sebbene in essi non vi siano note di corrosiva sessualità: la protagonista büchneriana, infatti, allude alla separazione dal compagno, portando alla ribalta quella tematica amorosa che nel dramma non trova alcun libero dispiegamento. Qui viene inclusa sempre la sofferenza causata da un allontanamento “fisico” dall'amato che comunque diventa speranza di ricongiungimento nella morte, ad esempio, con quell'*Erndtelied* finale.<sup>794</sup> In effetti, è proprio questo il senso del canto che, a detta di Viktor Zuckerkandl, non solo procura piacere ai sensi, ma pone anche attenzione all'essere, dissolvendo quei confini artificiali tra il sé soggettivo e gli altri.<sup>795</sup> Che esso canti della perdita per accertare l'esistenza su un piano differente dove la distinzione e la separazione danno vita all'unità, all'autentico “stare insieme”, mi sembra un'ipotesi più che plausibile.

Un ultimo accenno va fatto alla provenienza di queste canzoni o ballate e allo status di follia delle due protagoniste. Innanzitutto, la follia permette un distacco del significato

---

<sup>792</sup> Gonthier-Louis Fink, *Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners* in: Wolfgang Martens (a cura di), *Georg Büchner, Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p. 487.

<sup>793</sup> Pornschlegel, *Das Drama des Souffleurs*, cit., p. 572.

<sup>794</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, pp. 89-90.

<sup>795</sup> Cfr. Howell Chickering, *Hearing Ariel's Songs* in: Stephen Orgel, Sean Keilen (a cura di), *Shakespeare: The Critical Complex. Shakespeare and the Arts*, New York: Garland Publishing, 1999, p. 143.

dall'identità che si rivela uno stratagemma ideale per rappresentare quell'alterità che è fonte di libertà espressiva, la stessa concessa appunto ai *fools* e ad altre forme di licenza carnascialesca. In secondo luogo, soltanto il discorso alienato può dire la verità sull'alienazione, esponendo il dramma del dare voce a una parola estranea e arrogandosi il diritto di parlare al posto di qualcun altro. Sicuramente Büchner trae in questo caso da Shakespeare una drammatizzazione della follia che è quasi antesignana di Foucault<sup>796</sup> attraverso un linguaggio peculiare che trascende ogni sintomo fisiologico, comportamento stereotipato e convenzione iconografica che fino a quel momento le venivano comunemente associati. Questo discorso caratteristico è contemporaneamente qualcosa e nulla, coerente e incoerente e si contraddistingue per il suo carattere ripetitivo, ossessivo e frammentario, ma soprattutto per la ricorrenza della "citazione":

The mad are "beside themselves"; their discourse is not their own. But the voices that speak through them are not [...] supernatural voices but human ones-cultural ones perhaps. The prose that is used for this mad speech (although it includes embedded songs and rhymes) implies disorderly shape, associates madness with popular tradition, and contributes to its colloquial, "quoted" character. These quoted voices, however, have connections with (or can be interpreted to connect with) the mad characters' pre-mad gendered identity and history, their social context and psychological stresses-as well as with larger themes of the plays and of the culture.<sup>797</sup>

La follia appare sovversiva anche perché assume un ulteriore significato, quello di permettere ad altre voci marginalizzate ed escluse di parlare tramite di sé, riprendendo il motivo dei canti popolari. Büchner, ad esempio, muta la modalità espressiva di Lucile nel momento in cui perde la ragione, facendo apparire i versi intonati dalla protagonista come estranei, comparsi dal nulla («Wie kommt mir gerad das in Kopf?»).<sup>798</sup> Il loro qualificarsi come motivo ossessivo o «Heimsuchung»<sup>799</sup>, proveniente da un non identificabile "altro" nonché lo status di citazione anonima, può permettere un'attribuzione di questa forma di

---

<sup>796</sup> Per Foucault, il linguaggio è alla base della follia; Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1972 [1961], p. 255: «Le langage est la structure première et dernière de la folie». Dal momento che la follia è la mancanza di ragione, quel «discours délirant» (*Ibidem*) che la costituisce è l'inverso della ragione, ma in effetti anche identico alla stessa. Questo perché prevede «la sédimentation dans le corps d'un discours indéfiniment ressassé» (p. 253) che dimostra come «le langage ultime de la folie, c'est celui de la raison, mais enveloppé dans le prestige de l'image, limité à l'espace d'apparence qu'elle définit, formant ainsi tous les deux, hors de la totalité des images et de l'universalité du discours, une organisation singulière, abusive, dont la particularité obstinée fait la folie» (p. 252). È proprio in questo delirio «qui est à la fois du corps et de l'âme, du langage et de l'image, de la grammaire et de la physiologie, c'est en lui que s'achèvent et commencent tous les cycles de la folie» (p. 256).

<sup>797</sup> Thomas Neely, "Documents in Madness", cit., p. 323.

<sup>798</sup> SW, Vol. 1, p. 46.

<sup>799</sup> Meyzeaud, *Die stumme Souveranität.*, cit., p. 347.

linguaggio alla stessa anonimia del popolo che, in questo modo, riceve una modalità di rappresentanza linguistica alternativa rispetto a quella di coloro che agiscono “in nome” dello stesso. Invece di essere simulazione, imitazione o rappresentanza secondo un modello fondato su convinzioni individuali che gli attribuisce una sorta di «discorso diretto», Büchner attribuisce alle masse una sorta di «discorso indiretto libero» atto a rivelare le aporie di un parlare mediato o “suggerito” da un’ autorità esterna.<sup>800</sup> I versi del *Lied* così «sind das, was das Volk, d.h den Namen des Volkes, und dessen souveräne Rede dekonstituiert, weil in ihnen keine Person mehr spricht, sondern die fragmentarisierte und vielfältige Unpersönlichkeit eines ‘Man’».<sup>801</sup> In poche parole, qui non si tratta più di quella citazione autorevole che rimanda alla romanità, ma di citazione spontanea ed artistica, la stessa che caratterizza il linguaggio büchneriano e che abbiamo in precedenza chiamato *Zitierbarkeit*.<sup>802</sup> La scelta di canti in dialetto, inoltre, costituisce una rottura con il classicismo weimariano che per favorire la costituzione di uno standard di lingua nazionale omogeneo promuoveva un’immagine idealizzata e distante dal linguaggio reale della gente umile. Ciò comportava che i popolani si esprimessero in esametri anche nelle taverne come in *Hermann und Dorothea* o venissero visti come “poeti” secondo quella tradizione romantica proveniente dalle raccolte di canti o di fiabe. Büchner rifiuta nettamente questa poetica, proponendo un modello di autenticità che non funge più da «ein gegebenes, gutes Gegen-Modell, nicht als modellhafte Gegensprache, die man nur zur Macht bringen müsste», ma che marca piuttosto una “differenza”<sup>803</sup> che non si lascia né assorbire né addomesticare.

Tale appropriazione del repertorio popolare era certamente una novità con cui l’autore mostra il proprio distacco anche da Shakespeare. Nell’*Hamlet*, infatti, l’anonimia dei canti moltiplica i piani di significazione, estraniando la voce personale di Ofelia e conferendole un senso di indeterminatezza che confonde l’ascoltatore portandolo a interrogarsi sul loro senso: «Alas, sweet lady, what imports this song?»,<sup>804</sup> esclama a tal proposito Gertrude. Tuttavia, contribuisce anche a quella sorta di generalizzazione che allude a una condizione condivisa da tutte le donne, il cui corpo viene ridotto a oggetto dalle mere connotazioni sessuali, nello stesso modo in cui quello dell’eroina shakespeariana era stato strumentalizzato di volta in volta dal padre, dal fratello e dallo stesso Amleto. È proprio

---

<sup>800</sup> Cfr. Porschlegel, *Das Drama des Souffleurs*, p. 571.

<sup>801</sup> *Ivi*, p. 569.

<sup>802</sup> Si veda il paragrafo 2.1.4.

<sup>803</sup> Cfr. Porschlegel, *Das Drama des Souffleurs*, p. 569.

<sup>804</sup> *HAM*, p. 405 (scena 4.5, v. 27).

questa l'interpretazione che fornisce anche la Dunn: «what has been marginalized in Denmark, besides Ophelia herself? The St. Valentine's Day ballad suggests that it is sexuality, particularly female sexuality and the rest of the play bears this out».<sup>805</sup>

In questo modo, si può vedere come Büchner intuisca il contenuto e la forma sovversiva del canto di Ofelia, adattandoli ai propositi della sua poetica e rendendo la figura femminile emblema di ogni emarginazione tematica e linguistica presente nel dramma. Tuttavia, in un senso più strettamente metadrammatico, è anche la sua stessa natura paratestuale che gli permette di entrare o uscire dal testo vero nonché il suo seguire un sistema di regole differenti che non corrisponde ai meccanismi di significazione del dramma a squarciare ancora una volta il *Zitattext*. Trascendendo i confini dell'opera e ponendosi in un'area "altra", sfugge alla sua performatività mortale, diventando così uno spazio d'espressione libera e individuale.

#### 2.15.4 L'arte come arma vincente contro la morte nel finale del *Dantons Tod*

Lucile appare essere la protagonista indiscussa del finale del dramma, soprattutto nel momento in cui si fa portavoce di quella citazione fatale («Es lebe der König»)<sup>806</sup> che la condurrà alla morte. L'esclamazione della donna rimanda alla formula utilizzata in seguito alla morte del sovrano per conferire la *dignitas* regale al suo successore e pertanto si configura come performativa, in quanto tramite di essa viene realizzata un'azione. Al tempo stesso, questa citazione riprende letteralmente l'inizio di *Hamlet*<sup>807</sup> così come la stessa replica del cittadino «He, werda?»,<sup>808</sup> in cui probabilmente si vuole alludere ironicamente alla questione fondamentale del dramma, ossia l'usurpazione del diritto di successione al trono di Claudio e allo stesso fantasma del sovrano deceduto che risulta in un certo senso ancora vivo e si qualifica come motore propulsore della vicenda; la domanda fondamentale nell'Amleto che riflette lo stato di frammentazione e di dubbia legittimità del regno di Danimarca è, appunto: viva il re, ma quale re?

Nel *Dantons Tod*, la questione diventa ancora più problematica in quanto Lucile non solo si serve di una citazione in cui utilizza il sovrano come maschera, mimando il reato di alto

---

<sup>805</sup> Dunn, *Ophelia's Songs*, cit., p. 59.

<sup>806</sup> *SW*, Vol. 1, p. 90.

<sup>807</sup> *HAM*, pp. 177-178 (scena 1.1, vv. 1-3) : «BARNARDO. Who's there?/ FRANCISCO. Nay, answer me. Stand and unfold yourself./ BARNARDO. Long live the king».

<sup>808</sup> *SW*, Vol. 1, p. 90.

tradimento, ma è anche folle. Büchner qui molto abilmente è riuscito a rappresentare come la Rivoluzione abbia fallito nel lasciare vacante il posto del sovrano per ridefinire l'intero ambito politico, lasciando che il re continui a vivere nella stessa sovranità popolare e comportando solo uno scambio di "nomi", elemento che allude nuovamente alla stessa ripetitività del processo storico che si protrae nel nuovo ordine. Come sostiene appunto Pornschlegel: «In der unerhörten Wendung Luciles meint Freiheit deswegen auch nicht mehr die immerselbe Prozedur, einen neuen mörderischen Namen des 'Im-Namen-von' aus- und anzurufen, sondern sie wird zum abgründigen Recht auf Namenlosigkeit».<sup>809</sup> Lucile e il cittadino, infatti, non sono altro che maschere dietro cui si celano il vecchio e il nuovo sistema, e la citazione rivela qui tutta l'aporia del sistema di rappresentanza popolare che non attribuisce alla plebe mai la sua voce. La prosopopea «im Namen von»<sup>810</sup> rimanda inevitabilmente all'intera dinamica del dramma, dove si tenta di dar la parola a concetti astratti o si parla tramite essi nonché alla sua stessa farsa con cui i capi rivoluzionari si avvalgono di una *persona* fittizia per realizzare i loro turpi scopi, celando una violenza sanguinaria dietro pose retoriche. Pertanto, Lucile non può far altro che opporre all'intero processo una nuova maschera che al tempo stesso, nella sua apparente insensatezza, metta a nudo i suoi oppositori, contraddicendo il principio su cui essa stessa si fonda, ossia quello di nascondere ciò che non può esser visto. In definitiva, non si tratta di un atto fondatore che pone in scena una specifica referenza o un'istanza di legittimazione, ma di un «verzweifelter Anti-Gründungsakt, eine Abgründungsakt, der den gründenden Namen und sein Absolutes als Leerstelle bloßstellt».<sup>811</sup>

La citazione, inoltre, ha perso il suo carattere performativo, ossia non produce più alcuna azione come faceva nella sua veste originaria ed è priva dell'intenzionalità di un parlante razionale, come ci insegna Austin,<sup>812</sup> configurandosi pertanto come libera dalla costrizione della produzione di significato, ossia assurda. Questa decostruzione linguistica operata dal personaggio non è altro, dunque, che una manifestazione di resistenza contro la performatività mortale del discorso politico. Tralasciando il peso del significato, Lucile può realizzare una morte libera e individualizzata perché non rientrante nella logica del linguaggio politico, ma percepibile soltanto nella sua nuda fisicità. Nel dramma, infatti, è vero che la morte è onnipresente, ma sempre in una maniera di tipo differente: «als der

<sup>809</sup> Pornschlegel, *Das Drama des Souffleurs*, p. 567.

<sup>810</sup> Cfr. SW, Vol. 1, p. 90: tale figura retorica si presenta al tempo stesso nella replica «Im Namen der Republik» con cui il cittadino risponde all'esaltazione da parte di Lucile del regime monarchico.

<sup>811</sup> Pornschlegel, *Das Drama des Souffleurs*, p. 567.

<sup>812</sup> Cfr. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (a cura di James O. Urmson e Marina Sbisa), Cambridge: Harvard University Press, 1975.



enteignete Tod, der Todesbetrieb der Guillotine und das Leben als rhetorische Vorwegnahme des Todes im Epigramm, im Allgemeinen jedenfalls als der bedeutungsvolle Tod». <sup>813</sup> Nel significare senza avere un significato, Lucile così realizza un atto, un evento, ossia la decisione di morire che solo in questo senso, seppur con riserva, può essere chiamato “performativo”. <sup>814</sup>

Ciononostante, vi è un’ulteriore accezione che ci rimanda a quell’opposizione vista in precedenza tra “cibo per vermi” (“Wurmfraß”) e “poesia” (“Dichtung”) nella parola «des vers». <sup>815</sup> Greiner, ad esempio, in questa battuta di spirito condensa l’intero messaggio dell’opera, sostenendo che l’autore manifesti nel dramma una concezione ambivalente del linguaggio, inteso appunto come metafora proprio perché in grado di conciliare e inglobare opposti. Questa sostanzialmente si contrappone a quel processo messo in atto dal Terrore che lui stesso definisce come affine alla metonimia:

die tödliche Ersetzungen der Revolutionäre, ihr Sich-Ernähren vom Körper des Volkes und ihr Einander-zum-Wurmfraß-machen, werden selbst im Feld der Metapher ausgebreitet, das Leben wie Schönheit verbürgt, da es in einer Form, in einer Vorstellung immer neue, andere sich ausbreiten läßt, also in Prozeß, der nicht endgültig fest-stellbar ist. <sup>816</sup>

La metafora e la sua capacità non di sostituire un concetto con l’altro, ma di permettere la coesistenza di entrambi, rendendosi emblema del molteplice è appunto per Büchner alla base della poesia nonché delle sue stesse teorie filosofico-scientifiche. A suo parere, la vita presenta una sostanziale unitarietà, sono le sue manifestazioni a differenziarsi, ma unicamente come espressione di un’unica bellezza che accomuna tutte le cose. Pertanto, nella sua opera non è solo il linguaggio a presentare questo trasfigurarsi di una forma nell’altra con i *Witze* e i giochi linguistici. Tale fluidità è tipica anche dello stesso corpo femminile che viene identificato con la vita e con la morte e presenta di volta in volta aspetti benevoli e ostili nonché di quel corpo grottesco a cui abbiamo attribuito un ruolo rilevante nella degradazione del linguaggio della romanità.

---

<sup>813</sup> Meyzeaud, *Die stumme Souveranität.*, cit., p. 346.

<sup>814</sup> Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, (trad. da Thomas Schestag), Stuttgart: Schwarz 1991, p. 56 (ed. orig.: *La poésie comme expérience*, Paris: Bourgois, 1986).

<sup>815</sup> *SW*, Vol. 1, p. 83.

<sup>816</sup> Greiner, *Des vers*, cit., pp. 222-223.

Ora la frase «es lebe der König»<sup>817</sup> risulta incompleta, in quanto veniva solitamente fatta precedere da «der König ist tot» e in un certo senso la parte che viene verbalizzata include in sé anche quella omessa.<sup>818</sup> Considerato in toto, il grido di Lucile non fa altro che revocare un'opposizione fondamentale tra “morto” e “vivo”. Questa parola metaforica mina ancora una volta il principio della distinzione e della separazione, quel processo metonimico di esclusione reciproca che è alla base della politica robespierrista. Il discorso poetico e metaforico realizza così quella dichiarazione che Büchner fa pronunciare a Lenz: «ich verlange in Allem – Leben»<sup>819</sup> e risponde al tempo stesso al cittadino che replica «Im Namen der Republik»,<sup>820</sup> espressione che implica necessariamente l'arresto e l'esecuzione della donna. In maniera inequivocabile, viene nell'ultima parola del dramma messo in evidenza come tutto l'apparato linguistico che concerne la morte appartenga a uno spazio in cui essa viene sempre realizzata da qualcuno “in nome di” qualcun altro, che lo rappresenta, lo rimpiazza, se ne appropria, non concedendogli di esistere autonomamente. È questo procedimento che la metafora vuole smentire e depotenziare, affiancando alla morte la vita stessa, relativizzandone il significato e facendo in modo che l'intero accadimento venga reinterpretato da un'ottica poetica. La poesia è appunto questa facoltà di associare mondi di per sé lontani nella rapidità fulminea di un istante, di vincere la morte o addirittura ribaltarne il senso, permettendo che qualcosa permanga o addirittura ritorni in vita come una sorta di *revenant*. Essendo il linguaggio dell'autore composto da citazioni, il suo intento è quello di dare nuova fluidità al suo contenuto ormai spento e cristallizzato tramite il suo costante mutare e acquisire nuove significazioni. Non a caso Meyzaud afferma a tal proposito: «Shakespeare, wie oft in Büchners Werk, [wird] zitathaft eingespeist und die 'Volkspoese' kehrt also ein *Untoter* ein».<sup>821</sup>

Tuttavia, per un'ironica coincidenza, se l'arte è vita o forse una bizzarra tanatoprassi con cui praticare una sorta di resurrezione, è anche vero che per l'autore rappresenta anche il polo positivo di quell'attività scientifica che lo poneva a diretto contatto con la morte. Questa insanabile frattura o forse “in-conciliabile” duplicità fa parte del suo quotidiano, si scinde tra il giorno e la notte, producendo un risultato unico in cui entrambe le istanze riescono a convivere in quel loro apparente e reciproco antagonismo:

---

<sup>817</sup> SW, Vol. 1, p. 90.

<sup>818</sup> Cfr. Greiner, *Des vers*, cit., p. 225.

<sup>819</sup> Georg Büchner, *Lenz* in: SW, Vol. 1, p. 234.

<sup>820</sup> SW, Vol. 1, p. 90.

<sup>821</sup> Meyzaud, *Die stumme Souveranität.*, cit., p. 347.

Ich sitze am Tage mit dem Skalpell und die Nacht mit den Büchern.<sup>822</sup>

Se la morte divide, smembra con la stessa precisione di un bisturi, l'arte ricompone e unisce, dando vita a nuovi insiemi organici e annullando ogni differenza tra gli stessi in un flusso di benefico amore per il vivente.

---

<sup>822</sup> Büchner al fratello Wilhelm, fine 1836-inizio 1837 in: *SW*, Vol. 2, p. 460.

## CAPITOLO III

### «O wär' ich doch ein Narr!»: *Leonce und Lena* cita *As You Like It*

#### 3.1 Il modello della commedia romantica e la sua ambivalente appropriazione in Büchner

La domanda che sorge spontanea quando si riscontra in un autore come Büchner un confronto con la mitologia romantica è quella di giustificare una tale tendenza che sarebbe in appartente contrasto con la poetica perseguita in altre sue opere. Passando in rassegna le fonti utilizzate per la sua commedia *Leonce und Lena* è evidente la ripresa di Shakespeare, del *Ponce de Leon* di Brentano, delle commedie di Musset nonché degli scritti di Tieck. Sicura è, inoltre, per lo meno la lettura dei testi di Jean-Paul e una conoscenza di Esiodo, seppure di seconda mano, risulta perlomeno probabile.

Sul rifarsi a questa specifica tradizione, si è a lungo discusso: si può parlare di una sua ripresa in senso affermativo, oppure come suggerisce Hans Mayer di una tecnica citazionistica ambivalente ed ironica tanto che lo stesso finisce per bollare il dramma come «romantisch-ironisches Zwischenspiel». <sup>823</sup> Sicuramente risulta più valida l'ipotesi di Poschmann che teorizza l'esistenza di una vena satirica con un'intenzionalità di smascheramento. Egli parte dal presupposto che i lirismi e gli utopismi del testo vengano liquidati come fantasie oziose dallo stesso status dei suoi protagonisti, rispettivamente un principe e un cortigiano annoiati di un microstaterello. <sup>824</sup> Tra l'altro, lo stesso critico dà anche molto spazio ad altre questioni che riguardano più da vicino il rispetto da parte dell'autore delle convenzioni del genere della commedia, teorizzando come l'opera non sia meno realistica delle altre, dato che viene posto in evidenza il destino di una società assolutistica e aristocratica prossima al tramonto. <sup>825</sup> In poche parole, il fulcro autentico della questione sarebbe crittografato nell' «inconscio del testo». <sup>826</sup>

Parlando, invece, del ricorso romantico a dei mitologemi creativi bisogna innanzitutto farlo rientrare in una discussione estetica e in senso più esteso nell'orizzonte di significazione della filosofia della storia e dell'attualità politica. La *Frühromantik* tedesca interpreta il

---

<sup>823</sup> H. Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, cit., p. 307.

<sup>824</sup> Cfr. Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution*, cit., pp. 179 e s.

<sup>825</sup> Cfr. *Ivi*, p. 198.

<sup>826</sup> Hans H. Hiebel, *Das Lächeln der Sphynx. Das Phantom des Überbaus und die Aussparung der Basis. Leerstellen in Büchners Leonce und Lena* in: Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» VII (1988-1989), 1991, pp. 126 e s.

tempo pre-rivoluzionario secondo un duplice schema categoriale, come epoca di dominazione dell'assolutismo e dei «Gesetze der vernünftig denkende Vernunft».<sup>827</sup> Da un punto di vista poetologico e storico-filosofico, la triade solitamente seguita è quella di distruzione, caos e nuovo ordine. Quando il nuovo ordine viene generato dal caos è anche logico che quello vecchio debba necessariamente sprofondare in esso. La poesia nasce proprio da ciò che non è concepibile, soprattutto quando il mondo prosaico della ragione non lascia spazio all'immaginazione, rappresentando dunque una sorta di *creatio ex nihilo*.

La regressione in «die schöne Verwirrung der Fantasie»<sup>828</sup> e la creazione di un nuovo mondo nella poesia sono dei procedimenti che trovano un loro corrispondente anche nei processi politici. La teoria romantica ha elevato l'elemento comico a programma estetico e indirettamente politico, scalzando quel regno della serietà e razionalità. Il comico qui significa la libertà illimitata del genio e soprattutto i romantici di Jena ponevano in risalto la connessione necessaria di democrazia rivoluzionaria, commedia e festa. Così avveniva contemporaneamente una rivoluzione politica e poetica nel segno del comico. Di ciò forse dà il contributo più evidente quella definizione del *Witz* da parte di Jean Paul come «den großen Gleichmacher und Zerstörer von Ordnungen».<sup>829</sup> A suo avviso, esistevano difatti due forme di battute di spirito; da un lato, vi erano quelle “fredde” dal valore epigrammatico, da intendersi come punto di partenza di un processo di guarigione che passando per la crisi della malattia conduce a un risanamento totale;<sup>830</sup> dall'altro, quelle che consistevano nel «schimmernden Fort- und Ueberströmen einer warmen Gewitterwolke»<sup>831</sup> che produceva una fusione da cui si originava nuova vita. Con quest'ultime, ognuno poteva così «durch lauter Gleich-Machen so leicht dahin kommen, daß er das Unähnliche vergisset, wie auch die Revolution beweiset»<sup>832</sup> proprio per lo stabilirsi nel mondo poetico di una sorta di comune libertà e uguaglianza.

Sicuramente Jean Paul rappresenta per Büchner un modello di riferimento, ma solo secondariamente all'esempio della commedia shakespeariana, in particolare di *As You Like It*. In Shakespeare la comicità del gioco di parole sembra ricoprire una duplice funzione:

---

<sup>827</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe* (a cura di Hans Eichner), Vol. 2, München: Schöningh/ Zürich: Thomas, 1967, p. 319.

<sup>828</sup> *Ibidem*.

<sup>829</sup> Dedner, *Bildsysteme und Gattungsunterschiede*, cit., p. 163.

<sup>830</sup> Jean Paul (Friedrich Richter), *Sämmtliche Werke*, 9. Lieferung, Vol. 2, Berlin: G. Reimer, 1827, p. 48 e s: «Nun gibt es einen lyrisch-witzigen Zustand, welcher nur aushungert und verödet, wenn er bleibt und herrscht, aber wie das viertägige Fieber die herrlichste Gesundheit nachlässet, wenn er geht».

<sup>831</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>832</sup> *Ivi*, p. 50.

può essere segno di gioia debordante come per il folle Touchstone o di un odio amaro per il mondo e per l'umanità<sup>833</sup> come nella figura del malinconico Jaques che non si integra nel clima festivo che fa da sfondo all'opera. Questa duplice accezione è presente anche nel dramma büchneriano e si condensa soprattutto nelle figure di Leonce e Valerio che appunto sembrano rievocare i loro antecedenti shakespeariani.

Ciononostante, nelle commedie shakespeariane ricorrono anche quelle elaborazioni mitiche, interpretazioni rivoluzionarie e quella poetologia propriamente romantiche. La triade di vita sotto una legge mortale, caos e nuovo ordine trova in esse la loro più completa espressione, immergendole nell'evento giocoso e conducendole nel corso del suo svolgimento alla festa, al tempo della gioia. Questo è lo scopo complessivo della sua trama, mentre altri fattori come l'espressione del tormento, l'aggressività satirica sono inclusi nel processo comico, ma solo come elementi temporanei, fasi ben precise destinate a essere superate o limitate a determinati personaggi. Il punto di partenza è la società anticomica che vige sotto il regno di un tiranno o di una legge che minaccia ogni lietezza con la sua negatività. La sua parte centrale si concentra, invece, prevalentemente su equivoci, confusioni varie e licenze. L'identità sessuale e personale, la distinzione delle classi sociali e dei ranghi, la suddivisione di animali, spiriti e uomini, tutti questi fattori vanno perduti. Se nella prima fase domina un aspetto satirico, nella seconda prevale, invece, il caos che può evocare sia piacere che turbamento, mentre nel finale si verifica lo stabilirsi di un ordine migliore che abbatte i tiranni, cancella le leggi, chiarisce gli equivoci e ripristina le identità originarie. Dal caos così viene a crearsi quella che potremmo definire "utopia".

Questo schema viene per Büchner in parte mutuato e arricchito dal *Ponce* di Brentano che appunto non solo inserisce una varietà di intrighi amorosi l'uno intrecciato all'altro, ma approfondisce quegli aspetti psicologici che in Shakespeare spesso venivano trascurati per prediligere una dimensione più sociale e comune. Quello che acquista a livello di sfumature psicologiche, viene però perso da questa commedia sotto un profilo politico e storico-filosofico. Qui, infatti, essa diventa lo psicogramma di un personaggio inetto ad amare, incapace di agire e vittima della noia come espressione di una condizione patologica. Il cammino che lo conduce dall'amata giunge a termine soltanto quando l'ideale si coniuga con la realtà, portando alla guarigione del protagonista.

---

<sup>833</sup> Cfr. Dedner, *Bildsysteme und Gattungsunterschiede*, cit., p. 164

Sicuramente Büchner riduce come Brentano la dimensione “esterna” della commedia per focalizzarsi sulla malattia e guarigione di un’anima. Come Ponce, infatti, il principe Leonce soffre di malinconia e viene curato dall’amore. La dimensione di quel mondo romantico dominato dalla noia viene però estesa con la descrizione di un microstaterello che recita ossessivamente delle formule logiche e metafisiche e di personaggi dall’aspetto borghese che conducono una vita fatta di apparenze e che «der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben».<sup>834</sup> La malinconia così non è più un tratto di una personalità turbata da un amore insoddisfatto, ma diventa una peculiarità di una società cortese e borghese.

Complessivamente, si può dire che l’intera struttura della commedia shakespeariana nonché di quella di Brentano è rispettata solo in superficie, nonostante venga ridotta all’osso. Nel primo atto come di consuetudine avviene una sorta di esposizione, nel secondo vi è un ulteriore svolgimento e complicazione con la fuga dei due amanti e il tentativo di suicidio di Leonce, mentre nel terzo si celebra il matrimonio dei due. Anche l’evasione nella natura, lungi dall’assumere i tratti festosi di Arden, nonostante si qualifichi come spazio atemporale fuori dalla logica del potere e della storia, appare stilizzata e astratta, un luogo in cui proiettare l’interiorità dei protagonisti, semplice *Stimmung* letteraria. Mancano gli imprevisti esterni, gli equivoci e quelle azioni improvvisate che sono tipiche anche della Commedia dell’arte. L’elemento di tensione poi che potrebbe far pensare a un esito negativo dell’azione non è presente, anzi in nessun punto si verificano apici drammatici, cosa che rivela tutta la staticità della commedia, rendendo così lo stesso svolgimento dell’azione perfettamente lineare.

Tuttavia, se in Shakespeare l’ordine finale viene ristabilito dalla comparsa di Imene che si fa portatrice di un sistema migliore e con l’abolizione della tirannia dell’usurpatore Federico che favorisce il ritorno al potere del duca legittimo, in Büchner alla fine vi è semplicemente un nuovo ingresso in quel “legittimo” regno iniziale, destinato a protrarsi all’infinito. Sembrerebbe, anzi, che la stessa riunificazione finale che in *As You Like It* non concerne solo Rosalinda e Orlando, ma viene complicata e congiunta a quella di altre coppie come Oliviero e Celia, Pietraccia e Aldrina, Silvio e Febe ora sia ridotta soltanto ai due protagonisti, probabilmente per accentuare il momento politico.<sup>835</sup> Sebbene anche

---

<sup>834</sup> SW, Vol. 1, p. 96.

<sup>835</sup> Cfr. Hans H. Hiebel, *Allusion und Elision in Georg Büchners Leonce und Lena. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano* in: Dedner, Oesterle (a cura di), *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium*, cit., p. 356.

Orlando erediti il ducato che gli spetta di diritto, in *Leonce und Lena* quest'azione si presenta come lo scopo esclusivo della corte, cosa che suggerisce che la libertà evocata dall'atmosfera dell'opera sia soltanto fittizia.

Il lieto fine, inoltre, piuttosto che come un cambiamento del protagonista grazie all'amore è da interpretarsi in senso parodico per una serie di ragioni. Innanzitutto, il ritorno a corte di Leonce è compatibile con un mantenimento dello status quo: un sovrano soggetto a metamorfosi per via dell'amore sarà pur sempre un sovrano assolutista.<sup>836</sup> Questo perché la corte essenzialmente non è cambiata, ma rimane il luogo in cui si condensano sia il potere che i rapporti di sfruttamento strutturali. Questo rende lo schema comico shakespeariano contraffatto, in quanto non vi è più alcuna purificazione o liberazione e lo stesso idillio arcadico si rivela fasullo. Per Büchner una rivoluzione dall'alto, infatti, è semplicemente impensabile,<sup>837</sup> soprattutto una concernente l'abolizione del lavoro, dato che l'unica possibilità sarebbe per lui un ipotetico sollevamento delle masse. La parodia riguarda qui il cosiddetto *happy ending* della tradizione commedistica: l'abolizione dei conflitti di classe e la celebrazione dell'amore secondo il mito della predestinazione degli amanti non a caso appartiene al fondamento ideologico del genere.

Passando nello specifico alla celebrazione del matrimonio, Büchner fa rimanere sostanzialmente unito ciò che in Shakespeare viene riprodotto secondo due diverse modalità, da un lato abbiamo il matrimonio «in effigie»,<sup>838</sup> dall'altro quello reale. Il Bardo in una scena omoerotica ritrae la celebrazione delle nozze tra Orlando e una Rosalinda travestita da Ganimede, mentre alla fine del dramma viene poi festeggiato il rito effettivo. Büchner lascia valido quello «in effigie», proprio perché il riconoscimento reciproco da cui gli stessi amanti sono fuggiti avrebbe paventato il rischio di una loro reale unione.<sup>839</sup> La sua stessa interpretazione viene poi messa in discussione da quella dicotomia tra «Zufall» e «Vorsehung»<sup>840</sup> che fa sorgere il dubbio che il mito della predestinazione non sia effettivamente un'apoteosi del romanticismo, ma della determinazione imposta dai meccanismi statali. Lo stesso smascheramento finale nella commedia rispetto a Shakespeare implica soltanto un proseguimento della mascherata, dato che dopo di esso

---

<sup>836</sup> Cfr. Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, 3. ed., Stuttgart: Metzler 2000, p. 171.

<sup>837</sup> Cfr. Hiltrud Gnüg, *Melancholie-Problematik im Werk Büchners* in: Fausto Cercignani (a cura di), *Studia Büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano: Cisalpino, 1990, p. 99.

<sup>838</sup> *SW*, Vol. 1, p. 126.

<sup>839</sup> Cfr. Hiebel, *Allusion und Elision*, cit., p. 357.

<sup>840</sup> *SW*, Vol. 1, p. 127.



Leonce e Lena assumono il loro ruolo di automi, adeguandosi a quel gioco di marionette promosso dal sistema.

Tirando le somme, la principale problematica del dramma non è soltanto la destrutturazione del genere, ma un utilizzo della citazione ancora più radicale rispetto al *Dantons Tod*. L'autore con un meccanismo che Hiebel definisce di "elisione"<sup>841</sup> omette dal quadro degli elementi una problematica sociale che non viene rappresentata, ma a cui si allude di continuo. Seguendo Knapp, si può dire che «dieses Ausgesparte bezieht sich nicht nur auf den politischen und sozialen Bereich, sondern ebenso auf die Ideologeme des ästhetischen und philosophischen Herrschaftsdiskurses, die nur in Zitat und Anspielung aufblitzen».<sup>842</sup> L'intertestualità così, intesa come comunicazione cosciente o inconscia con altri testi, appare in qualche maniera crittografata. Il fatto che la realtà di una società corrotta passi in sordina a differenza del dramma storico büchneriano e si mostri soltanto nella sua forma ideologica, può portare a credere che l'autore intenda comunicare tutto ciò che ci descrive, quando, invece, si tratta soltanto di un'immagine fallace. In una tale ottica, quello che per Shakespeare e i romantici poteva essere un'idea di commedia fondata sulla fantasia come progetto di una condizione migliore, qui viene messo altamente in discussione. Lo scrittore si pone a confronto adesso con la stessa struttura delle sue fonti e con la tradizione letteraria in un gioco di scomposizione satirico, ma «schreibt dem Text Verweispunkte ein, die über den Spielrahmen hinaus gesellschaftspolitische und ideologische Systeme der Zeit radikal kritisieren».<sup>843</sup> L'attacco a quella «Interdependenz von Spätabsolutismus und idealistischer Komödie»<sup>844</sup> che rende il genere del tutto incapace di attuare dei cambiamenti nella realtà e può solo presentarsi come avulso da questa è, pertanto, implicito. Se con il dramma rivoluzionario l'autore, facendo riferimento a un processo di cannibalismo che, sebbene venga ritratto in una fase di stagnamento, guarda essenzialmente al futuro, ora volge verso quel passato invalicabile di un regno tardoassolutista che non possiede alcun potenziale innovativo, ma si presenta come una reliquia. Anche sulla figura di Valerio che si rende portavoce dell'autore, elaborando il linguaggio nuovo e alternativo del *Witz* che presenta una certa continuità con il *Dantons Tod*, grava il dubbio che sia un semplice cliché letterario.

---

<sup>841</sup> Cfr. Hiebel, *Allusion und Elision*, cit., p. 354.

<sup>842</sup> Knapp, *Georg Büchner*, cit., p. 159.

<sup>843</sup> *Ibidem*.

<sup>844</sup> *Ivi*, p. 161.

*As You Like It* è un'opera che, come dice lo stesso titolo, si adatta al gusto del pubblico. Già il fatto che venga citata nell'incipit del primo atto della commedia büchneriana,<sup>845</sup> sembra far proprio riferimento a questa qualità del testo, quella di voler piacere o semplicemente di essere interpretata come si vuole. O meglio, ciò viene fatto solo in apparenza: egli ci propone un mondo ideale che è lo specchio di un'ideologia racchiusa in tutto ciò che rientra nel commedistico e che si esprime con le battute di spirito, il lieto fine, il mito dell'amore e la revoca di ogni autorità. Tuttavia, ogni tanto salta fuori l'ironico sguardo del satirico dietro quelle figure apparentemente autentiche e rivela come esse siano delle semplici caricature. Atteggiamenti principeschi e liberali, aristocratici e borghesi vengono così scherniti, probabilmente per mettere a nudo quella «Affenkomödie»<sup>846</sup> che si presenta come una «lunga domenica» dei ricchi e una festa illuminata dal «grasso dei contadini»,<sup>847</sup> raggiungendo l'apice con la celebrazione dell'unione di un principe ereditario con una principessa sua pari.

### 3.2 La rivisitazione shakespeariana del genere arcadico

L'Arcadia nel mondo anglosassone è un tema che a differenza del suo equivalente nella cultura tedesca non è mai caduto nel dimenticatoio. Esso va inteso come un genere letterario genuino che si presenta in una varietà di forme (ecloga, dramma e romanzo pastorale, idillio, ecc) e si qualifica come un'arte più o meno implicita. William Empson ad esempio ne parla come di una forma tutt'altro che ingenua o semplicistica proprio per quella sua capacità «of putting the complex into the simple».<sup>848</sup> Solitamente gli autori con questo genere non vogliono rappresentare un idillio che abbia una validità in sé, ma più che altro una sorta di contromodello che fa riferimento a una realtà problematica che non è esplicitamente implicata nel quadro. Nella *Renaissance* in particolare, il principio valido per esso è quello

die Ferne einer Welt zu revozieren, die als Spiegel der Gegenwart gedacht war. Ein solcher Spiegel indes kann niemals Spiegelbild politisch-geschichtlicher Wirklichkeit

---

<sup>845</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 95.

<sup>846</sup> Büchner ad August Stöber, 09.12.1833 in: *SW*, Vol. 2, p. 377.

<sup>847</sup> Büchner, *Der Hessische Landbote* in: *SW*, Vol. 2, p. 59.

<sup>848</sup> William Empson, *Some Versions of Pastoral*, London: New Directions, 1974 [1935], p. 22.

sein; er spiegelt eher das Verdeckte in der jeweiligen Gegenwart aus und spiegelt Lösungen vor, die die Konfliktsituationen noch nicht zu sehen erlauben.<sup>849</sup>

In Shakespeare, ad esempio, la foresta di Arden rappresenta la corte del duca legittimo che costruisce un contro-regno rispetto a quello del tiranno usurpatore che lo ha scalzato dalla sua posizione originaria. Essa presenta una visione alternativa e più umana dei rapporti interpersonali, facendo diventare il percorso dei protagonisti quasi un tragitto verso un mondo ideale. Nella convenzione del genere, spesso si realizza un'ulteriore contrapposizione tra nord e sud, modello ad esempio presente in un'altra commedia shakespeariana *The Winter's Tale* e che seppur in riferimento a una differenza climatica, si ripresenta anche in *As You Like It*, come si evince dalle stesse affermazioni del duca.<sup>850</sup> Büchner sicuramente riprende il motivo del viaggio come evasione da una realtà sentita come opprimente, soprattutto per la decisione di porre al centro della sua opera la figura di un principe che presso la propria corte si sente estraneo e si mostra così risoluto ad abbandonarla. In vista poi dell'attualità della tematica, ripropone di nuovo la dicotomia tra nord e sud con l'utopia del viaggio in Italia, probabilmente influenzato dalla pubblicazione dell'*Italienische Reise* di Goethe.

Per quanto riguarda Shakespeare, egli pone all'inizio della sua commedia immediatamente in evidenza la contrapposizione tra corte e Arcadia soprattutto con un particolare riferimento alla tematica del tempo.<sup>851</sup> Büchner allo stesso modo tematizza la stessa problematica con il motto del primo atto, dove appunto nella contrapposizione tra «Ehrgeiz» e «bunte Jacke» (ossia la giacca tipicamente indossata dal folle)<sup>852</sup> riflette quelle distinzioni qualitative esistenti tra i due luoghi e ne sviluppa il potenziale

---

<sup>849</sup> Wolfgang Iser, *Spencers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance* in: Klaus Garber (a cura di), *Wege der Forschung: Europäische Bukolik und Georgik*, Vol. 355, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, p. 234.

<sup>850</sup> *AYLI*, pp. 189-190 (scena 2.1, vv. 1-17): «DUKE SENIOR. Now, my co-mates and brothers in exile,/ Hath not old custom made this life more sweet/ Than that of painted pomp? Are not these woods/ More free from peril than the envious court?/ Here feel we not the penalty of Adam,/ The seasons' difference - as the icy fang/ And churlish chiding of the winter's wind,/ Which when it bites and blows upon my body/ Even till I shrink with cold, I smile and say:/ 'This is no flattery. These are counsellors/ That feelingly persuade me what I am./ Sweet are the uses of adversity,/ Which, like the toad, ugly and venomous,/ Wears yet a precious jewel in his head;/ And this our life, exempt from public haunt, /Finds tongues in trees, books in the running brooks,/ Sermons in stones, and good in everything».

<sup>851</sup> *AYLI*, pp. 156-157 (scena 1.1, vv. 109-113): «CHARLES They say he is already in the Forest of Arden/ and a many merry men with him, and there they live/ like the old Robin Hood of England. They say many/ young gentlemen flock to him every day and fleet the/ time carelessly as they did in the golden world».

<sup>852</sup> *SW*, Vol. 1, p. 95: «O wär' ich doch ein Narr! Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke». Nel testo originale: «JAQUES. [...] O that I were a fool, I am ambitious for a motley coat» (*AYLI*, p. 219, scena 2.7, vv. 42-43).

argomentativo.<sup>853</sup> D'altronde, era stato lo stesso Tasso con la sua *Aminta*, utilizzata da Goethe come fonte del suo dramma e probabilmente anche da Shakespeare, a teorizzare come l' "ambizione", o meglio, seguendo le sue parole, l' "onore" fosse quell'elemento tipico del mondo cortigiano contro cui lo stesso *locus amoenus* rappresentato nel dramma intendeva scagliarsi.<sup>854</sup>

Il problema fondamentale è più che altro quello di stabilire in che modo Büchner intendesse porsi in relazione col modello shakespeariano, dato che lo stesso suo antecedente presentava dei tratti alquanto ambigui. Molti critici hanno sostenuto come Shakespeare avesse una posizione abbastanza polemica nei confronti del genere arcadico e facesse riferimento in particolare ad alcuni suoi antecedenti (Lodge, Sidney, Spenser, Sannazaro, probabilmente anche Tasso).<sup>855</sup> Ve ne sono addirittura alcuni che hanno ipotizzato una generica ironizzazione e derisione della tradizione precedente,<sup>856</sup> manifestata ad esempio nella continua ridicolizzazione delle convenzioni pastorali da parte di Pietraccia e Jaques, cosa che nella fonte da lui utilizzata, ossia la *Rosalynde* di Lodge, non si verificava in nessun caso.<sup>857</sup>

Evidentemente l'enorme importanza data a questi personaggi è attribuibile al tentativo di appropriarsi della loro voce per comunicare la sua stessa visione del genere arcadico. Sicuramente la loro presenza pone in discussione quell'idea secondo la quale «the literary pastoral celebrates the glorious unrealities of the imagination», offrendo «wish-fulfilling satisfactions», per cui «the forest, then, shelters a counter-society, idyllic and playful, offering a model of possibility to the real world».<sup>858</sup> A questo punto, sorge il dubbio che il mondo ideale rappresentato non sia come di consuetudine la proposta di un'effettiva alternativa, ma alluda più che altro all'improbabilità di queste stesse soluzioni che suggerisce, inducendo lo stesso lettore a leggerle come una semplice finzione. Poggioli coglie tale problematica, elaborando alcuni quesiti che bisogna porsi a proposito

---

<sup>853</sup> Cfr. E. Theodor Voss, *Arkadien in Büchners "Leonce und Lena"* in: Dedner (a cura di), *Georg Büchner: Leonce und Lena*, cit., Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987, p. 375.

<sup>854</sup> Cfr. Liselotte Blumenthal, *Arkadien in Goethes "Tasso"* in: Goethe, N. F. d. Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, Vol. 21, Weimar: Hermann Böhlau Nachf., 1959, p. 6.

<sup>855</sup> Una documentazione utile per quanto riguarda le fonti da lui utilizzate così come le posizioni della critica che include anche dei commenti estesi su singoli passaggi del dramma è presente in Richard Knowles (a cura di), *A New Variorum Edition of "As You Like It"*, New York: Mod. Lang. Assoc., 1977, pp. 382-503.

<sup>856</sup> Cfr. Ina Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 1978, pp. 485 e s.

<sup>857</sup> Cfr. Cesar Lombardi Barber, *The Alliance of Seriousness and Levity in As You Like It* in: Harold Bloom (a cura di), *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's As You Like It*, Broomall: Chelsea House Publishers, p. 10.

<sup>858</sup> Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton: Princeton University Press, 1974, pp. 249, 250, 261.

dell'opera: da un lato se valorizza o smentisce l'ideale pastorale, dall'altro se può rientrare nel genere a cui si propone di appartenere e infine, se riafferma o nega la poetica tradizionale dello stesso.<sup>859</sup> Il critico molto semplicisticamente risponde affermando che la risposta a questi tre quesiti può essere altamente soggettiva o per ricordare il titolo dell'opera, può essere formulata nel modo che si preferisce. Sicuramente Colie giunge a una spiegazione più esauriente, richiamando il concetto di "prospettivismo" ed elevandolo a metodo seguito dalla commedia. Esso fa affidamento alle implicazioni tradizionali della maniera pastorale, sviluppando una tendenza dialettica che spesso dubita delle stesse consuetudini di cui si appropria.<sup>860</sup> Questo duplice atteggiamento, specialmente nei riguardi della tematica amorosa, sospeso tra «partecipazione romantica» e «distacco umoristico»<sup>861</sup> viene degnamente esemplificato dal personaggio di Rosalinda. La vena ironica pervasiva così permette di tanto in tanto l'incursione di un certo realismo nella rappresentazione che, come sostiene Barber, cede il passo sempre di più a un'artificialità che quasi rende faticoso il concludersi della commedia senza, tuttavia, modificarne il messaggio fondamentale. «The lack of realism in presentation does not matter», aggiunge, «because a much more important realism in our attitude towards the substance of romance has been achieved already by the action of the comedy».<sup>862</sup>

La ragione di ciò è da riscontrarsi nell'intenzione dell'opera di dimostrare semplicemente come il genere pastorale sia una semplice convenzione, non costituendo un prototipo di realtà che possa sostituire o migliorare quella effettiva. L'unica conciliazione possibile tra attuale e ideale è soggettiva, effettuata nella stessa psiche dell'individuo, pertanto la validità dell'*Arcadia* viene sminuita, quasi come se l'autore volesse dirci che non vada effettivamente presa sul serio:

The second world is the playground, laboratory, theater or battlefield of the mind, a model or construct which the mind creates, a time or place which it clears, in order to withdraw from the actual environment. It may be the world of play or poem or treatise, the world inside a picture frame, the world of pastoral simplification, the controlled conditions of scientific experiment. Its essential quality is that it is an explicitly fictional, artificial or hypothetical world. It presents itself to us as a game which, like all games, is to be taken with dead seriousness while it is going on. In pointing to itself as serious play, it affirms both its limits and its power in a single

---

<sup>859</sup> Cfr. Renato Poggioli, *The Oaten Flute*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975, p. 39.

<sup>860</sup> Cfr. Colie, *Shakespeare's Living Art*, cit, p. 256.

<sup>861</sup> Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, p. 233.

<sup>862</sup> *Ivi*, p. 236.

gesture. Separating itself from the casual and confused region of everyday existence, it promises a clarified image of the world it replaces.<sup>863</sup>

In effetti, una possibile spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che la commedia non debba per Shakespeare rispecchiare le reali condizioni della vita agreste, ma semplicemente avvalersi di questo contromodello per smascherare la società ragionevole e razionale come mera follia. A essere presi di mira sono soprattutto i suoi rapporti irrigiditi e immutabili che vengono proiettati nell'esotico per rendere palese il disequilibrio tra la loro limitatezza e l'infinitamente possibile.<sup>864</sup> L'inserimento del malinconico cortigiano e del folle come figura naturale al centro del dramma, dunque, riflette quella sua convinzione che non sia possibile concepire la produzione arcadica come qualcosa di a sé stante rispetto alla realtà, ma solo come specchio capovolto, analogo alla funzione del *fool*. Nella stessa citazione appena presentata, questo procedimento appare evidente quando si allude alla sua intenzione di presentare «un'immagine chiarificata del mondo che sostituisce».

In realtà, è errato di parlare di una vera e propria sostituzione per quanto riguarda l'esempio shakespeariano. La Foresta di Arden rappresenta questo secondo mondo non semplicemente come pastoralismo ingenuo, ma come campo di prova per l'amore in un regno distinto dal mondo della politica machiavellica. Quindi, la sintesi che l'autore produce con le sue aggressioni parodiche alle convenzioni del genere indica che anche se queste due mondi sono separati da un punto di vista drammatico, realisticamente non sono nient'altro che uno. La realtà, difatti, non risiede né nell'uno né nell'altro, ma nella combinazione dei due in una dimensione in cui le pose e le strategie amorose non corrispondono a quelle assunte da Silvio o Febe o dall'assurdità di Orlando che intaglia il nome di Rosalinda sugli alberi di Arden. Non è neppure una in cui il mondo politico debba far parte della vita a partire da quella Caduta con cui ogni uomo dovette necessariamente abbandonare un edenico paradiso. Il movimento proposto, pertanto, è dalla corte alla foresta e poi di nuovo verso la corte proprio perché questa gente, intesa nella sua concretezza, non potrebbe mai vivere in un'Arcadia fittizia, nonostante possa sempre fare tesoro dei suoi insegnamenti e ribaltamenti prospettici. In *As You Like It*, il ritorno nella società nel finale incarna il ritorno alla vita nei termini di un lieto fine pacificatore tipico di una commedia romantica. La sua funzione è soltanto quella di favorire un risveglio

---

<sup>863</sup> Harry Berger Jr., *The Renaissance Imagination: Second World and Green World* in: «The Centennial Review», IX (1965), p. 48.

<sup>864</sup> Cfr. Voss, *Arkadien in Büchners "Leonce und Lena"*, cit., p. 381.

spirituale nei protagonisti, ponendoli a confronto con la vera natura della loro condizione umana. In questo senso, si qualifica sempre come esperienza effimera e transitoria:

It provides the relief against which to see the 'process of living' in perspective for an audience which would accept the *donné* that man lives in a fallen state. What Shakespeare does so incisively in his Forest of Arden is to give this transitory retreat an added dimension, one that exposes the fallacy of accepting the pastoral as an end in itself just as much as it points to the foibles of life in the world.<sup>865</sup>

Seguendo questa linea di pensiero, la commedia büchneriana, inserendosi in un contesto tedesco in cui la tradizione dell'idillio aveva costantemente cercato di rimuovere la sua connessione col reale, con la ripresa di Shakespeare cerca di invertire questa deficitaria rielaborazione tedesca del genere, destinata a persistere soprattutto nel *Biedermeier*.<sup>866</sup> Questa tendenza era, ad esempio, ancor presente nell'Illuminismo e nello Sturm und Drang nella letteratura di lingua tedesca, come quella di Voß e di Geßner. Si veda ad esempio come il primo nella sua opera dal titolo *Die Leibeigenen* rappresentasse una parodia dell'idillio, dove ogni legame familiare veniva distrutto e l'amore non realizzato, mentre agli stessi presunti "pastori" era negato il canto, proprio perché alla condizione di schiavitù in cui versavano era più adatto il silenzio o il lamento. Se Voß così presentava l'impossibilità che si realizzasse alcun cambiamento, in *Evander und Alcimna*, Geßner nel dialogo tra il futuro principe vissuto in un ambiente arcadico e un giovane signore sembra quasi anticipare quella noia che sarà tipica di Leonce:

EVANDER. Und was sind deine Geschäfte da?

JUNGER HERR. [...] Leute von niederen Art mögen sich ihr Leben immer sauer werden lassen; wir Leute von Stand geniessen unser Leben. Beständige Abwechslungen lassen dergleichen schwer fälligen Betrachtungen keinen Zutritt [...]. Wir haben das Vorrecht, daß unser Leben ein angenehmes Müßig-seyn ist.<sup>867</sup>

Il passaggio è mutuato dal dialogo di Pietraccia con un pastore, sebbene nel modello shakespeariano accada qualcosa di completamente inverso, in quanto è lo stesso pastore a dichiarare la sua umile condizione:

---

<sup>865</sup> Albert R. Cirillo, "As You Like It": *Pastoralism Gone Awry* in: «ELH», XXXVIII, N. 1 (1971), p. 20.

<sup>866</sup> Cfr. Voss, *Arkadien in Büchners "Leonce und Lena"*, cit., pp. 381-382.

<sup>867</sup> Salomon Geßner, *Evander und Alcimna* in: Id., *Schriften*, Zürich: Orell, Geßner, Füßli e Comp., 1770, pp. 39-41.

TOUCHSTONE. Wilt thou rest damned? God help thee, shallow man! God make incision in thee, thou art raw!

CORIN. Sir, I am a true labourer. I earn that I eat, get that I wear; owe no man hate, envy no man's happiness; glad of other men's good, content with my harm; and the greatest of my pride is to see my ewes graze and my lambs suck.<sup>868</sup>

In effetti, Geßner si appropria di queste battute provenienti da Shakespeare che originariamente prevedevano il confronto tra un gentiluomo che fingeva di essere un pastore per prendersi gioco di un clown rustico. I cambiamenti che il Bardo effettua al *topos* della commedia pastorale riguardano i personaggi, che ora diventano un cortigiano dalle radici umili che finge di essere superiore alla sua condizione, ossia lo stesso *fool* e un pastore descritto nella sua effettiva veste. Ovviamente tale modifica contribuisce a un maggiore realismo della rappresentazione proprio perché «uses the tradition against itself, for the typical encounter of aristocrat [...] and countryman—where the contrast is meant to ‘reaffirm the social hierarchy’—is rewritten to suggest (albeit humorously) the mere pretense of that contrast».<sup>869</sup> L'autore qui si cimenta in un commento etico sulla divisione tra classi, riconoscendo come tale distinzione sia solo il risultato della manipolazione ideologica di segni culturali.<sup>870</sup>

In questo senso, Shakespeare evoca la vita ideale e poi la ridicolizza proprio perché non corrisponde all'ordine effettivo delle cose:<sup>871</sup> il divario tra ceto aristocratico e povera gente viene affrontato ironicamente, rivelandone la vanità, ma al tempo stesso anche la presenza di una gerarchia sociale che nessun Arcadia può sopprimere. Il buffone è certamente a conoscenza del fatto che cortigiani e pastori sono due mondi che conducono un'esistenza talmente diversa da non potersi mai incrociare. I gentiluomini, infatti, abituati alle mani morbide, pulite e profumate dei loro pari non accetterebbero mai quella incallita e indurita dal lavoro di un capraio. Ironicamente il mondo arcadico si fonda proprio sull'incontro di queste due realtà che ora viene smascherato come alquanto improbabile.

Sicuramente Büchner rimane fortemente colpito dall'umorismo del suo predecessore, rendendo ciò che per il Bardo rientrava in una più ampia relativizzazione dell'innocenza pastorale e dello stesso amore romantico, una denuncia effettiva nei confronti del sistema.

---

<sup>868</sup> *AYLI*, p. 240 (scena 3.2, vv. 70-74).

<sup>869</sup> Judy Z. Kronenfeld, *Social Rank and the Pastoral Ideals of As You Like It* in: «Shakespeare Quarterly», XXIX, N. 3 (1978), pp. 345, 344.

<sup>870</sup> Cfr. Andrew Barnaby, *The Political Consciousness of Shakespeare's As You Like It* in: Bloom (a cura di), *William Shakespeare's As You Like It*, cit., pp. 114-115.

<sup>871</sup> Cfr. Lombardi Barber, *The Alliance of Seriousness and Levity*, cit., p. 11.



Questa sua posizione, di cui si rende essenzialmente Geßner l'intermediario, è volta a esemplificare come l'intero genere veicoli una realtà possibile solamente alla classe dominante, una realtà che scaturisce dall'ozio e dalla noia e si fonda sullo sfruttamento dei più deboli ed essenzialmente mina l'aspetto ludico tipico di ogni commedia.

### 3.3 Il rapporto tra malinconico e folle in *As You Like It*

Büchner sembra modellare la figura del principe malinconico Leonce e quella del rozzo Valerio sulle figure shakespeariane di Jaques e Pietraccia. Shakespeare con esse sembra aver congiunto i personaggi del *fool* naturale con quello professionista per creare la figura del cosiddetto "wise fool". Apparendo come personalissime invenzioni del Bardo, non presenti nelle sue fonti, entrambi sembrano esprimersi con motti arguti e *nonsense*. Come Pietraccia, Jaques riconosce la follia del genere letterario pastorale, ma allo stesso tempo è un critico molto severo e più pungente del suo amico con la casacca variopinta. Pietraccia può, difatti, prendersi gioco delle assurdità dei suoi compagni nella foresta di Arden, lasciando gli spettatori divertiti dalla sua sfrontatezza e dal suo ingegno vivace, mentre l'umorismo di Jaques è più ostico. La sua aspra denuncia dell'umanità e le sue tirate contro il mondo non possono essere etichettate come burlesche. Le interpretazioni della sua stranezza nel panorama arcadico sono le più disparate: vi è chi lo ha chiamato l'eroe della commedia e chi vi ha voluto vedere il portavoce dello stesso Shakespeare per via della sua estraneità e del suo costante commento satirico all'azione drammatica.

Vi sono poi critici come Campbell che vi hanno rivisto «Shakespeare's portrait of a familiar satiric type» e «an amusing representative of the English satirists whose works streamed from the press during the years from 1592 to 1599 inclusive».<sup>872</sup> Lo stesso prosegue dicendo che con Jaques l'autore avesse l'intenzione di screditare scrittori come Davis, Marston, Harington e Jonson, rappresentandone i vizi in una forma lievemente esagerata e mostrando il loro atteggiamento satirico nei confronti della società che ora viene rivolto alla stessa Arden. Shakespeare sembra alludere alla critica di questi in maniera molto scaltra e velata, soprattutto in quel rimprovero che viene fatto al malinconico da parte del duca che lo accusa di aver posseduto quegli stessi difetti che ora

---

<sup>872</sup> Campbell, *Shakespeare's Satire*, cit., p. 53.

mostra di denigrare.<sup>873</sup> Egli, non a caso, si difende, insistendo su come la sua stessa satira sia del tutto impersonale, attaccando il vizio e non l'individuo<sup>874</sup> e appropriandosi di quello stesso pretesto utilizzato dai poeti da cui il suo stesso personaggio trae origine.<sup>875</sup>

Se nella figura di Jaques, invece, fosse presente l'intento dell'autore di intraprendere una satira formale soltanto del genere o comunque semplicemente di trasmettere il suo pensiero artistico, sicuramente gli sarebbe stata attribuita una maggiore dignità e sarebbe stato costruito con più attenzione dall'autore. Sicuramente il personaggio si considera un aspro critico delle imperfezioni umane, ma non offre nessun piano riformistico, nessuna soluzione alternativa alle stesse. Bisogna, inoltre, ricordare che le sue denunce sono imitate, parodiate e ridicolizzate da Pietraccia, elemento che ci fa fortemente dubitare che vadano presa sul serio e che conferma la tesi che vengano sostanzialmente evidenziati i limiti di un determinato tipo di arte. Ironicamente Jaques, difatti, ammira le qualità del buffone e invidia la sua capacità di ridere dinanzi alle debolezze umane senza sentire l'esigenza di additarle e correggerle satiricamente. In questo modo, Shakespeare sembrerebbe quasi scagliarsi contro i suoi colleghi che intendono moralizzare ogni cosa con la loro pretesa di voler redimere il mondo, rappresentando, invece, nella figura del matto una modalità satirica alternativa, con cui tutti i personaggi del dramma dovranno fare i conti. Questa, come si evince dallo stesso nome del *fool* dal significato di "pietra di paragone" mira a rivelare l'anormalità e gli eccessi dei loro comportamenti, ma con una comicità dai toni meno pungenti che si distanzia dalla severa castigazione morale dei suoi contemporanei, assumendo toni più umani e temperati. Non a caso, il malinconico era lo strumento privilegiato attraverso cui la maggior parte dei satirici inglesi a cui si fa riferimento esprimevano la propria mordacità, come succede nel caso di Malevole per Marston che diventa un «new vehicle for his author's persistent zeal for reform, particularly of licentiousness».<sup>876</sup>

---

<sup>873</sup> *AYLI*, pp. 221-222 (scena 2.7, vv. 64-69): «DUKE SENIOR. Most mischievous foul sin in chiding sin./ For thou thyself hast been a libertine,/ As sensual as the brutish sting itself,/ And all th'embossed sores and headed evils/ That thou with licence of free foot hast caught/ Wouldst thou disgorge into the general world».

<sup>874</sup> *AYLI*, pp. 222-223 (scena 2.7, vv. 70-87): «JAQUES. Why, who cries out on pride/ That can therein tax any private party?/ Doth it not flow as hugely as the sea/ Till that the weary very means do ebb?/ What woman in the city do I name,/ When that I say the city-woman bears/ The cost of princes on unworthy shoulders?/ Who can come in and say that I mean her,/ When such a one as she, such is her neighbour? Or what is he of basest function,/ That says his bravery is not on my cost -/ Thinking that I mean him - but therein suits/ His folly to the mettle of my speech?/ There then — how then, what then? Let me see wherein/ My tongue hath wronged him. If it do him right,/ Then he hath wronged himself. If he be free,/ Why then my taxing like a wild goose flies/ Unclaimed of any man».

<sup>875</sup> Cfr. Campbell, *Shakespeare's Satire*, cit., p. 53.

<sup>876</sup> Oscar J. Campbell, *Jaques* in: «The Huntington Library Bulletin», VIII (1935), p. 73.

Non bisogna poi tralasciare il fatto che il suo personaggio presenta delle caratteristiche ampiamente diffuse nella prosa e nelle opere poetiche risalenti a quell'epoca di passaggio tra il XVI e il XVII secolo e che richiamano lo stereotipo del "viaggiatore malinconico". Harrison, ad esempio, parla dell'esistenza di una figura chiamata "malcontent" e cerca di distinguerla da altri stati d'animo affini tipici del letterato. Egli enumera tre tipi che «were common during the period, sex, political and intellectual; and sufferers from all the three, being humanly proud of their ailments, took care to advertise themselves».<sup>877</sup> Finirà per attribuire questo tratto della personalità prevalentemente a delle ragioni politiche, ossia alla mancata integrazione sociale di questi individui, nonostante menzioni anche altre motivazioni. Nel *Treatise of Melancholie* di Bright, questa condizione di desiderato isolamento e di rifiuto del resto dell'umanità era descritta, invece, in maniera molto più complessa, ossia come un disordine mentale chiamato «aduston» (come nell'italiano "adusto") causato da un organismo patogeno contratto dal viaggiatore mentre si trovava all'estero.<sup>878</sup> In quest'ottica, Jaques presenta tutte le caratteristiche dall'uomo di mondo afflitto da tristezza o meglio da quello che veniva chiamato «English Italianated»,<sup>879</sup> dato che si ritiene che la sua condizione fosse scaturita da un viaggio sul continente che avrebbe accentuato la sua natura flemmatica. Come tutti coloro che hanno vissuto un'esperienza di questo tipo, anche lui così appare incapace di ogni gioia con una visione della vita come nient'altro che futilità e follia.

Ciononostante, sebbene sia a Jaques che a Pietraccia venga assegnato il ruolo di commentatore ironico sulle vicende e sul comportamento dei personaggi del dramma, sembrerebbe esserci una netta distinzione tra i due. Mentre il primo è ossessionato dal male inerente alle cose della vita reale, il secondo si concentra maggiormente sulla messa in discussione della vita idealizzata che emerge in particolar modo come espressione del pastoralismo e dell'amore romantico, nonostante come sostiene Bloom, quest'ultime siano

---

<sup>877</sup> Nicholas Breton (a cura di), *Melancholike Humours con un "Essay on Elizabethan Melancholy" di G. B. Harrison*, London: Scholartis, 1929, p. 61.

<sup>878</sup> Cfr. Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, London: Vautrolier, 1586, pp. 110-116.

<sup>879</sup> Stephen Greenblatt, Meyer H. Abrams (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century*, 8 ed., New York: Norton, 2006, p. 644 (cit. da Roger Ascham, *The Schoolmaster*, 1570): «He that by living and traveling in Italy bringeth home into England out of Italy the religion, the learning, the policy, the experience, the manners of Italy. That is to say, for religion, papistry or worse; for learning, less, commonly, than they carried out with them; for policy, a factious heart, a discoursing head, a mind to meddle in all men's matters; for experience, plenty of new mischiefs never known in England before; for manners, variety of vanities and change of filthy living».

un bersaglio per entrambi.<sup>880</sup> Il malinconico più che cimentarsi in una satira delle convenzioni pastorali di per sé, si preoccupa di rifiutare quella violazione che la vita di corte fa all'armonia di un contesto propriamente silvano. Egli, infatti, vede nell'incapacità del gregge di arrestarsi dinanzi a un cervo ferito i segni della devastante influenza della depravazione umana nell'ambiente arcadico.<sup>881</sup> Per quanto, invece, riguarda il concetto di amore romantico, si oppone all'idea di amore in sé,<sup>882</sup> non soltanto a quella sua rappresentazione enfatica dovuta alle convenzioni del genere. Il suo cinismo è molto più aspro di quello del folle e lo porta a giudicare l'intero ritiro pastorale come un semplice raduno di stolti intenti a perseguire un assurdo ideale che comporta l'abbandono di ogni agio e conforto.<sup>883</sup>

In fondo, presenta uno stato d'animo che è antesignano di quello di Amleto e che quasi con toni metafisici annuncia come la vita sia semplicemente una questione d'illusione così come l'Arcadia stessa, entrambe ridotte a una farsa dai toni tragici e oscuri:

la malinconia di Jaques annuncia e anticipa quella di Amleto (le due opere sono pressoché contemporanee [...]). E come per entrambi il teatro costituisce un'esperienza e un momento di gioia (si pensi alla felicità di Amleto all'annuncio che stanno per giungere gli attori), esso anche diventa strumento di conoscenza e di rivelazione: il teatro è 'la cosa' che 'intrappolerà' il re Claudio; il teatro consente a Jaques di penetrare nel tessuto ambiguo e complicato della vita. [...] Tutto insomma è teatro. Jaques è il solo a cogliere [...] il legame profondo con la vita. [...] Ma il teatro per lui è il mondo, come sarà per Amleto.<sup>884</sup>

---

<sup>880</sup> Cfr. Harold Bloom, *As You Like It: The Invention of the Human* in: Id. (a cura di), *William Shakespeare's As You Like It*, cit., p. 152.

<sup>881</sup> *AYLI*, pp. 193-194 (scena 2.1, vv. 45-63): «1 LORD. [...] First, for his weeping into the needless stream:/ 'Poor deer,' quoth he, 'thou mak'st a testament/ As worldlings do, giving thy sum of more/ To that which had too much.' Then being there alone, Left and abandoned of his velvet friend:/ 'Tis right,' quoth he, 'thus misery doth part/ The flux of company' Anon a careless herd,/ Full of the pasture, jumps along by him/ And never stays to greet him. 'Ay,' quoth Jaques,/ 'Sweep on, you fat and greasy citizens!/ 'Tis just the fashion. Wherefore do you look/ Upon that poor and broken bankrupt there?'/ Thus most invecively he pierceth through/ The body of country, city, court,/ Yea, and of this our life, swearing that we/ Are mere usurpers, tyrants and what's worse,/ To fright the animals and to kill them up/ In their assigned and native dwelling-place».

<sup>882</sup> *AYLI*, p. 256 (scena 3.2, vv. 272-278): «ORLANDO. I will chide no breather in the world but myself, against whom I know most faults./ JAQUES. The worst fault you have is to be in love./ ORLANDO 'Tis a fault I will not change for your best virtue. I am weary of you./ JAQUES. By my troth, I was seeking for a fool when I found you».

<sup>883</sup> Si veda ad esempio la canzone che fa leggere ad Amiens (*AYLI*, p. 213, cena 2.5, vv. 44-52): «AMIENS [*Sings.*] If it do come to pass/ That any man turn ass, / Leaving his wealth and ease/ A stubborn will to please./ Ducdame, ducdame, ducdame!/ ALL [*Sing.*] Here shall he see gross fools as he/ An if he will come to me./ AMIENS What's that 'ducdame'?/ JAQUES 'Tis a Greek invocation to call fools into a circle».

<sup>884</sup> Agostino Lombardo, *Introduzione a William Shakespeare* in: William Shakespeare, *Come vi Piace* (a cura di Agostino Lombardo), Roma: Newton Compton, 2006, p. 8.

Jaques appunto vira verso il tragico e nel suo famoso discorso sulle sette età dell'uomo<sup>885</sup> con il famoso incipit «All the world's a stage,/ And all the men and women merely players»,<sup>886</sup> percepiamo quella triste verità che ogni ideale è di per sé soggetto al tempo e che ogni splendore sia di per sé destinato a diventare polvere e cenere. Se è vero che egli tragga la propria origine da un tipo molto diffuso ai tempi di Shakespeare, non bisogna interpretarlo totalmente come una semplice parodia dello stesso, ma anche e soprattutto come espressione delle ansie del suo tempo.<sup>887</sup> Non stupisce che avendo l'opera una data di composizione molto vicina a quella dell'*Hamlet* sia pregna di quella stessa incertezza epistemologica che come abbiamo visto, si riversa in più ambiti. Lombardo, infatti, sembrerebbe quasi confermare quanto abbiamo detto a proposito del *Julius Caesar* e riconduce le trame di tutti questi drammi alla situazione storica loro contemporanea, ossia a:

un momento cruciale della storia politica inglese, quando l'approssimarsi della fine del regno di Elisabetta (che morirà, senza eredi, nel 1603) comporta inquietudine, lotta per il potere, intrighi, congiure. Ma l'opera è legata a una crisi più vasta, che è quella del passaggio, in Inghilterra, dal Medioevo all'Età Moderna [...]. È il periodo, questo, in cui la visione copernicana dell'universo si sostituisce a quella tolemaica e in cui d'altro canto l'ordine feudale e aristocratico va crollando. Di questa grande trasformazione del mondo, di questa crisi, ci sono già i segni nelle opere cinquecentesche di Shakespeare (in alcuni dei drammi storici, nel *Mercante di Venezia*, in *Come vi piace*); di essa troviamo piena consapevolezza nel *Giulio Cesare* finché essa esplode, appunto, con l'*Amleto*, dove il dubbio di Bruto si espande e il personaggio che quel dubbio incarna, Amleto, viene collocato al centro del dramma.<sup>888</sup>

Passando ora più nello specifico al rapporto del malinconico con il *fool*, occorre partire ancora una volta dalla loro indissolubile unione: «Jaques and Touchstone are complementary figures, the one transparently foolish in his wisdom, the other opaquely wise in his fooling».<sup>889</sup> Henry Giles, ad esempio, nella sua *Human Life of Shakespeare*

---

<sup>885</sup> Cfr. *AYLI*, pp. 227-229 (scena 2.7, vv. 140-167).

<sup>886</sup> *AYLI*, p. 227 (scena 2.7, vv. 140-141).

<sup>887</sup> Agnes Latham, *Satirists, Fools and Clowns* [1975] in: John R. Brown (a cura di), *Shakespeare: Much Ado About Nothing and As You Like It. A Selection of Critical Essays*, Hong Kong: Macmillan, 1985, p. 207: «it is more profitable to trace in Jaques the generic traits of the melancholy man than to suppose him a caricature of a particular person. Towards the end of the sixteenth century a temperamental hypersensitivity and thoughtfulness, often a genuine response to the stresses of an age of transition, was high fashion».

<sup>888</sup> Agostino Lombardo, *Introduzione a William Shakespeare* in: William Shakespeare, *Amleto* (a cura di Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2010, p. VIII.

<sup>889</sup> D. J. Palmer, *As You Like It and the Idea of Play* in: Brown (a cura di), *Shakespeare: Much Ado About Nothing and As You Like It*, cit., p. 195.

definisce il buffone come «the Hamlet of motley»<sup>890</sup>, riscontrando nelle sue burla una certa tristezza in cui sembra quasi risuonare l'eco di un cuore solitario. La malinconia quindi è attribuita da lui anche al matto e si tinge di colorata follia nel momento in cui egli agisce come mente consapevole che si maschera per salvarsi dall'effettiva mancanza di sanità della vita reale («He is a thinker out of place, a philosopher in mistaken vesture, a genius by nature, an outcast by destiny»).<sup>891</sup> Ciononostante, rispetto all'atteggiamento del malinconico, è ravvisabile una maggiore tranquillità e un'ironia molto più bilanciata nei confronti dell'*Arcadia* che assume quasi un tono di vaga e intelligente rassegnazione.<sup>892</sup> Questo si evince nel già menzionato confronto con Corino, il pastore filosofo, dove è evidente al lettore lo scetticismo shakespeariano riguardo all'autenticità del pastoralismo. All'inizio, il buffone giudica la tradizione bucolica così come essa viene rappresentata nella letteratura contemporanea per poi arrivare alla conclusione che la maggior parte del fascino esercitato da questa "moda" risiede nell'immancabile tendenza degli scrittori di mascherare in descrizioni eufoniche di semplicità, appagamento e autodisciplina le privazioni e la fame di una misera vita. Nel passaggio, inoltre, emerge oltre all'incursione di una sorta di realismo nel dramma, anche quella presentazione delle contraddizioni dell'ideale bucolico:

CORIN. And how like you this shepherd's life, Master Touchstone?

TOUCHSTONE. Truly, shepherd, in respect of itself, it is a good life; but in respect that it is a shepherd's life, it is naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life. Now in respect it is in the fields, it pleaseth me well; but in respect it is not in the court, it is tedious. As it is a spare life, look you, it fits my humour well; but as there is no more plenty in it, it goes much against my stomach.

Tuttavia, il mondo utopico di Arden non è il solo bersaglio di cui Shakespeare si prende gioco. Entro la cornice di questa struttura drammatica, viene inserito non solo un conflitto tra le convenzioni letterarie e la realtà, ma anche tra il concetto cortese di amore romantico e l'amore fisico e sensuale. L'amore romantico con tutti i suoi stereotipi di lacrime e sospiri, malattie immaginarie e sofferenze iperboliche da parte di colui che viene colpito dalle frecce di Cupido e si strugge per il rifiuto di un partner orgoglioso e sprezzante è

<sup>890</sup> Henry Giles, *Human Life in Shakespeare*, Massachusetts: Kessinger Publishing Co., 2007, p. 193.

<sup>891</sup> *Ibidem*.

<sup>892</sup> *AYLI*, p. 204 (scena 2.4, vv. 14-16): «TOUCHSTONE. Ay, now am I in Arden, the more fool I! When I was at home I was in a better place, but/ travellers must be content».

stato associato al motivo pastorale per secoli.<sup>893</sup> Nel rispetto di questa tradizione, i giovani pastori e le pastorelle di *As You Like It* soffrono per lunghi periodi a causa di un amore non corrisposto che poi alla fine del dramma si conclude con la celebrazione dei rispettivi matrimoni. Il buffone in particolar modo non si prende gioco come il malinconico del fatto che siano innamorati, ma di come i loro pensieri e le loro azioni da amanti si manifestino con battute prive di originalità che risultano stravaganti per il loro eccessivo sentimentalismo. Egli, così, rappresenta quel polo dell'anti-romanticismo che si cura soltanto delle necessità fisiche dell'amore così come più genericamente dell'essere umano. Ciò non vuol dire che Shakespeare si appropri totalmente del suo punto di vista, ma piuttosto miri a una più sapiente soluzione:

Shakespeare's comic point of view, instead of merely rejecting extremes, juxtaposes or combines them into a balanced doctrine. [...] In love and in all life's processes, this comic point of view brings together idealism and realism, and in their juxtaposition points to an optimum, a best possible attitude that men may attain in the world of experience, Shakespeare's comic view sets as its aim the crystallization of this best possible attitude by gently mocking different extremes into mutual qualification.<sup>894</sup>

L'affinità di Pietraccia per le realtà fisiche piuttosto che per le apparenze sentimentali e retoriche si manifesta fin dall'inizio della commedia. Il suo principale divertimento è quello di ridicolizzare tutti gli sforzi diretti degli amanti per esprimersi elegantemente. Quando Rosalinda e i suoi compagni raggiungono, ad esempio, la periferia della foresta, la bella dama di corte pronuncia una lamentala in quella vena convenzionalmente attribuita alle affezioni romantiche: «how weary are my spirits».<sup>895</sup> Pietraccia, di contro, che sa ben poco delle cose di spirito e se ne cura ancor meno, si riallaccia alle sue parole, ma è solo in grado di interpretare questa “stanchezza” in termini fisici: «I care not for my spirits, risponde, if my legs were not weary».<sup>896</sup> Sempre nella stessa scena, il giullare di corte incontra il pastore malato d'amore Silvio che proclama il suo amore non corrisposto per Febe. Qui fa una parodia delle sue esternazioni romantiche, ricordando il suo amore per una contadinotta per cui baciò le mammelle della vacca da lei munta e colse dei baccelli da una pianta di pisello per porgerglieli in dono in un discorso ricco di allusioni sessuali.<sup>897</sup> In

---

<sup>893</sup> Cfr. William P. Thrall, Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (rev. da C. Hugh Holman), New York: Odyssey Press, 1960, p. 334.

<sup>894</sup> Peter G. Philiass, *Shakespeare's Romantic Comedies*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1956, p. 214.

<sup>895</sup> *AYLI*, p. 202 (scena 2.4, v. 1).

<sup>896</sup> *AYLI*, p. 203 (scena 2.4, vv. 2-3).

<sup>897</sup> Cfr. *AYLI*, pp. 205-206 (scena 2.4, vv. 43-52).

questo modo, suggerisce quelle «unromantic realities of country life»<sup>898</sup> che sono ignorate da Silvio nella sua estasi d'amore. Anche il riferimento alle mani screpolate della campagnola serve appunto a riportare il remoto pastoralismo dell'altro personaggio in una dimensione più prosaica e terrena.<sup>899</sup>

Tale satira prosegue con una critica della tradizione dei sonetti alla maniera petrarchesca in cui viene dichiarato l'amore dell'uomo per una donna idealizzata. Questa tradizione letteraria sembra essere l'esatto opposto del realismo propugnato dal folle. Pietraccia non si fa illusioni sulla falsità del linguaggio poetico e quando Rosalinda legge ad alta voce i versi stucchevoli di Orlando a lei dedicati e sparsi per la foresta, non può proprio fare a meno di commentarli. Liquidandoli come banali e convenzionali, si lamenta della facilità con cui vengano preconfezionati per poi offrire una sua personalissima poesia composta sul momento per dimostrare come una lirica del genere sia così scontata da poter essere emulata da qualsiasi stolto.<sup>900</sup> Con la loro genuina assenza di ogni decoro e ambiguità sessuale che scade nella più becera insolenza, questi versi sono un vero e proprio sbeffeggiamento dell'arte di comporre sonetti.

In opposizione al romanticismo affettato degli amanti che popolano la foresta è, infine, la tresca del folle con l'ottusa campagnola Aldrina. Uno degli elementi tipici della cavalleria e dell'idealismo petrarchesco è l'apprezzamento e la lode spropositata dell'amata che parte dal presupposto che il desiderio maschile derivi dalla contemplazione della sua bellezza. Tuttavia, la bramosia di Pietraccia è soltanto di tipo sessuale senza la minima ombra di sentimenti che possano essere interpretati in chiave romantica. Anzi, della compagna evidenzia la bruttezza, tenendoci tra l'altro a ribadire come l'abbia scelta proprio per l'aspetto poco avvenente e per la stupidità, dato che la sua visione dell'amore esclude che ci si perda in illusioni e fantasticherie di vario tipo.<sup>901</sup> Il matrimonio ai suoi occhi diventa una sorta di compromesso, dal momento che l'uomo come ogni animale ha dei desideri di natura corporea che devono essere soddisfatti. La comicità è accresciuta dall'ignoranza della stessa Aldrina che si mostra indifferente alle esternazioni di Pietraccia proprio perché

---

<sup>898</sup> Ronald P. Draper, *Shakespeare's Pastoral Comedy* in: *Études Anglaises*, N. 11, Paris: Didiers Érudition, 1958, p. 4.

<sup>899</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>900</sup> *AYLI*, p. 242-243 (scena 3.2, vv. 97-109): «TOUCHSTONE For a taste - / If a hart do lack a hind,/ Let him seek out Rosalind./ If the cat will after kind,/ So be sure will Rosalind/ Winter garments must be lined,/ So must slender Rosalind./ They that reap must sheaf and bind,/ Then to cart with Rosalind./ Sweetest nut hath sourest rind,/ Such a nut is Rosalind./ He that sweetest rose will find/ Must find love's prick - and Rosalind».

<sup>901</sup> Cfr. Jan Kott, *Arcadia amara* in: Id., *Arcadia amara, "La tempesta" e altri saggi shakespeariani*, Milano: Edizioni il Formichiere, 1978, p. 45 (ed. orig.: Id., *Shakespeare's Bitter Arcadia* in: *Shakespeare Our Contemporary*, New York: Norton 1974).



non le comprende. Campbell definisce il suo intero corteggiamento ed eventuale matrimonio come una «caricature of the lavish inappropriate mating, which in the manner of all romantic comedies, takes place at the end of *As You Like It*».<sup>902</sup>

Concludendo, si può dire che il giullare abbia smesso di assolvere alla sua classica funzione, cosa ancora più evidente in altri *fools* shakespeariani come ad esempio in Feste de *La dodicesima notte*: «le loro battute hanno cessato di far ridere. Sono sgradevoli. Il loro compito è la disgregazione. Vivono in un mondo nudo, privato di miti, ridotto a una conoscenza priva di illusioni»;<sup>903</sup> d'altronde, questa è anche l'atmosfera che pervade l'intero dramma. I personaggi romantici per eccellenza del dramma, Orlando e Rosalinda, sono fuggiti nella foresta per evadere dall'ingiustizia e dalla tirannia della civilizzazione e per condurre una vita in accordo con la natura. Essi appartengono a quelle figure che non si considerano mai degli abitanti genuini del posto, ma assumono le sembianze di questi per semplice gioco o per riprodurre un'atmosfera bucolica di tipo "sintetico". Tuttavia, quello che trovano ad Arden è ben diverso dalle loro aspettative: incontrano, ad esempio, figure appartenenti al mondo artificiale del *romance* pastorale come Silvio che sospira malato d'amore e la sua compagna Febe, la pastorella casta e distaccata, che finiscono soltanto per schernire se stessi. Ancora più scoraggiante è la scoperta di Guglielmo e Aldrina, personaggi che non sono mai stati «washed by the romantic imagination or any other known cleansing agent»<sup>904</sup> e si presentano come sempliciotti sudici e ignoranti, contraddicendo in questo modo gli stereotipi del genere. Arden non è il mondo dei drammi pastorali italiani di Sannazaro e Tasso, in cui domina una sognante indolenza, un'idillica libertà e la totale assenza delle restrizioni e dell'artificialità della società di partenza. Si qualifica, piuttosto, come un paesaggio boschivo tipicamente inglese, popolato da rustici genuini e rinfrescato da reali venti invernali. Sicuramente è per alcuni preferibile alla vita di corte, sebbene non corrisponda propriamente a quell'immagine utopica che gli amanti dei paesaggi pastorali vogliono farci ammirare.

---

<sup>902</sup> Campbell, *Shakespeare's Satire*, cit., p. 59.

<sup>903</sup> Kott, *Arcadia amara*, cit., p. 47.

<sup>904</sup> Campbell, *Shakespeare's Satire*, cit., p. 48.

### 3.4 Il rapporto tra malinconico e folle in *Leonce und Lena*

#### 3.4.1 La malinconia di Leonce come stereotipo letterario di diversa provenienza

Già dalla citazione presente nel motto «O wär' ich doch ein Narr»<sup>905</sup> che richiama il personaggio di Jaques<sup>906</sup> si può comprendere come la figura del folle büchneriano Valerio sia analogamente al suo antecedente shakespeariano una proiezione dello stesso malinconico, di cui rappresenta uno spensierato alter ego. Entrambi i personaggi condividono dei tratti comuni come la teatralizzazione del mondo, la manipolazione del discorso col motto di spirito e il gioco linguistico, il costante riduzionismo e la dissoluzione del senso che rasenta la più casuale sconclusionatezza. In poche parole, laddove il malinconico deve sforzarsi di provare la benché minima autentica sensazione in un contesto di ripetizione dell'uguale, il folle si sente a suo agio nella sua condizione; ad esempio, se il primo si lamenta di avere come massima occupazione quella di sputare su una pietra,<sup>907</sup> il secondo, invece, ha ancora un pezzo d'arrosto da consumare.<sup>908</sup> Sicuramente questa diversità porta anche a un atteggiamento differente nei confronti del possibile: Leonce è schiavo del meccanismo statale e non riesce inizialmente a vedere altre possibilità se non quella della predeterminazione, mentre Valerio escogita sempre nuove modalità di intrattenimento.

Il rapporto tra i due diventa problematico nel momento in cui si viene a considerare la relazione tra malinconia e follia perché se considerassimo Valerio un giullare di corte, andrebbe visto come un funzionario dell'assolutismo, mentre se si preferisce connetterlo all'antecedente shakespeariano e più genericamente alla figura del *fool*, allora potrebbe esser considerato come un mero portavoce degli strati più bassi della società. La letteratura sui folli del tardo Illuminismo, del Romanticismo e dello *Junges Deutschland* ha, però, messo in evidenza un ulteriore aspetto, soprattutto in Heine, ma anche in Gutzkow: il *Narr* diventa una maschera dei letterati dell'opposizione e al tempo stesso un rappresentante dell'edonismo.<sup>909</sup> Volendo, quindi, intravedere nel folle in maniera molto simile a quanto visto per Shakespeare il manifesto del pensiero politico dell'autore che come molti altri scrittori a lui affini appunto si batteva per i diritti materiali del popolo, siamo costretti a valutare il malinconico come il suo esatto opposto. In lui si condensa l'esemplare di tutta

---

<sup>905</sup> SW, Vol. 1, p. 95.

<sup>906</sup> AYL, p. 219 (scena 2.7, v. 42) «O that I were a fool!».

<sup>907</sup> Cfr. SW, Vol. 1, p. 95.

<sup>908</sup> Cfr. SW, Vol. 1, p. 104.

<sup>909</sup> Burghard Dedner, *Leonce und Lena* in: AA.VV., *Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*, Reclam Interpretationen, Stuttgart: Reclam, 1990, p. 153 (nota 71).

una tradizione appartenente a quella «abgelebte moderne Gesellschaft»<sup>910</sup> fondata su un'aristocrazia con forti residui feudali che per Büchner doveva necessariamente estinguersi. Come sempre accade nelle opere dell'autore, il discorso politico si fonde con quello estetico, pertanto il personaggio del principe che si nasconde dietro la maschera dell'intellettuale romantico rappresenterà tutte quelle convenzioni del genere, ossequiando un'arte idealista avulsa dai problemi reali del suo tempo. D'altronde, anche lo stesso Robespierre manifesta una concezione della Rivoluzione che denomina “dramma sublime” e che corrisponde a un'ideale estetico distante dalla poetica dello scrittore, costantemente impegnato nella sua decostruzione per mezzo dei dantonisti e dell'accostamento stridente del linguaggio popolare alla retorica rivoluzionaria. Il realismo dell'autore così si manifesta prevalentemente in questo impianto prospettico che permette alla stessa giustapposizione delle scene e delle parole dei personaggi di offrire diverse rielaborazioni della realtà che finiscono per contraddirsi a vicenda, ottenendo come risultato quello di un suo effettivo smascheramento e una rappresentazione della sua nuda essenza.<sup>911</sup>

Quanto detto appare evidente sin dalla ripresa del motivo della malinconia, il quale come suggerisce Dörr come tesi fondamentale del suo articolo,<sup>912</sup> non va interpretato in maniera consistente, ma come un *topos* letterario citato e inserito in una fitta rete di richiami intertestuali. Alcuni motivi come lo sconforto dinanzi la regolarità del tempo atmosferico<sup>913</sup> risultano, infatti, delle mere citazioni. Esso è presente ad esempio in *Dichtung und Wahrheit*, in cui compare il resoconto di un giardiniere che afflitto da *tedium vitae* esclama: «soll ich denn immer diese Regenwolken von Abend gegen Morgen ziehen sehn!».<sup>914</sup> In questo passaggio, Goethe parla fondamentalmente anche del *Werther* che nella commedia risulta certamente presente come costante allusione, soprattutto nel tentato suicidio di Leonce. Come spiega Dedner, tale riferimento non è affatto casuale, in quanto è ancora molto presente all'epoca di Büchner, sebbene i letterati, pur condividendo il tedio esistenziale del personaggio goethiano, si relazionino con la soluzione proposta dall'autore in maniera critica. Ciò accadeva perché visto da un punto di vista letterario il *Werther*

---

<sup>910</sup> SW, Vol. 2, p. 440.

<sup>911</sup> Cfr. Michael Voges, *Dantons Tod* in: AA. VV., *Georg Büchner. Dantons Tod*, Lenz, cit., pp. 42-43.

<sup>912</sup> Cfr. Dörr, “*Melancholische Schweinsohren*”, cit., pp. 380-406.

<sup>913</sup> SW, Vol. 1, p. 96: Leonce diventa malinconico anche perché constata «Daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen».

<sup>914</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (a cura di Klaus-Detlef Müller) in: Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vol. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 629.

veniva ai tempi considerato come una sorta di “vecchio” dramma che però era in grado di coniugare l’attualità con l’epigonalità:

noch die Generation der 1820er und 1830er Jahre erkennt im Weltschmerz des Werthers ihre eigene Situation. Die nach den scheiternden Revolutionen sich verschärfende Erfahrung der Stagnation, verbunden mit der an die Durchsetzung der kapitalistischen Wirtschaftsweise gebundenen Zeitreglementierung, die doppelte Erfahrung der leeren Zeit also, führt hier zum Syndrom des Lebensekels bei den Teilen der bürgerlichen Intelligenz, die nicht gewillt waren, Goethes Rezept zu folgen und aus der Not der Leere die Tugend behaglicher Empfindungen zu machen.<sup>915</sup>

Ciononostante, l’intertestualità presente nel motivo della malinconia è molto più complessa e riprende una vasta gamma d’autori oltre a Goethe, tra cui Brentano, Musset, Heine e Jean Paul. Sicuramente, però, tra tutti spicca il riferimento a un testo cardinale dell’epoca shakespeariana, riscoperto e apprezzato proprio in ambito ottocentesco, ossia *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton del 1621. Questo libro importantissimo anche per tutto il romanticismo inglese contiene in sé la definizione di tutti quei tratti tipici del malinconico così come quello già citato di Bright che lo precede, permettendoci di stabilire una valutazione molto più chiara della ripresa del motivo shakespeariano da parte di Büchner. Qui vi troviamo la menzione di tutti quei comportamenti devianti che finora non erano stati considerati come sintomi di malinconia; ad esempio, viene citata la tendenza a cimentarsi in occupazioni e pensieri inutili e insensati che vengono trattati con la massima serietà,<sup>916</sup> comune sia a Jaques che Leonce, come elementi che scatenano questo stato di inquietudine, invece, viene citato il tempo atmosferico,<sup>917</sup> l’amore vissuto oltremisura<sup>918</sup> o il suo esatto opposto, il desiderio insoddisfatto.<sup>919</sup> Tuttavia, il fattore preponderante che emerge dall’indagine della complessa eziologia del fenomeno è la sua connessione con una dimensione politico-sociale.

A differenza del *fool* con cui condivide non pochi tratti, il malinconico è, infatti, un membro di diritto della società che giudica oppure un subalterno di grado più elevato (precettore, maggiordomo, ecc.), ma più spesso viene riconosciuto in lui l’intellettuale, un povero *scholar* o poeta, anche se rimane sempre uno spodestato per usurpazione subita o

---

<sup>915</sup> Dedner, *Leonce und Lena*, cit., p. 158.

<sup>916</sup> Cfr. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (a cura di Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L. Blair), Vol. 1, Oxford: Oxford University Press, 1989-94, p. 393 (Part. 1, Sect. 3, Memb. 1, Subs. 2).

<sup>917</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 236 e s. (Part. 1, Sect. 2, Memb. 2, Subs. 5).

<sup>918</sup> Cfr. *Ivi*, Vol. 3, p. 9 (Part. 3, Sect. 1, Memb. 1, Subs. 2).

<sup>919</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 48-58 (Part. 3, Sect. 2, Memb. 1, Subs. 2).

per propria rinuncia. Tuttavia, le sue verità non sembrano avere una grande influenza sugli altri personaggi proprio perché la società lo lascia nel suo isolamento, collocandolo tra i due estremi dell'eccentricità e della malattia. In questo egli condivide la stessa sorte del matto, ma da una prospettiva più alta a livello sociale in quanto in lui viene esemplificata la sorte dell'intellettuale estraniato e impotente nel quale è molto verosimile che il letterato elisabettiano di professione si riconoscesse.<sup>920</sup> Questo aspetto nel dramma shakespeariano viene rappresentato nella figura di Jaques che, come abbiamo visto, è una riflessione autocritica sul ruolo del drammaturgo e sulla rappresentazione della sua funzione sociale come intrattenitore che può dire cose spiacevoli e lamentarsi, ma da estraniato, escluso dalla cerchia sociale. In particolar modo, l'autore inglese condensa in esso una critica di un atteggiamento generalizzato di molti suoi colleghi contemporanei che esprimono uno scontento frutto a sua volta di frustrazioni e invidie personali. Così facendo, si appropria di quell'opinione dei benpensanti secondo la quale chi si lamenta non solo è un disadattato, per sua colpa o carenza o presunzione, ma soprattutto un ipocrita perché non immune ai peccati che fustiga. Come abbiamo però accennato nel paragrafo precedente, l'interpretazione prevalente nell'Inghilterra elisabettiana fortemente nazionalista era quella politica che attribuiva al personaggio un'etichetta pubblicamente esecrabile di accusa ideologica, proprio per quella sua tendenza che lo portava di continuo a proclamare di non vivere nel migliori dei mondi possibili.<sup>921</sup> Nella letteratura satirica del tempo, considerazioni del genere sono quasi un luogo comune. Basti ricordare un passo del *Pierce Penniless* (1592) di Nashe:

È penoso che uno che non mangia un solo pasto decente in una settimana assuma atteggiamenti ed espressioni di sprezzante melancolia, parli come se il nostro Stato fosse una buffonata, i nostri governanti degli idioti che gli hanno fatto torto non osservando i suoi meriti e non impiegandolo in affari di Stato, e vada raccontando che, se non lo si prenderà al più presto in maggiore considerazione, il reame intero lo perderà e lui se ne andrà dove sarà tenuto in miglior conto.<sup>922</sup>

Tutti questi aspetti vengono mitigati nell'opera shakespeariana, come anche quell'elemento eclatante che, invece, diventa per Büchner il fondamento della stessa malinconia del suo personaggio. La figura del malinconico, infatti, cominciò a diffondersi soprattutto in molti

---

<sup>920</sup> Cfr. Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1978, pp. 53-54.

<sup>921</sup> Cfr. *Ivi*, p. 61 (nota 8).

<sup>922</sup> Ronald B. Mckerrow (a cura di), *The Works of Thomas Nashe*, Vol. 1, London: Sidgwick & Jackson, 1910, pp. 169-70. Citato in italiano da Gentili, *La recita della follia*, cit., p. 61 (nota 8).

eleganti romanzi del tardo Cinquecento inglese, molti dei quali appartenenti al genere pastorale o a tematica amorosa. I suoi atteggiamenti venivano ancora considerati in quegli anni segno di distinzione sociale e intellettuale, anche perché come abbiamo visto per quanto riguarda la figura di Jaques, era sul continente che si apprendeva a fare il malinconico. A tal proposito, si può citare un esempio tratto dal *Midas* di Lyly, dove un paggio nega a un barbiere il diritto di dichiararsi affetto da malinconia: «Melanconico è forse parola per la bocca di un barbiere? Dovresti dire tardo, ottuso, stolido; la melanconia è il cimiero del cortigiano». <sup>923</sup> Questo aspetto è sottolineato anche in Burton <sup>924</sup> che tra l'altro riscontra come una delle cause principali della malinconia l'ozio delle classi più abbienti. Come sostiene Babb, le connotazioni aristocratiche della melanconia si persero probabilmente verso la fine del regno di Elisabetta e lo stesso critico non riesce a trovarne traccia in nessuna opera posteriore a *Every Man Out of His Humour* di Ben Jonson del 1599. <sup>925</sup> Anche in *As You Like It* si parla di Jaques come un cortigiano, ma sicuramente le prerogative sociali del suo personaggio passano qui in secondo piano rispetto ad altre sue caratteristiche, probabilmente proprio per via della progressiva estinzione di questo suo tratto.

È, invece, proprio questa dimensione della malinconia che interessa a Büchner, fattore avvalorato anche da alcune somiglianze di certi passaggi della commedia con *Der Hessische Landbote*. Come afferma Armstrong, «das Fehlen jeglicher Arbeit in Leonces Leben erinnert an den langen Sonntag der Vornehmen im 'Hessischen Landboten'. [...] es ist notwendig festzustellen, ob Leonces langer Sonntag als Ergebnis jemandes anderen langer Wertag gezeigt wird». <sup>926</sup> In effetti, tale prospettiva è confermata da quella scena nel dramma, l'unica che si distanzia dal mondo della fiaba, in cui vengono mostrati quei contadini di Popo che sono stati scelti per salutare i monarchi con grida "spontanee" di giubilo, che raggiunge il culmine col discorso del maestro in cui si dice: «Erkennt was man

<sup>923</sup> Cfr. Babb, *The Elizabethan Malady*, cit., p. 78 (nota 25).

<sup>924</sup> Burton, *The Anatomy of Melancholy*, cit., Vol. 1, p. 240 (Part. 1, Sect. 2, Memb. 2, Subs. 6): «This much I dare boldly say, he or she that is idle, be they of what condition they will, never so rich, so well allied, fortunate, happy, let them have all things in abundance, and felicity, that heart can wish and desire: all contentment, so long as he or she or they are idle, they shall never be pleased, never well in body and minde, but weary still, sickly still, vexed still, loathing still, weeping, sighing, grieving, suspecting, offended with the world, with every object, wishing themselves gone or dead or else carried away with some foolish phantasie or other. And this is the true cause that so many great men, Ladies and Gentlewomen, labour of this disease in country and city, for idleness is an appendix to nobility, they count it a disgrace to worke, and spend all their daies in sports, recreations, and pasttimes».

<sup>925</sup> Richard W. Bond (a cura di), *The Works of John Lyly*, Vol. 3, Oxford: Oxford University Press, 1902, p. 155. Citato in italiano da Gentili, *La recita della follia*, cit., p. 56.

<sup>926</sup> William B. Armstrong, "Arbeit" und "Muße" in den Werken Georg Büchners in: Arnold (a cura di), *Georg Büchner III*, cit., pp. 77-78.

für euch tut: man hat heute grade so gestellt, daß der Wind von der Küche über euch geht und ihr auch einmal in eurem Leben einen Braten riecht».<sup>927</sup> Il legame della classe regnante con i suoi sudditi così viene esplicitato come fondato sullo sfruttamento, di cui si evidenzia anche l'aspetto linguistico, dato che questi sono costretti a ripetere a mo' di lezione le parole latine «Vivat!».<sup>928</sup> Proprio quest'ultimo è per noi rilevante, dato che l'intero gioco della citazione e degli stereotipi letterari appartiene a una tradizione culturale in cui la lingua diventa strumento di soggiogazione nonché di mascheramento dell'effettiva realtà.

La malinconia così come la follia rimane, però, comunque anche una forma di resistenza e di riflessione sulla realtà così come dimostra la commedia shakespeariana:

Melancholie ist zu sehr diffuser Reflex des Temperaments auf eine soziale Situation als daß sie unmittelbar ein Potenzial von Erfahrungen gesellschaftlicher Dissonanz bereitstellt, das sich gegen Unterdrückung mobilisieren ließe.<sup>929</sup>

In un tale contesto, si collocano anche i frequenti riferimenti all'*Hamlet* all'interno della commedia, dato che non bisogna dimenticare come anche il suo malumore presenti delle motivazioni politiche:<sup>930</sup> Amleto ha, infatti, il compito di vendicare il padre e per di più tale esortazione gli proviene dalla visione di un fantasma. Tuttavia, come esplicitato nel paragrafo precedente, il principe shakespeariano viene soprattutto ricordato per la sua stretta connessione con la teatralità e anche da Büchner viene recuperato per tale ragione. Ciò appare chiaro soprattutto nella ripresa di quel passaggio dove Amleto si compiace della sua stessa recitazione all'interno del "dramma del dramma" eseguito dalla compagnia di teatranti e che viene citata da Leonce nel momento in cui trova l'amore in Lena. La frase a cui facciamo riferimento è la seguente: «Könnte ich nicht auch sagen: 'sollte nicht dies und ein Wald von Federbüschen nebst ein Paar gepufften Rosen auf meinen Schuhen –?' Ich hab' es, glaub' ich, ganz melancholisch gesagt».<sup>931</sup> Come si può notare, la citazione è resa in maniera esplicita e non amalgamata nel testo come è solito fare Büchner. Per tale ragione, il suo senso acquisisce una maggiore rilevanza, soprattutto se si tiene conto di come l'autore ometta la sua parte finale, dove appunto appare evidente l'allusione al teatro:

---

<sup>927</sup> SW, Vol. 1, p. 121.

<sup>928</sup> SW, Vol. 1, p. 122.

<sup>929</sup> Lienhard Wawrzyn, *Büchners "Leonce und Lena" als subversive Kunst* in: Gert Mattenklott e Klaus Scherpe (a cura di), *Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz*, Kronberg/Taunus: Scriptor, 1974, p. 108.

<sup>930</sup> Cfr. Ludwig Völker, *Die Sprache der Melancholie in Büchners Leonce und Lena* in: Gersch, Mayer e Oesterle (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» III (1983), cit., pp. 120-121.

<sup>931</sup> SW, Vol. 1, p. 116.

«Would not this, sir, and a forest of feathers [...] with two provincial roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir?».<sup>932</sup> Hiebel, ad esempio, sottolinea come riportare alla luce il contesto originale della citazione ci permetta di comprendere che Leonce sia orgoglioso di aver recitato così bene il ruolo dell'innamorato. Ovviamente una tale constatazione ha come conseguenza che «seine Verliebtheit oder Liebe schon wieder entwertet und in Abrede gestellt [ist]. Auch seine 'Melancholie' erweist sich als angenommene, gespielte, affektierte Melancholie».<sup>933</sup>

La letterarietà della tematica che come tale non deve esser presa sul serio è evidente, però, non solo da questo passaggio, ma anche dall'ironia con cui viene affrontata dallo stesso autore e per il suo essere attribuita a quella teoria degli umori in voga all'epoca del Bardo, ampiamente superata nell'Ottocento.<sup>934</sup> Nel primo monologo di Leonce, infatti, Büchner sembrerebbe prendersi gioco dello stesso stereotipo, quando fa pronunciare al cerimoniere la battuta «eine sehr gegründete Melancholie» che provoca lo stupore dello stesso principe che si aspettava di venir contraddetto.<sup>935</sup> Tale sua perplessità probabilmente è attribuibile allo stesso carattere artefatto delle sue esternazioni, al fatto che siano simulate in maniera così enfatica da non risultare credibili, rimandandoci così nuovamente ad Amleto.

La funzione di Leonce è così quella di riproporre i cliché di una tradizione e mostrarne in qualche modo la mancanza di verisimiglianza, scopo che in maniera diversa viene perseguito dal buffone Valerio. Ciò viene messo in evidenza anche dalla stessa insistenza del personaggio sul concetto di ideale con particolare riferimento alla figura femminile:

LEONCE. Aber Valerio, die Ideale! Ich habe das Ideal eines Frauenzimmers in mir und muß es suchen. Sie ist unendlich schön und unendlich geistlos. Die Schönheit ist da so hülflos, so rührend, wie ein neugebournes Kind. Es ist ein köstlicher Contrast. Diese himmlisch stupiden Augen, dieser göttlich einfältige Mund, dieses schafnasige griechische Profil, dieser geistige Tod in diesem geistigen Leib.

Come abbiamo visto a proposito dei robespierristi, la teatralizzazione della realtà molte volte finisce per smentirsi da sola o presenta delle intime e ironiche contraddizioni che rivelano come essa non sia plausibile, cosa che si verifica anche nella battuta sopracitata.

---

<sup>932</sup> HAM, p. 347 (scena 3.2, vv. 267-70).

<sup>933</sup> Hiebel, *Allusion und Elision*, cit., p. 365.

<sup>934</sup> Si noti la ricorrenza della parola "Humor" in SW, Vol. 1, p. 96: «LEONCE. [...] Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studiren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheirathen und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und – und das ist der Humor davon – Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum, und meinen Gott weiß was dazu».

<sup>935</sup> SW, Vol. 1, p. 96: «LEONCE. Mensch, warum widersprechen Sie mir nicht?».



Nel passaggio appena proposto, però, forse si rileva anche un ulteriore elemento: la mancanza di veridicità nell'atteggiamento malinconico-utopico del protagonista sconfinata in un'eccessiva astrattezza libresca che come tale implica una sublimazione idealizzante di tutto ciò che concerne la vita reale. Ritorna così il motivo di negazione del corpo, quello stesso occultamento attuato dai rivoluzionari (la stessa Lena viene concepita come stilizzata e priva di esistenza terrena), prospettiva che sarà appunto ribaltata dal matto Valerio.

### 3.4.2 La dissonante figura del folle e il *Witz* come unica libertà umana

Il buffone Valerio è l'altro personaggio che Büchner trae dalla commedia shakespeariana, appropriandosi non solo dell'arguzia linguistica di Pietraccia, ma soprattutto di quella sua capacità di smascherare le convenzioni del genere, focalizzandosi principalmente sul mondo naturale e sulla tematica amorosa. Innanzitutto, si può individuare tra Leonce e il suo compagno di avventure una distinzione sul piano stilistico. Krapp, ad esempio, differenzia tra il carattere banale e sensuale di Valerio e quello lirico-sublime che si presenta nel linguaggio del protagonista. Il matto presenta per lui un tono prosaico, prossimo alla realtà che si manifesta linguisticamente con uno stile più basso, rappresentando una mentalità più insensibile e ordinaria:

Leonce ist von Adel, ein Prinz, ein Königssohn. Sein soziologischer Rang gewissermassen erlaubt es ihm, zu schwärmen. Seine Gefühle sind auch "von Adel" – ein Narr mit solch gewöhnlichem Charakter kennt Worte wie "balsamisch" nicht, kann nie seine witzelnde Zunge der stilvollen Anrede "O Nacht" bequemen und wird auch niemals gleich das Paradies als eine mögliche Metapher in seinem Wortschatz finden. [...] Könnten sich die Figuren von Danton auf Augenblicke kraft ihres lyrischen Redevermögens "wesentlich" äußern, so ist in der Komödie das Vermögen zur lyrischen Sprache den ausgezeichneten Helden des Spiels ganz allein übertragen. "Hoher" und "niederer" Stil verhalten sich zueinander nicht als Kontrast, sondern hierarchisch: der Einsatz des Prinzen überhöht die Rede des Valerio.<sup>936</sup>

Probabilmente Krapp coglie l'effetto comico dato dal costante interagire dello stile popolare di Valerio e di quello più aulico di Leonce, ma si sbaglia quando dice che è il linguaggio del principe a prevalere. Egli deriva tale errata valutazione dall'aver osservato

---

<sup>936</sup> Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, cit., pp. 152-153.

come le esternazioni liriche di Leonce seguano sempre i commenti introduttivi del matto, tra l'altro concentrandosi sulle sue stesse tematiche (ad es. la descrizione della natura). In realtà, è il dialogo lirico ed armonioso che segue a essere oggetto di parodia e il matto così lo introduce, ponendovi il sigillo del suo scetticismo. Giusto per citare un esempio, il folle anticipa l'incontro tra i due amanti, denigrando il paesaggio notturno e il loro romanticismo, riportando così la stessa idealizzazione della natura a una dimensione più realistica, ma soprattutto rumorosa e fastidiosa, dominata dai versi degli animali più disparati:

VALERIO *in einiger Entfernung*. Es ist eine schöne Sache um die Natur, sie ist aber doch nicht so schön, als wenn es keine Schnaken gäbe, die Wirthsbetten etwas reinlicher wären und die Todtenuhren nicht so in den Wänden pickten. Drin schnarchen die Menschen und draußen quaken die Frösche, drin pfeifen die Hausgrillen und draußen die Feldgrillen. Lieber Rasen, dies ist ein rasender Entschluß.<sup>937</sup>

Successivamente viene esposta la visione degli innamorati che prevede un quadro molto più idillico: lo stesso Leonce esordisce con «O Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabschränk»,<sup>938</sup> cui segue la replica di Lena con «die Grasmücke hat im Traum gewitschert, die Nacht schläft tiefer, ihre Wange wird bleicher und ihr Atem stiller».<sup>939</sup> Si può ben comprendere come entrambi propongano un immaginario molto diverso da quello precedentemente annunciato: i versi fastidiosi delle rane e dei grilli diventano quasi un cinguettio in una notte dominata dal delicato sopore del sonno che in maniera antitetica a quanto detto da Valerio suggerisce una situazione di romantico silenzio. In questo senso, l'autore segue l'esempio shakespeariano: «die komisch-heroische (mock-heroic), profane, materialistische Perspektive Touchstones überträgt Büchner auf den 'von unten kommenden' und sozusagen 'von unten blickenden' Valerio».<sup>940</sup> Tuttavia, Shakespeare non mette mai in discussione l'amore di Orlando e Rosalinda, mentre Büchner, soprattutto nel tentato suicidio di Leonce che lo stesso Valerio ascrive a una «Lieutenantsromantik»,<sup>941</sup> mostra l'inconsistenza e volubilità della passione amorosa. Dopo che il buffone ha degradato quell'immagine del principe che si concepisce come un

---

<sup>937</sup> SW, Vol. 1, p. 117.

<sup>938</sup> In SW non viene riportata questa battuta, probabilmente si tratta di una differenza tra i due manoscritti trasmessici da Gutzkow e Ludwig Büchner come segnalato nella già citata *kritische Studienausgabe* a cura di Dedner a p. 65.

<sup>939</sup> SW, Vol. 1, p. 118.

<sup>940</sup> Hiebel, *Allusion und Elision*, cit., p. 363.

<sup>941</sup> SW, Vol. 1, p. 119.

sacro calice quasi incapace di contenere il flusso di estatiche sensazioni a un bicchiere con cui si beve alla salute dell'amata,<sup>942</sup> infatti, lo stesso Leonce con quel «Jetzt bin ich schon aus der Stimmung»<sup>943</sup> dichiara la natura vacua e convenzionale delle sue affermazioni.

Inoltre, come Pietraccia, Valerio si identifica con la stessa natura fisica dei suoi bisogni: costanti sono le sue allusioni al bere, al mangiare, al dormire al caldo e a ogni tipo di possibile godimento. A tal proposito, lo stesso Leonce finisce per affermare: «Der Kerl verursacht mir ganz idyllische Empfindungen; ich könnte wieder mit dem Einfachsten anfangen, ich könnte Käs essen, Bier trinken, Tabak rauchen».<sup>944</sup> Non solo il buffone si rende promotore dei diritti del corpo, ma mostra anche un atteggiamento sfrontato nei confronti della sessualità, cosa che risulta evidente soprattutto nel suo confronto con la governante di Lena che nell'enfasi data a dettagli di carattere osceno<sup>945</sup> fa da contrappunto all'amore prettamente di natura spirituale dei due promessi sposi. Anche questo atteggiamento, come abbiamo già esplicitato, era tipico del giullare shakespeariano.

Ciononostante, bisogna comunque prendere in considerazione come il *fool* fosse una figura ben definita, almeno per quello che riguarda la sua natura contrastiva rispetto al re o al padrone e per i suoi discorsi livellatori volti a ribadire il motivo cristiano-medievale dell'uguaglianza fra deboli e potenti di fronte alla vanità delle cose terrene e alla malvagità degli uomini.<sup>946</sup> La sua ragione di esistenza è, dunque, quella di accomunare condizioni difformi, toccando quella soglia dell'«alienazione nell'analogia» che potremmo definire con le parole di Foucault: «il est le joueur déréglé du Même et de l'Autre. [...] Il croit démasquer, et il impose un masque. [...] Il n'est le Différent que dans la mesure où il ne connaît pas la Différence; il ne voit partout que ressemblances [...]».<sup>947</sup> Nel discorso con Corino, ad esempio, Pietraccia sminuisce alcune maniere di comportamento proprie della corte, rispondendo al pastore che evidenzia come in campagna si abbiano mani troppo sudicie per salutarsi col baciamano, che anche le mani dei cortigiani sono sudate o spesso impregnate di un profumo di umile provenienza.<sup>948</sup> Le sue affermazioni, sebbene mirino a farsi beffe del rustico personaggio, evidenziano comunque un annullamento delle

---

<sup>942</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, 119.

<sup>943</sup> *SW*, Vol. 1, 119.

<sup>944</sup> *SW*, Vol. 1, 104.

<sup>945</sup> *SW*, Vol. 1, 115: «VALERIO [...] *Zur Gouvernante*: Warum schreiten Sie, Wertheste, so eilig, daß man Ihre weiland Waden bis zu Ihren respectabeln Strumpfbändern sieht?»

<sup>946</sup> Cfr. Gentili, *La recita della follia*, cit., p. 52.

<sup>947</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, p. 63.

<sup>948</sup> Cfr. *AYLI*, pp. 238-240 (scena 3.2, vv. 43-66).

differenze sociali, tipico della figura del *fool*. In maniera non dissimile, lo stesso Valerio si farà portavoce di un'utopia sociale di abolizione del lavoro volta ad estendere lo status privilegiato di ozio dei signori a tutti i cittadini del regno.<sup>949</sup> Alcuni sostengono che si tratti di una presa di consapevolezza del personaggio di origine proletaria che in questo modo vorrebbe favorire la sua classe,<sup>950</sup> mentre altri la vedono come un'integrazione di Valerio nel meccanismo statale da membro corrotto e parassitario della corte, interessato più che altro ai vantaggi materiali di questa sua nuova condizione.<sup>951</sup> Il carattere artefatto della commedia così e la satira in essa presente non permette di prendere sul serio nessuna dichiarazione proprio perché l'eccessiva intertestualità dell'opera non dà modo di distinguere l'autentico dalla convenzione o dalla parodia della stessa, anche per lo stesso carattere irrealizzabile dell'utopia espressa dall'autore. Fatto sta che, comunque, la sua tecnica di smascheramento nonché il costante richiamo a problematiche concrete da parte del folle sembrerebbero richiamare quelle posizioni più vicine al pensiero dell'autore che, ad esempio, troviamo nel *Dantons Tod*.

Più rilevante per la nostra trattazione è il modo del folle di rapportarsi alla lingua, in particolare l'uso che fa del *Witz* che costituisce un ulteriore parallelo con il suo dramma storico. Il suo linguaggio è soltanto un'ulteriore sfaccettatura del suo personaggio e della sua funzione drammatica all'interno della commedia, ossia quella di oltrepassare costantemente i confini e ribaltare i valori di riferimento. Tuttavia, anche nella battuta di spirito emerge quella caratteristica che gli è peculiare, quella di riportare ogni cosa sul piano dell'ordinario, degradandola a un livello più basso, secondo quel meccanismo carnascialesco già descritto in precedenza. Come sostiene la Lukens: «when he sees that something is in danger of becoming absolute or stabilized, [...] he aggressively steps in, if only with a pun».<sup>952</sup> La stessa, inoltre, riconosce come l'utilizzo del gioco linguistico fosse indicativo del debito di Büchner nei confronti dei romantici ed essenzialmente un riflesso stilistico dell'affinità che lega quella stessa generazione a Shakespeare.<sup>953</sup> Esso non solo rappresenta la forma più basilica per fornire quello che viene definito *comic relief* in una situazione drammatica difficile, ma anche una consapevole esplorazione delle possibilità di significato da parte del drammaturgo. In alcuni casi, è stato visto come la forma linguistica

---

<sup>949</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, 129.

<sup>950</sup> Cfr. Wolfgang Rabe, *Georg Büchners Lustspiel "Leonce und Lena". Eine Monographie*, Potsdam: Phil. Diss., 1967, pp. 177, 333; Dedner, *Bildsysteme und Gattungsunterschiede*, cit., pp. 215 e s.

<sup>951</sup> Cfr. Hiebel, *Allusion und Elision*, cit., p. 360; Sieß, *Zitat und Kontext*, cit., p. 99.

<sup>952</sup> Nancy Lukens, *Valerio and Theatrical Fool Tradition*, Stuttgart: Akademische Verlag Hans-Dieter Heinz, 1977, p. 126.

<sup>953</sup> *Ibidem*.

più soggettiva, nel senso che permette al parlante di acquisire una certa libertà e di mantenere una distanza ironica in quanto individuo.<sup>954</sup> Considerando l'impegno dell'autore in tutte le sue opere con il problema di quella che nel *Lenz* definisce «possibilità d'esistenza»,<sup>955</sup> che include una vasta gamma di tematiche tra cui il rinnovamento in ambito sociale e politico, l'amore verso il prossimo, la fuga dalla noia, dalla moralità e dal determinismo, è comprensibile come il folle diventi uno dei suoi personaggi chiave. Questo perché per definizione possiede la capacità di esprimere possibilità illimitate, muovendosi liberamente e oltrepassando agevolmente ogni barriera o confine. Come resiste a ogni distinzione sociale o legame all'interno della struttura della società, nello stesso modo il suo linguaggio dissolve quelle relazioni convenzionali tra morfologia e significato. In questo senso, egli non solo riesce a creare con i suoi virtuosismi l'illusione di comico distacco dalla situazione disperata e vulnerabile del suo principe, ma opponendosi alle cristallizzazioni linguistiche di re Peter, risulta essere uno dei pochi personaggi all'interno della corte che abbia una percezione lucida della realtà. Questo accade grazie alla sua capacità di collocarsi e creare uno spazio "altro" al di fuori del sociale, assumendo volontariamente la maschera della sua stessa follia per alludere a tutto ciò che manca, invece, in esso: «His puns here, while they may seem flat and frivolous, in fact offer shattering linguistic evidence for the multiplicity of negatable possibilities of human existence within the social order».<sup>956</sup>

Passando più nello specifico all'analisi dei suoi giochi linguistici, il procedimento è lo stesso visto nel *Dantons Tod*: da un termine dal significato più astratto si passa a un altro per mezzo della paronomasia che rimanda a una sfera corporea e concreta oppure si gioca con il piano figurato e letterale delle parole. I temi prediletti sono ovviamente quelli che riguardano la sessualità o più in generale che rimandano alla vita o alle parti più basse del corpo. Ciò sembrerebbe confermare quell'ipotesi sostenuta nel seguente lavoro che il *Witz* in un certo senso rappresenti una modalità alternativa di rappresentanza popolare, dato che in esso vengono condensati tutti quei bisogni che nel panorama büchneriano vengono negati alle masse. D'altronde, questo aspetto emerge anche nella cosiddetta cerimonia che prepara i contadini alle nozze dei due principi, dove questi vengono disposti in un ordine prestabilito a mo' di oggetti ornamentali, ma ben presto si rivelano come dei "corpi viventi" fatti di materia organica. Il fatto che ai contadini crescano la barba e le unghie e

---

<sup>954</sup> Cfr. Franz H. Mautner, *Das Wortspiel und seine Bedeutung* in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», IX (1931), pp. 679-710.

<sup>955</sup> Büchner, *Lenz* in: SW, Vol. 1, p. 234.

<sup>956</sup> Lukens, *Valerio and the Theatrical Fool Tradition*, cit., p. 136.

che i servitori, che non hanno il permesso di sedersi, siano stanchi, induce il cerimoniere a constatare come «tutta la carne si sciupi a stare in piedi».<sup>957</sup> Questo dimostra come il corpo vivo presenti delle proprie necessità e debolezze, una propria fisicità che non riesce ad adeguarsi alla sua costante repressione da parte dell'autorità. Il linguaggio del folle sembra, dunque, andare in questa direzione, dimostrando come il corpo non possa essere escluso o negato neanche dalla dimensione linguistica e dai processi di significazione:

LEONCE. Meinst du, damit du zu deinen Prügeln kämst? Bist du so besorgt um deine Erziehung?

VALERIO. O Himmel, man kömmt leichter zu seiner Erzeugung, als zu seiner Erziehung. [...] Was für Wochen hab' ich erlebt, seit meine Mutter in die Wochen kam! Wieviel Gutes hab' ich empfangen, das ich meiner Empfängniß zu danken hätte? [...]

VALERIO. Richtig, denn er [mein Vater] war Nachtwächter. Doch setzte er das Horn nicht so oft an die Lippen, als die Väter edler Söhne an die Stirn.

LEONCE. [...] Ich fühle ein gewisses Bedürfniß, mich in nähere Berührung mit ihr zu setzen. Ich habe eine große Passion dich zu prügeln.

VALERIO. Das ist eine schlagende Antwort und ein triftiger Beweis. [...]

VALERIO. *läuft weg, Leonce stolpert und fällt*: Und Sie sind ein Beweis, der noch geführt werden muß, denn er fällt über seine eigenen Beine, die im Grund genommen selbst noch zu beweisen sind. Es sind höchst unwahrscheinliche Waden und sehr problematische Schenkel.<sup>958</sup>

Da "Erziehung" (educazione) attraverso un meccanismo di paronomasia funzionante su un'errata variazione etimologica si passa a "Erzeugung" (concepimento), mentre "Woche" (settimana) viene riportato alla sfera del parto con l'espressione "in die Woche kommen". Allo stesso modo si comporta "empfangen" (ricevere) che con "Empfängnis" rimanda di nuovo alla "concezione". "Horn" viene riferito allo strumento utilizzato dalla sorveglianza

---

<sup>957</sup> SW, Vol. 1, p. 122: «CEREMONIENMEISTER. Es ist ein Jammer! Alles geht zu Grund. Die Braten schnurren ein. Alle Glückwünsche stehen ab. Alle Vatermörder legen sich um, wie melancholische Schweinsohren. Den Bauern wachsen die Nägel und der Bart wieder. Den Soldaten gehn die Locken auf. Von den zwölf Unschuldigen ist Keine, die nicht das horizontale Verhalten dem senkrechten vorzöge. [...] (zu einem Diener) Sage doch dem Herrn Candidaten, er möge seine Buben einmal das Wasser abschlagen lassen. - Der arme Herr Hofprediger! Sein Frack läßt den Schweif ganz melancholisch hängen. Ich glaube er hat Ideale und verwandelt alle Kammerherrn in Kammerstühle. Er ist müde vom Stehen./ ERSTER BEDIENTER. Alles Fleisch verdirbt vom Stehen. Auch der Hofprediger ist ganz abgestanden, seit er heut Morgen aufgestanden».

<sup>958</sup> SW, Vol. 1, pp. 104-105.

per richiamare l'attenzione e poi con un allusione sessuale al concepimento che si origina da un tradimento. "Schlagend", ancora, dal suo significato astratto di "risposta calzante" viene ricondotto al verbo "schlagen" e alla sua accezione "colpire, picchiare". Infine, la "prova" che non regge, "non sta in piedi" è ancora una volta ricondotta al senso letterale di "Beine", quindi al campo semantico che rimanda alle cosce e alle gambe.

Tuttavia, la degradazione operata dal buffone è molte volte, come già esplicitato, soprattutto uno smascheramento della realtà effettiva che appare in tutta la sua ridicola essenza. Divertente è, a tal proposito, l'uso della paronomasia che corrisponde a un meccanismo di de-mitizzazione del linguaggio statale e a una sua conseguente "animalizzazione". Quando Leonce invita Valerio a scortare il presidente con la battuta «gib den Herren das Geleite»,<sup>959</sup> il buffone, difatti, risponde:

VALERIO. Das Geläute? Soll ich dem Herrn Präsidenten eine Schelle anhängen? Soll ich sie führen, als ob sie auf allen Vieren gingen?<sup>960</sup>

Sulla base della somiglianza sonora di "Geleit/Geläute", il folle si prende gioco del presidente, riducendolo a una bestia da soma, passaggio mutuato anche vicinanza fonica tra "führen" e "Vieren".<sup>961</sup> L'effetto comico che ne deriva è dato anche dall'insolenza del personaggio che non solo sembra quasi disobbedire al principe, ma si pone in una condizione di superiorità rispetto all'altro membro della corte vorrebbe quasi trainare come un semplice animale. Ciò corrisponde a quel principio del "mondo a rovescio" tipico di ogni cultura carnascialesca e a quel ribaltamento valoriale e soprattutto sociale in cui il *Narr* si cimenta.

Sicuramente molti di questi stratagemmi sono ispirati da Pietraccia, soprattutto dal dialogo che lo stesso intrattiene con Celia. Per farci un'idea forse occorre in questo caso citare la traduzione tedesca più che quella inglese, dove ricorre quel procedimento della falsa derivazione etimologica "Kreuz/Kreuzung" simile a quello tra "Erziehung/Erzeugung": «und doch ich kein Kreuz, wenn ich Euch trüge: denn ich bilde mir ein, Ihr habt keinen Kreuzer in Eurem Beutel».<sup>962</sup> Ciononostante, tali arguzie piuttosto che mettere in evidenza la saggezza del folle e il suo apparente e/o simulato stato di alterazione mentale, assumono

---

<sup>959</sup> SW, Vol. 1, p. 106.

<sup>960</sup> SW, Vol. 1, p. 107.

<sup>961</sup> Cfr. Egon Schwarz, *Tod und Witz im Werke Georg Büchners* in: «Monatshefte», XLVI, N. 2 (1954), p. 132.

<sup>962</sup> William Shakespeare, *Wie es euch gefällt* in: Id., *Sämtliche Werke in vier Bänden* (a cura di Anselm Schlösser), Vol. 1, Berlin: Aufbau, 1975, p. 664. Si tratta ovviamente della traduzione Schlegel/Tieck.

nella commedia un tono lievemente differente, quello dell'illusione della liberazione da ogni tipo di costrizione attraverso il trasformismo del *Narr*.<sup>963</sup>

Valerio, accostato alla figura del malinconico, col *Witz*, i *Kalauer* e altri procedimenti, avrebbe a questo punto una funzione analoga a quella di Lucile e Danton, ossia quella di proporre un sistema nuovo di comunicazione che al tempo stesso sembra liberarsi dal pericolo delle cristallizzazioni di significato.<sup>964</sup> Al tempo stesso, tale meccanismo come per i suoi predecessori, non sarebbe possibile senza una satira del linguaggio convenzionale: «Anstatt Witz als Kritik zu lesen, sollte man in ihm den [...] Versuch verstehen, das geschlossene linguistische Universum des kleinen runden Königsreich durch Wortspitzen und Spitzfindigkeiten zu perforieren».<sup>965</sup>

Muovendosi in una zona liminale tra letterarietà e realtà, così il matto si colloca in quell'esatto punto mediano tra linguaggio e corpo, rappresentando una sorta di «semantic fusion [...] [and] semantic diffusion, a scattering of ordinary meaning into an aporia»,<sup>966</sup> impersonando, cioè, quel concetto di divisione del sé che è essenzialmente un'immagine di interezza. Se lo considerassimo come un personaggio autentico e non ascrivibile semplicemente a una determinata tradizione letteraria, in lui forse vedremmo come Büchner risolve quella frattura tra linguaggio e corpo, tra idea e materia, tema costante nella sua opera o ritrovi quella pura naturalità liberata dalle convenzioni e sovrastrutture sociali, secondo la definizione di Welsford.<sup>967</sup> La funzione del suo linguaggio è appunto quella di permettere «the shattering of our customary forms of ignorance»,<sup>968</sup> imbrigliandoci nei nostri modelli di pensiero e di comportamento per liberarcene e infine vedere la nostra stessa follia riflessa in esso. Büchner, certamente, appare cosciente di questa ambiguità del personaggio shakespeariano, utilizzandolo per realizzare una forma d'arte satirica opposta ai modelli citati della tradizione letteraria, volti a sostenere il

---

<sup>963</sup> Baumann, *Die dramatische Ausdrückswelt*, cit., pp. 88, 90: «Das Narrentum Büchners ist indessen nicht maskierte Weisheit, sondern nur das Vermögen zur Illusion, den Zwang als Freiheit auszugeben [...] Leonce "Ehrgeiz" geht auf eine "bunte Jacke", auf die Verwandlungsfähigkeit des Narren und doch vermag er nichts, als nur sich selbst zu spiegeln».

<sup>964</sup> Müller-Sievers, *Desorientierung*, cit., p. 131: «Von Beginn an ist deutlich, daß in der Welt von Leonce und Lena nichts zu subvertieren oder gar zu revolutionieren ist, und so geben sich die jungen Leute der Hoffnung hin, durch das endlose Deklinieren und Konjugieren der Sprache, durch einen erzwungenen Zufall, auf etwas Neues zu treffen».

<sup>965</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>966</sup> David Frail, *To the Point of Folly: Touchstone's Function in "As You Like It"* in: «The Massachusetts Review», XXII, N. 4 (1981), p. 698.

<sup>967</sup> Cfr. Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History*, Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966, p. 323.

<sup>968</sup> William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1969, p. 29.



sistema, così come fece Shakespeare con i suoi contemporanei. Per Shakespeare, infatti, l'essenza del comico consisteva nel paradosso, nella risoluzione di una contraddizione nell'altra, nell'“apertura” del relativismo e nella pluralità di prospettive, in una modalità inclusiva contraria alla posizione esclusiva dei satirici, chiusi nell'assolutezza delle loro convinzioni.<sup>969</sup> Tuttavia, ciò si tratta soltanto di un modello soggettivo di possibilità alternative, a cui allude lo stesso buffone nel finale con il suo beffardo elogio dell' “se”, di cui si dice «Your ‘if’ is the only peacemaker»,<sup>970</sup> di un gioco con la finzione e col teatro, in cui evidentemente entrambi gli autori intravedevano l'unica libertà umana.

### 3.5 L'amore e la natura come utopia teatrale

Abbiamo visto in precedenza come la figura femminile sia per Büchner l'esatta incarnazione degli opposti e come nella morte avvenga una sorta di ricongiungimento con l'amato, una sorta di rinascita estetica. Tale procedimento prevedeva al tempo stesso la liberazione dai processi di significazione e la realizzazione dell'indipendenza da ogni meccanismo costrittivo attraverso il ribaltamento associativo della metafora, tanto che si è soliti intravedere in queste figure un manifesto della stessa concezione di arte dell'autore.

Lo stesso certamente non si può dire del *Leonce und Lena*, in cui l'autore sembrerebbe relativizzare la stessa utopia d'amore espressa nel suo dramma storico, o perlomeno trattarla come uno stereotipo letterario, come un fenomeno privo di consistenza. Probabilmente, come intendo sostenere, lo stesso Büchner vuole suggerirci come essa sia un qualcosa destinato a rimanere nella sfera della teatralità in maniera ancora più radicale che nel *Dantons Tod*, in quanto qui non conclude il dramma, ma precede le nozze degli automi e il ritorno a corte.

Come in Shakespeare, l'incontro tra gli innamorati avviene appunto nel mondo naturale, in un paesaggio bucolico, sebbene neanche nel suo predecessore fosse possibile di parlare di un idillio incontaminato. Kott ad esempio lo definisce un'«Arcadia amara»<sup>971</sup> che nel suo saggio non fa altro che descrivere come incantata e realistica allo stesso tempo, lirica e brutale, come un'utopia feudale e una caricatura della stessa, dato che allontana da essa ogni patina romantica. Tuttavia, un fattore che per il critico assume una certa rilevanza è

---

<sup>969</sup> Cfr. Mark Bracher, *Contrary Notions of Identity in “As You Like It”* in: «Studies in English Literature, 1500-1900», XXIV, N. 2 (1984), p. 235.

<sup>970</sup> *AYLI*, p. 337 (scena 5.4, vv. 100-101).

<sup>971</sup> Kott, *Arcadia amara*, cit., pp. 7-55.

come nella foresta shakespeariana sia possibile una convivenza di opposti: il sacrale si connette al sessuale, il patetico al lirico e i dialoghi d'amore raffinati si intrecciano con la compatta poesia volgare del buffone. Questo, a suo parere, avveniva per il forte radicamento dell'autore nella filosofia rinascimentale, in cui all'eros socratico veniva dato grande peso e l'amore non si indirizzava soltanto verso il sesso opposto, dal momento che con il gioco del travestimento, come la sua stessa commedia dimostra, i confini tra i generi sessuali venivano annullati. Così i giovani si innamorano di altri fanciulli mascherati da ragazze e le ragazze di altre donne travestiti da giovani. Nel teatro shakespeariano, dove i ruoli femminili sono appunto recitati da attori, ogni donna fittizia è fondamentalmente un androgino. Per Kott, questo è un tratto distintivo di quella cultura, le cui caratteristiche ritrova anche negli angeli di Botticelli, nelle figure di David e Bacco di Michelangelo e nel Giovan Battista di Leonardo.<sup>972</sup>

D'altronde, l'androgino appartiene al mito del *Simposio*, in cui Platone racconta di come i primi uomini fossero doppi, con quattro braccia e quattro gambe, condannati alla separazione in due metà dalla loro stessa superbia. Da quel momento, il motivo diventa una sorta di metafora del ricongiungimento delle due parti divise, del maschile e del femminile nonché della risoluzione delle contraddizioni.

Sicuramente Büchner riprende questa duplicità presente in *Arden*, luogo per eccellenza della contrapposizione di ciò che è apparentemente non coniugabile. Lena viene rappresentata avvolta da un'aura sacrale e contrapposta al pathos e alla malinconia impregnata di fantasticherie di Leonce, mentre Valerio restituisce al mondo naturale la sua concretezza, rimanendo immune al flusso di estatiche e irrazionali sensazioni che emana. Fondamentalmente ritornano nel momento dell'incontro tutti i motivi che abbiamo visto nella sua altra opera: il femminile anche qui viene rappresentato come inevitabilmente connesso alla morte, come se l'autore intravedesse nell'abito nuziale di Lena una somiglianza con lo stesso sudario. Probabilmente l'unica aggiunta è costituita dal motivo floreale che assume tanta importanza nella vicenda di Ofelia e che ora diventa ancora una volta simbolo della verginità femminile e del destino della donna come «Opferlamm in der patriarchalischen Gefangenschaft».<sup>973</sup> Tuttavia, la sua essenza sensuale e la stessa identificazione della donna col corpo viene adesso negata in quanto considerata soltanto

---

<sup>972</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>973</sup> Elin Andersen, *Büchner, die Liebe und Shakespeare* in: Klaus Bohnen, Ernst-Ullrich Pinkert (a cura di), *Georg Büchner im interkulturellen Dialog. Vortrag des Kolloquiums vom 30.9 - 1.10 1987 in der Universität Aalborg*, Kopenhagen/ München: Wilhelm Fink, 1988, p. 167.

come esperienza psichica, analoga a una cerimonia di sepoltura.<sup>974</sup> In Leonce, invece, viene riproposto il tema dell'amore come desiderio di morte e al tempo stesso speranza di rinascita, esemplificato dalla simbologia relativa alla culla: «Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschnitten, wie ein Kind und über ihre Wiege schreiten die Gespenster».<sup>975</sup> Singolare è poi come il principe si innamori della stessa voce dell'amata,<sup>976</sup> quasi a ricordare come nella sposa cadavere fosse sempre presente quell'elemento sonoro che nel *Dantons Tod* erano le campane da morto udite da Lucile<sup>977</sup> e che per Lena non molto diversamente sono quelle che preannunciano le sue nozze.<sup>978</sup>

Ciononostante, è importante ricordare come questa esperienza sia altamente teatralizzata: lo stesso tentativo di Leonce di togliersi la vita dopo un tale momento è un *topos* dello Sturm und Drang, sebbene si possa dire che se Leonce come Jaques concepisce il mondo come palcoscenico e la vita come ruolo, quello del folle innamorato è senz'altro quello che gli riesce meglio.<sup>979</sup> Infatti, come afferma Greiner:

Flucht und Liebesbegegnung der beiden Hauptgestalten ist in der Logik der Handlung und damit des *Textes* als unmöglicher und darum wirklichkeitsloser Versuch zu deuten, *nach* der Trennung von Selbst und Welt in den Zustand ihrer Ungeschiedenheit zurückzukehren. Auf der Ebene des *Theatralischen* aber, das heißt bei Interpretieren der Komödie als Theaterstück, hat diese Begegnung durchaus eine Chance der Wirklichkeit.<sup>980</sup>

Il critico descrive tale avvicinamento tra i due protagonisti come caratterizzato dalla minaccia della dissoluzione del rapporto tra l'io e il mondo, tra interno ed esterno, mostrando dei soggetti instabili e fluttuanti in un'atmosfera che perde totalmente il contatto con la realtà. La stessa mancanza di contorni ben definiti, l'assenza del corpo come entità concreta, la presenza di voci che riecheggiano a vicenda e di immagini che prendono vita l'un dall'altra rendono l'esperienza teatrale come libera, o meglio al di là del

---

<sup>974</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>975</sup> *SW*, Vol. 1, p. 115.

<sup>976</sup> *SW*, Vol. 1, p. 116: «LEONCE. [...] O diese Stimme: Ist denn der Weg so lang? Es reden viele Stimmen über die Erde und man meint sie sprächen von andern Dingen, aber ich hab' sie verstanden. Sie ruht auf mir wie der Geist, da er über den Wassern schwebte, eh' das Licht ward. Welch Gähren in der Tiefe, Welch Werden in mir, wie sich die Stimme durch den Raum gießt. Ist denn der Weg so lang?».

<sup>977</sup> Si veda a tal proposito l'analisi svolta in 2.15.1.

<sup>978</sup> *SW*, Vol. 1, p. 109: «LENA. Ja, jetzt! Da ist es. Ich dachte die Zeit an nichts. Es ging so hin, und auf einmal richtet sich *der* Tag vor mir auf. Ich habe den Kranz im Haar – und die Glocken, die Glocken!».

<sup>979</sup> Cfr. Andersen, *Büchner, die Liebe*, cit., p. 169.

<sup>980</sup> Bernhard Greiner, «*Ich muss lachen, ich muss lachen*»: *Wege und Abwege des Komischen in Büchners "Leonce und Lena"* in: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott (a cura di), «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 32. Jahrgang (1988), pp. 222-223.

significazione, ossia autoriflessiva. Nel momento in cui l'attore non fa più riferimento a significati e identità prestabiliti, ma gioca con la loro costante mutevolezza,<sup>981</sup> qualifica l'«Akt des Spielens als Vorstellungen von Bedeutungen».<sup>982</sup>

Sappiamo bene dal *Dantons Tod* come il gioco della significazione fosse implicato nei meccanismi ideologici del potere e come la stessa morte di Lucile risulti libera proprio perché si sottrae a quell'istituzionalizzazione del massacro fondata sul linguaggio con la sua stessa follia e nella scelta di dedicare a qualcosa di "altro" dalla Repubblica la sua stessa fine. Nel *Leonce*, accanto alla follia, Büchner introduce il motivo del teatro come finzione, come possibilità alternativa e utopica che tra l'altro si condensa già nel personaggio del matto. Tuttavia, rispetto all'altra opera ciò che rimane è un fortissimo senso di irrealtà e di irrealizzabilità che si intravede anche nell'uso della paronomasia che, come ho cercato di dimostrare finora, comporta quasi sempre un passaggio dall'astratto al concreto:

LENA. Wer spricht da?

LEONCE. Ein Traum.

LENA. Träume sind selig.

LEONCE. So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein.

LENA. Der Tod ist der seligste Traum.

LEONCE. So laß mich dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf deine Augen senken. *Er küßt sie.* Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt.<sup>983</sup>

Rispetto agli altri giochi linguistici da noi analizzati, si percepisce qui un virtuosismo linguistico di natura differente che rimanda a una dimensione metalinguistica, in cui frequentemente il soggetto diventa poi oggetto della frase e viceversa. I richiami sonori questa volta, però, piuttosto che giocare con i piani di significato vengono deviati su un piano grammaticale, in cui sostantivi diventano verbi o avverbi aggettivi. Il tutto rimane su un piano astratto e come suggerisce Wülfing, l'uso eccessivo dello stesso procedimento

---

<sup>981</sup> *Ivi*, p. 223: «die Figuren sind mithin nicht mehr dem Gebot unterworfen, überhaupt etwas oder doch etwas Bestimmtes, sich identisch Bleibendes auszudrücken».

<sup>982</sup> *Ibidem*.

<sup>983</sup> *SW*, Vol. 1, p. 118.

ottiene come risultato quello di deviare l'attenzione dall'oggetto effettivo del discorso, risultando in tutto e per tutto simile all'arte retorica.<sup>984</sup>

Come dimostra anche la negazione del piano concreto che è la peculiarità di ogni *Wortspiel*, ai due amanti manca l'esperienza del corpo che assume tanta importanza nell'universo femminile tracciato dall'autore così come tutto quello spettro dell'erotismo che troviamo nella commedia shakespeariana. Per questo, l'occultamento di un elemento così rilevante nell'opera ottiene come risultato quello di far sì che uomo e donna rimangano separati, lasciando l'amore al livello dell'utopia.<sup>985</sup>

Una possibile motivazione di questa mancanza è ravvisabile in quello stesso ritorno a corte che, pur corrispondendo a un rinnovato ossequio dell'ideologia statale, appare ineluttabile e necessario, dato che «die begehrenden Körper wiederum, denen es augenblickshaft vergönnt wird, sich vom Ausdrucksgebot zu befreien, bedürfen doch wieder der sie ausschließenden Ordnung, um Sprache und Wirklichkeit zu erlangen».<sup>986</sup> In questo senso, la teatralizzazione dell'amore non sarebbe tanto dissimile da quella della politica, dato che nella commedia l'eros rimane insoddisfatto, assumendo quella che potremmo definire la sua forma di esistenza più tragica nell'intero panorama büchneriano.

A dimostrazione di come il tutto sia rimandato alla sfera della teatralità, non solo è la distorsione del mito dell'androgino proveniente da *As You Like*, ma anche la ripresa del motivo del tempo. D'altronde, lo stesso motto che Büchner trae da Shakespeare fa riferimento al momento in cui il folle in Shakespeare riflette appunto sul trascorrere delle ore, dato che è proprio in questo passaggio che Jaques pronuncia il desiderio di diventare un folle.<sup>987</sup> Il Bardo, infatti, nella sua commedia sembra opporre due diverse concezioni temporali, una relativa alla corte, dove il tempo è inteso nel suo fluire meccanico e l'altra fondata sull'atemporalità della foresta, o meglio sulla durata soggettiva dell'evoluzione ed esperienza umana. Quest'ultima è scandita dalla consapevolezza degli amanti, dal ritmo delle loro promesse e appuntamenti, ma anche dalla loro predisposizione al cambiamento interiore.<sup>988</sup>

---

<sup>984</sup> Cfr. Wülfing, *Ich werde*, cit., p. 467.

<sup>985</sup> Cfr. Andersen, *Büchner, die Liebe*, cit., p. 173.

<sup>986</sup> Greiner, "Ich muss lachen, ich muss lachen", cit., p. 229.

<sup>987</sup> Si veda la nota 611.

<sup>988</sup> Cfr. Rawdon Wilson, *The Way to Arden, Attitudes toward Time in As You Like It* in: «Shakespeare's Quarterly» XXVI, N. 1 (1975), pp. 16-24; Jay L. Halio, "No Clock in the Forest": Time in *As You like It* in: «Studies in English Literature 1500-1900» II, N. 2 (1962), pp. 197-207.

Tale dualità viene riproposta da Büchner, non solo per designare quel fenomeno della noia che, come ricorda etimologicamente la parola tedesca *Langeweile*, è fondata sul tempo, ma come metafora della ripetizione ciclica della storia e di quell'impossibilità di uscire da un ruolo predeterminato che per l'autore scaturisce essenzialmente da una paralisi derivante dalla situazione socio-politica del periodo della Restaurazione. Il tempo scorre a vuoto e si qualifica con la sua semplice estensione quantitativa proprio perché incapace di alcun mutamento, ma è anche presupposto di quella condizione privilegiata della classe nobiliare, fondato sullo sfruttamento del lavoro del popolo. Esso, dunque, non solo assume una valenza esistenziale, rivelando quel vuoto che l'uomo cerca di coprire con futili occupazioni, ma è anche il perpetrarsi di un meccanismo asfissiante che percorre circolarmente il suo percorso, a cui allude anche la struttura ciclica della commedia.

Con la fuga Leonce passa dalla spazializzazione dell'immobilismo temporale della corte a un movimento che è di per sé rottura e apertura verso la natura, quest'ultima metafora del prospettarsi di infinite possibilità in un processo armonico e dissonante di dissoluzione e rigenerazione continua. Tuttavia, se proprio in questo mondo arcadico incontra l'amore per la prima volta, più tardi scoprirà come anch'esso non sia frutto della sua libera scelta, ma di un disegno prestabilito, trasformandosi in automa. Nel finale, perciò, non viene solo parodiato il mito shakespeariano degli amanti, ma si gioca con lo stesso concetto di mutamento enfatizzato nella commedia. In esso si rivela come quell'utopia dell'abolizione dei calendari per seguire un orologio naturale, condizione che Büchner identifica con la figura femminile, in cui ha sempre riconosciuto un'identificazione con la pura naturalità, sia anch'essa una pura menzogna. Quando Leonce suggerisce «Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht zu zählen»<sup>989</sup> non solo cita Jean Paul,<sup>990</sup> ma anche un'affermazione di Lena,<sup>991</sup> a cui si aggiunge quella osservazione che lo stesso autore, in quanto scienziato, sapeva benissimo che l'aprirsi e chiudersi dei fiori non fosse frutto della loro libera azione; visto diversamente, si potrebbe dire che lo stesso orologio naturale rimane comunque un orologio e non garantisce la liberazione dalle costrizioni del tempo.<sup>992</sup> Il tutto è reso ancor più artefatto da quel desiderio di distillare il clima

---

<sup>989</sup> SW, Vol. 1, p. 129.

<sup>990</sup> Cfr. Arnim Renker, *Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über "Leonce und Lena"*, Germanische Studien 34, Berlin 1924 [Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1967], p. 125; Voss, *Arkadien in Büchners "Leonce und Lena"*, cit., 286.

<sup>991</sup> SW, Vol. 1, p. 109: «LENA. [...] Die Blumen öffnen und schließen, wie sie wollen, ihre Kelche der Morgensonne und dem Abendwind. Ist denn die Tochter eines Königs weniger, als eine Blume?».

<sup>992</sup> Cfr. Dörr, *"Melancholische Schweinsohren"*, cit., p. 403.

mediterraneo attraverso l'utilizzo di uno specchio ustorio,<sup>993</sup> il quale rimanda ancora una volta alla simbologia del riflesso, rivelando la vacuità del proposito appena annunciato.

Il riferimento letterario funge, come già visto in precedenza, da involucro vuoto da risemantizzare e ricontestualizzare, spesso invertendone i contenuti o svelandone l'inconsistenza nonché la sua inapplicabilità alla realtà materiale. Ritorna ancora la domanda controversa che vede Alfieri e Gozzi scontrarsi sul motivo "fama"/ "fame"<sup>994</sup> che per la sua posizione nel dramma, fornisce un'importante chiave di lettura dello stesso. È come se l'autore si interrogasse sulla stessa convenzionalità della commedia idealistica, proponendone una satira fondamentale per dimostrare come essa non affronti le tematiche più materiali della vita della gente. Curioso è come scelga ancora una volta una paronomasia per esprimere questo contrasto, quasi come per eleggerla lo strumento di smascheramento da lui prediletto. Tuttavia, è evidente come, per tutti gli aspetti finora affrontati, la naturalità umana non solo venga negata o ignorata, ma rimanga ancora una volta imbrigliata dalla forma, sia quella linguistica o più semplicemente teatrale: il messaggio di *As You Like It*, mirante a rappresentare la possibilità di alternative soggettive alla corte, così, si tramuta in una commedia dell'impossibilità.

---

<sup>993</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 129.

<sup>994</sup> Cfr. *SW*, Vol. 1, p. 93.

## CONCLUSIONI

Tirando le somme dell'intero discorso, si è già distinto come l'analisi delle due opere sia stata adeguata alla diversa provenienza delle fonti in esse citate così come a un differente uso dell'arte stessa della citazione. La struttura fondamentale seguita nell'esame di entrambe, al di là delle ovvie e differenti categorizzazioni, è fondata sul meccanismo di mascheramento e smascheramento del reale che si associa a una prima fase di decostruzione del discorso del potere e conseguente elaborazione di un nuovo linguaggio.

Per quanto riguarda il *Dantons Tod*, si è cercato di comprendere la funzione dei riferimenti letterari shakespeariani che certamente forniscono un'importante integrazione del materiale storico, riconoscendo essenzialmente due modelli. Il primo è quello dei drammi romani (*Julius Caesar*, *Coriolanus*) che svolgono perlopiù una funzione contrastiva rispetto ai discorsi della storia, rivelando prevalentemente incongruenze rispetto alla nobiltà dei personaggi dell'antichità nonché un valido supplemento per la rappresentazione della ferocia delle masse rivoluzionarie e del suo essere soggetta a una costante manipolazione. Fondamentalmente, se dovessimo sintetizzare ciò che risulta dal costante paragone con questi testi shakespeariani, potremmo senz'altro dire come il loro recupero, come d'altronde anche quella storica poetologia rivoluzionaria fondata sul codice romano, sia del tutto inappropriato e inapplicabile alla rappresentazione della realtà del tempo. Tra le varie motivazioni, troviamo soprattutto il livello d'indigenza e analfabetismo della popolazione parigina che mal si adegua a questo linguaggio dai toni eroici e altisonanti.

Urge, pertanto, un nuovo linguaggio che sia in grado di svelare ogni contraddizione e di farsi portavoce di una modalità di rappresentanza che si faccia carico delle problematiche della gente. Si è voluto riscontrarlo nel dramma moderno per eccellenza, l'*Hamlet*, che desta l'attenzione dell'autore soprattutto in alcune sequenze, o meglio per alcuni procedimenti linguistici quali quello del *Witz* di Amleto, degli indovinelli dei becchini e i *Lieder* di Ofelia. Tutti questi elementi sembrano rimandare attraverso un gioco di costante destrutturazione del discorso politico a una sfera più concreta, quella del corpo, negata dall'ideologia robespierrista e fortemente radicata nella cultura carnascialesca, sicuramente più affine per la sua anonimata e corallità al popolo stesso. Tale tesi è avvalorata dal loro frequente utilizzo nell'ambito della follia che per il suo status, sottraendosi ai meccanismi di significazione propugnati dal regime del Terrore, permette molto spesso la realizzazione



di un plurilinguismo e di una libertà espressiva che si oppone anche all'aspetto monolitico e onnicomprensivo del codice romano predominante.

Una seconda distinzione è poi stata operata a livello della teatralità, suddivisa in extradrammatica e interna, da cui scaturisce un'indagine sulla sua diversa appropriazione da parte dei personaggi. La teatralizzazione della politica è, difatti, condivisa anche dal *Julius Caesar* shakespeariano, laddove il mito romano, esemplificato dal concetto di *constantia* veniva recuperato nel contesto dell'Inghilterra di Giacomo I che intendeva operare una sorta *translatio imperii*, identificandosi con il passato glorioso dell'antica Roma. In entrambi i casi, si rileva come la stessa *romanitas* espliciti la sua azione essenzialmente su un'alterazione del reale, al cui centro vi è sempre la manipolazione del corpo.

Riguardo alla teatralità extradrammatica, ho cercato di individuare nel personaggio del popolo una forte connotazione realistica in entrambi gli autori, dato che Shakespeare vi condensa le minacce di sommosse provenienti dalla massa londinese e Büchner presenta dei tratti in comune con la descrizione che lo stesso autore ne fa in *Der Hessische Landbote*. Tale affinità è stata esplicita con una classificazione in *locus* e *platea*; nel primo, ossia il teatro costruito dalla retorica, si rivela la natura espropriante del modello non corrispondente più alla più intima natura degli attori politici che se ne appropriano; nella seconda, invece, il popolo si presenta come pubblico, collocandosi nella sua posizione di spettatore, squarciando la stessa teatralità "romana", a cui si accosta non senza un certo stridore.

Passando poi alla teatralità intradrammatica, si sono individuate diverse fazioni, classificate per un loro diverso rapporto con la romanità stessa; Robespierre e Bruto la utilizzano in un senso fortemente idealizzante che produce un occultamento della realtà materiale del corpo, mentre Antonio e Danton si cimentano in uno smascheramento della stessa mirante a mettere a nudo la farsa dei loro antagonisti. Quest'ultimi si fanno promotori di una rappresentazione della corporeità nella sua pura essenza che è stata associata ai recenti sconvolgimenti scientifici che avvenivano all'epoca dei due autori, da un lato all'affermazione dell'anatomia vesaliana, dall'altro al "biocentrismo" della scienza romantica. Entrambi i metodi, nonostante la distanza di secoli, riportano alla ribalta la tematica della "visione", subentrando a una concezione più astratta e teorica e diventando per Büchner analoga al disvelamento di un'intrinseca bellezza e a quello stesso procedimento a cui sottopone il materiale storico-letterario da lui trattato.

Dopo aver analizzato l'utilizzo della teatralità da parte dei capi rivoluzionari, si ritorna al personaggio del popolo per constatare una volta per tutte la discordanza dell'ideale con la realtà in quella che abbiamo osservato essere una sua appropriazione tristemente grottesca. Nel suo tentativo di scimmiettare un linguaggio che non gli appartiene, si rivela tutta la tragicità büchneriana, mentre Shakespeare raggiunge il medesimo scopo con la sua stessa rappresentazione come un'entità volubile e irrazionale che implicitamente demolisce quel concetto di *constantia*, sancendo la conclusione dell'era repubblicana. L'evidente ispirazione che lo scrittore assai trae dalle sequenze popolari shakespeariane è presente anche in quel suo mantenimento dei suoi tratti comico-burleschi. Il sostanziale divario tra i due è, però, percepibile nell'intenzione da parte di Büchner di rendere le stesse un quadro autonomo delle effettive condizioni delle masse e non più un intermezzo farsesco, mostrando come le stesse siano sul punto di acquisire una consapevolezza di classe e dei propri interessi. In un'ottica analoga, sono stati ripresi anche alcuni passaggi dal *Coriolanus*, proprio per avvalorare l'ipotesi di una collocazione tattica di queste scene all'interno dei drammi, volta a evidenziare quel conflitto tra l'idealizzazione del discorso retorico e il cannibalismo imperante nel corpo politico.

In ultima analisi, si è fatto riferimento ad altre accezioni della teatralità, in particolare alla sua natura rituale che richiama giustificazioni cosmiche o mitiche provenienti dal passato per giustificare il massacro politico. In questo senso, la ritualizzazione si qualifica come un ulteriore fenomeno intertestuale con un valore fondante per la comunità che se ne appropria, concetto dimostrato soprattutto con la necessità di mantenere sia il corpo sacrificale di Cesare che di Danton intatto. Tuttavia, essa rientra in una più ampia concezione della storia come ripetizione che acquisisce un duplice significato, da un lato ideologico, di trascendenza del potere attraverso le sue costanti e reiterate rappresentazioni, dall'altro, invece, repressivo. Una tale dinamica mi ha indotto a riflettere sulle motivazioni che hanno spinto tutte e due gli scrittori a rendere i propri protagonisti schiavi della ripetizione. Mi sembra di essere riuscito a giustificare tale atteggiamento, da un lato mostrando il radicamento di Shakespeare in una visione ciclica di stampo rinascimentale a sostegno della monarchia e dall'altro, la concezione dialettica di Büchner mirante a quella già accennata e profetica liberazione delle masse che si esplica soprattutto nel superamento della "noia". Il fenomeno della ripetizione, in cui si rivela il carattere vincolante della *romanitas* nonché la sua stessa natura contraddittoria, presenta però un'ulteriore sfaccettatura che potremmo definire di natura sociale nel suo essere legata al concetto di ruolo e che essenzialmente si tramuta in una sorta di determinismo. L'algidità delle statue

marmoree tratteggiata da Shakespeare, quel conflitto tra monumentalità della storia e vita in carne e ossa diventa così per l'autore ottocentesco uno spunto per quella metafora della marionetta in cui intravede lo sbocco tragico della sua idea di romanità.

La seconda parte della mia analisi è, invece, quella che più volte ho definito “costruttiva”, fondata sull'effettiva possibilità di una rappresentanza alternativa per il popolo. Abbiamo già menzionato l'*Hamlet* a tal proposito, soprattutto in quello stratagemma linguistico della paronomasia che giocando con i diversi piani di significato o con il senso letterale di alcuni modi di dire, il più delle volte perfora il *Zitattext* e i suoi significati consolidati provenienti dalla retorica per rimandare da un piano astratto a un altro più concreto o a un'altra accezione più materiale della parola stessa. Questo linguaggio è tipico di Danton, ma anche di alcuni personaggi del popolo ed è proprio in quest'ultimi che emerge un costante richiamo alla sessualità, campo semantico prediletto per contrastare la moralità della virtù robespierrista. Si è poi visto, come questo meccanismo della “degradazione” provenisse da un contesto che Bachtin aveva descritto a proposito di Rabelais e rimandava al concetto di “corpo grottesco” che con la sua apertura verso l'altro, verso la sua fisicità si opponeva allo smembramento, o meglio a quella separazione tra corpi dell'ideologia dominate di matrice borghese. Tuttavia, è proprio nei personaggi femminili che il “corpo grottesco” trova la sua più estesa definizione come *coincidentia oppositorum*, soprattutto in quella dicotomia “womb/tomb” che allude alla rinascita amletica nella tomba di Ofelia, rigenerazione linguistica che gli permette di sconfiggere la sua inettitudine per realizzare quella catarsi che fondamentale si identifica con l'arte stessa. Allo stesso modo, Lucile, come le altre donne del dramma, concepisce la morte come soggetto femminile in cui realizzare un ribaltamento associativo morte/vita, portando a compimento una morte libera da ogni irrigidimento semantico in una dialettica in cui la stessa poesia annulla il disfacimento corporeo che la ghigliottina comporta.

Questa stessa dinamica di mascheramento/smascheramento la ritroviamo nel *Leonce und Lena*, seppur rivolta a un tipo di stereotipo diverso che riguarda la struttura e la riproposizione di determinati motivi della commedia, rispettati solo in superficie. Come in *As You Like It*, si verifica qui l'evasione dalla corte in un ambiente naturale che dovrebbe condurre nel finale allo stabilirsi di un nuovo ordine, originatosi appunto dal caos. Il meccanismo fondamentale è sempre quello illustrato nel *Dantons Tod*, sebbene la differenza consista non solo nella pura letterarietà dell'opera, ma anche nell'omissione del

suo riferimento alla realtà che qui rimane essenzialmente implicito, crittografato nel contenuto rarefatto del testo stesso.

Come nel dramma storico, ricompare la presenza di due personaggi che si cimentano nella relativa riproposizione di un linguaggio fatto di cliché e nella conseguente sua destrutturazione. Questi sono rispettivamente il malinconico e il folle, provenienti dalla commedia shakespeariana, a cui l'autore affida il compito al primo di riproporre gli stilemi della tradizione romantica, mentre all'altro di descrivere la realtà effettiva dell'amore e del mondo naturale. Büchner probabilmente trae ispirazione ancora una volta dal Bardo, non solo per il rapporto che intercorre tra il malinconico Jaques e il buffone Pietraccia, ma soprattutto per una concezione arcadica che si discosta dall'idillio per rivelare come essa sia soltanto una convenzione letteraria.

Shakespeare, inoltre, riscontra in queste due figure una contrapposizione tra la satira pungente dei suoi contemporanei e un'altra dai toni più pacati in cui lui stesso intendeva immedesimarsi, rendendo possibile ipotizzare un analogo proposito per Büchner. Considerando come per lui la critica ideologica sia inscindibile dal discorso estetico, risulta credibile attribuire al ruolo del malinconico una funzione affine a quella di Robespierre, ossia quella di riproporre una maniera d'arte idealista per cui la tematica della "fame" non ha alcuna importanza, a cui allude anche il motto della stessa commedia. La malinconia, difatti, viene affrontata come un mero stereotipo letterario, in cui intravedere la condizione di una classe privilegiata che si serve di un'enfatica teatralizzazione della realtà per preservare e sostenere la sua condizione oziosa. Il folle, al contrario, con la sua mentalità da lazzarone, il suo ampio uso della paronomasia e quell'attenzione per i bisogni materiali del corpo appare valutabile alla stregua di quei personaggi del *Dantons Tod* che si fanno espressione della poetica dell'autore e della sua concezione di realismo.

Ciononostante, sarebbe riduttivo considerare questo personaggio con la stessa serietà che si è attribuita ai suoi antecedenti: su di lui, infatti, si insinua il dubbio che possa essere ancora una volta una convenzione letteraria. Ciò si verifica, ad esempio, con lo stesso mito del ricongiungimento nella morte degli amanti che in questo *Lustspiel* è destinato a realizzarsi soltanto nella sfera teatrale, come un sogno che poi prevede un drastico ritorno a uno stato di veglia in cui regna l'assoluta mancanza di libero arbitrio. La stessa utopia di abolizione del lavoro sembra provenire da una classe parassitaria rimasta pressoché immutata e quel tempo naturale scandito dal ritmo dell'amore propugnato dalla commedia shakespeariana si mostra allo stesso modo inconsistente. La realtà nella commedia compare, pertanto, solo

come illusione o riflesso sterile: le manca il riferimento al corpo come all'amore manca l'aspetto erotico che aveva avuto tanto rilievo nel suo dramma rivoluzionario.

In questo panorama, in cui Büchner sembra addirittura prendersi gioco degli stessi motivi che lui stesso ha riproposto altrove, rimane la certezza, se così vogliamo chiamarla, del *Witz*, a cui implicitamente si riferisce anche in una lettera:

Man nennt mich einen *Spötter*. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile. Die Leute nennen das Spott, sie ertragen es nicht, daß man sich als Narr produziert und sie duzt; sie sind Verächter, Spötter und Hochmütige, weil sie die Narrheit nur *außer sich* suchen. [...] Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott.<sup>995</sup>

Credo che in questo passaggio vi sia un'importante dichiarazione di poetica, soprattutto laddove Büchner si immagina come un folle che utilizza le stesse armi dei suoi avversari per smascherarli. D'altronde, l' "aristocratismo" che tanto disdegna è lo stesso che ritrova nel suo doppio legame con la tradizione, espresso dalla citazione stessa. Il ricorso a testi canonici e già conosciuti, infatti, gli permette di presentare il contenuto scandaloso delle sue opere in una forma pressoché inoffensiva, realizzando quello che Dedner definisce «das Widerständige noch im Kanonisierten».<sup>996</sup> Si tratta di un meccanismo che corrode dall'interno, che non addita la follia altrui, credendosi immune a quella stessa derisione di cui si fa promotore, ma l'attribuisce anche a se stesso. Probabilmente è anche questa la ragione per cui in *Leonce und Lena* ritroviamo una stessa ironizzazione delle tematiche care all'autore.

Il *Witz*, in fondo, era una soluzione molto ben voluta anche dai letterati del suo tempo. Facendo soprattutto riferimento all'Oberzensurkollegium e ai suoi verbali, si legge come si fosse diffusa nel clima del *Vormärz* una dissacrazione politica e soprattutto religiosa che si presentava in una «halb witzige, halb poetische Einkleidung».<sup>997</sup> Il fascino da esso esercitato è probabilmente dovuto alla sua capacità di concentrare in un'unica parola, apparenza e disinganno, la realtà deplorable e la sua stessa idealizzazione, attrattiva che

---

<sup>995</sup> Büchner alla famiglia, febbraio 1834 in: *SW*, Vol. 2, p. 379.

<sup>996</sup> Dedner, *Leonce und Lena*, cit., p. 129.

<sup>997</sup> Jost Hermand (a cura di), *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart: Reclam, 1976, p. 337.

esercitò soprattutto sugli scrittori dello *Junges Deutschland*.<sup>998</sup> O forse, come sostiene Schwarz,<sup>999</sup> la sua grande forza è quella di offrire un'ancora di salvezza all'individuo incatenato nella caducità materiale e temporale del suo essere che con la stesso scherno nei confronti di tutto ciò che si proclama assoluto, eterno o ideale, relativizza la sua condizione, rendendola più sopportabile.

Tuttavia, ritengo che ancora più rilevante sia quella capacità di realizzare una comunione di tutti gli esseri umani nel riconoscersi vicendevolmente come folli, risultando così quell'unico elemento livellatore in grado di risolvere anche quella diseguaglianza tra ricchi e poveri per cui Büchner si è tanto battuto. Lo stesso Börne ne parla come lo «das demokratische Prinzip im Reiche des Geistes», con cui «der Volkstribun, der, ob auch ein König wolle, sagt: ich will nicht». <sup>1000</sup> Essendo un mezzo essenzialmente di disvelamento, in esso si realizza, dunque, quell'esortazione di Camille a togliersi le maschere per vedere allora quasi in un gioco allestito in una stanza di specchi, un annullamento di ogni differenza tra gli individui, lasciando spazio soltanto a «quell'unica, ancestrale, multipla, indistruttibile testa d'idiota, niente di più, niente di meno». <sup>1001</sup> Questo perché «tutti siamo mascalzoni e angeli, stupidi e geni, e tutto proprio in uno, le quattro cose trovano posto sufficiente nello stesso corpo, non sono così ingombranti quanto ci si immagina». <sup>1002</sup> Cos'è il *Witz*, se non quel “corpo” linguistico in cui vi è abbastanza spazio per contenere ogni intima contraddizione?

---

<sup>998</sup> Cfr. Wulf Wülfing, *Stil und Zensur. Zur jungdeutschen Rhetorik als einem Versuch von Diskursintegration* in: Joseph A. Kruse e Bernd Kortländer (a cura di), *Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf 17. - 19. Februar 1986*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987, pp. 201 e s.

<sup>999</sup> Cfr. Schwarz, *Tod und Witz*, cit., pp. 133-134.

<sup>1000</sup> Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften* (a cura di Inge e Peter Rippmann), Vol. 2, Düsseldorf, 1964, p. 811.

<sup>1001</sup> SW, Vol. 1, p. 84.

<sup>1002</sup> SW, Vol. 1, p. 84.

## Bibliografia

### Letteratura primaria

- Georg Büchner, *Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals* (a cura di Peter von Becker), Frankfurt am Main: Syndikat, 1985
- Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, a cura di Henri Poschmann, 2 Voll., Frankfurt a.M: Deutscher Klassiker Verlag, 1999
- Georg Büchner, *Sämtlichen Werke und Schriften: Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Marburger Ausgabe* (a cura di Burghard Dedner et al.), Marburg: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000
- Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Neue durchgesehene Ausgabe* (a cura di Fritz Bergemann), Wiesbaden: Insel Verlag, 1958
- William Shakespeare, *Come vi Piace* (a cura di Agostino Lombardo), Roma: Newton Compton, 2006
- William Shakespeare, *Amleto* (a cura di) Agostino Lombardo), Milano: Feltrinelli, 2010
- William Shakespeare, *As You Like It* (a cura di Juliet Dusinberre), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomson Learning, 2006
- William Shakespeare, *Coriolanus* (a cura di Peter Holland), The Arden Shakespeare, Third Series, London/ Oxford/ New York/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury, 2013
- William Shakespeare, *Julius Caesar* (a cura di David Daniell), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomson Learning, 2006
- William Shakespeare, *Julius Caesar* (a cura di F. A Purcell, L. M. Somers), Chicago/ New York: Scott, Foresman and Company, 1916
- William Shakespeare, *Hamlet* (a cura di John Dover Wilson). The Cambridge Dover Wilson, Vol. 7, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1968]
- William Shakespeare, *Sämtliche Werke* (a cura di Schlegel-Tieck), 4 Voll., Darmstadt, 1984

## Letteratura secondaria (per opere)

### Su Büchner

- AA.VV., *Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*, Reclam Interpretationen, Stuttgart: Reclam, 1990
- Heinz L. Arnold (a cura di), *Georg Büchner I/II*, München: Text + Kritik, 1982 [1979]
- Heinz L. Arnold (a cura di), *Georg Büchner III*, München: Text + Kritik
- Gerhart Baumann, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961
- Ralf Beil, Burghard Dedner (a cura di), *Georg Büchner, Revolutionär mit Feder und Skalpell*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2013
- Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à La Mort de Danton*, Bern/ Frankfurt a.M : Peter Lang, 1992
- Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner : un jeu de masques*, Belfort: Circé, 2002
- Klaus Bohnen, Ernst-Ullrich Pinkert (a cura di), *Georg Büchner im interkulturellen Dialog. Vortrag des Kolloquiums vom 30.9 - 1.10 1987 in der Universität Aalborg*, Kopenhagen/ München: Wilhelm Fink, 1988
- Roland Borgards, Harald Neumeyer (a cura di), *Büchner Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B Metzler, 2015
- Michael Braun, *"Hörreste, Sehreste" : das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln: Böhlau, 2002
- Daniela Bravin, *Zeit und ihre Nutzung im Werk Georg Büchners. Eine Untersuchung zeitgenössischer Quellen*, Bielefeld : Aisthetis, 2011
- Hans Richard Brittnacher, *Enttäuschung und Engagement: zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners*, Bielefeld: Aisthesis, 2014
- Theo Buck, *"Riß in der Schöpfung". Büchner-Studien II*, Aachen: Rimbaud, 2000
- Rüdiger Campe, *Three Modes of Citation: Historical, Casuistic, and Literary Writing in Büchner* in: «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», LIII, N. 1 (2014), pp. 44-59



- Roberta Carnevale, *“In carne e ossa”*: *Il corpo nelle opere di Georg Büchner*, Firenze: Firenze University Press, 2009
- Fausto Cercignani, *Studia büchneriana: Georg Bücher 1988*, Milano: Cisalpino, 1990
- Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering (a cura di), «Georg Büchner Jahrbuch», XI (2005-2008), 2008
- Burghard Dedner, Matthias Gröbel, Eva-Maria Vering (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch», XII (2009-2012), 2012
- Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer (a cura di), «Georg Büchner Jahrbuch», X (2000-04), 2005
- Burghard Dedner, Günter Oesterle (a cura di), *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Veranstaltet vom Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg, dem Institut für Neuere deutsche Literatur der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Georg Büchner Gesellschaft Marburg mit Unterstützung durch das Land Hessen*, Frankfurt a.M: Hain, 1990
- Sabine Dissel, *Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner, von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion*, Bielefeld: Aisthesis, 2005
- Rudolf Drux, *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, München: Wilhelm Fink, 1986
- Fritz Gaede, *Büchners Widerspruch. Zur Funktion des “typ primitif”* in: «Jahrbuch für internationale Germanistik» XI, fasc. 2 (1979), pp. 42-52
- Hubert Gersch, Thomas M. Mayer e Günter Oesterle (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» III (1983), 1984
- Robert Gillet, Ernest Schonfield, Daniel Steuer (a cura di), *Georg Büchner: Contemporary Perspectives*, Brill Rodopi: Amsterdam, 2017
- Michael Glebke, *Die Philosophie Georg Büchners*, Marburg: Tectum, 1995
- Jochen Golz, *Die naturphilosophischen Anschauungen Georg Büchners* in: «Wissenschaftliche Zeitung der Friedrich-Schillers-Universität Jena», XIII, fasc. 1 (1964), pp. 65-72
- Durs Grünbein, *Den Körper zerbrechen* in: «Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Jahrbuch» (1995), pp. 177-183

- Louis Ferdinand Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatproblem und historische Wahrheit in Dantons Tod*, Bern/ Frankfurt am Main: Peter Lang, 1973
- Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München: Winkler, 1977
- Gerhard Jancke, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Krönberg/Ts: Scriptor, 1975
- Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, 3. ed., Stuttgart: Metzler Verlag, 2000
- Erwin Kobel, *Georg Büchner. Das dichterische Werk*, Berlin/New York: W. de Gruyter, 1974
- Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, 1. ed., Darmstadt: Gentner, 1958
- Frank Link (a cura di), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur* (Schriften zur Literaturwissenschaft, Vol. 8), Berlin: Duncker und Humblot, 1993
- Heinz Lipmann, *Georg Büchner und die Romantik*, München: Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, 1923
- Robert Majut, *Studien um Büchner*, Berlin: Ebering, 1932
- Wolfgang Martens (a cura di), *Georg Büchner, Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965
- Wolfgang Martens, *Zum Menschenbild Georg Büchners. Woyzeck und die Marion-Szene in Dantons Tod* in: «Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben», VIII (1957/1958), pp. 13-20
- Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1972
- Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» V (1985), 1986
- Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg Büchner Jahrbuch» VI (1986/1987), 1990
- Thomas M. Mayer (a cura di), «Georg-Büchner-Jahrbuch» VII (1988-1989), 1991
- Helmut Müller-Sievers, *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*, Göttingen: Wallstein, 2003
- Helmut Müller-Sievers, *The Science of Literature. Essays on an Incalculable Difference*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter
- Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama "Dantons Tod" unter Berücksichtigung der "Letzen Tage der Menschheit von Karl Kraus"*, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1991

- Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution, Revolution der Dichtung*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1983
- Henri Poschmann (a cura di): *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (BerlinOst)* 1988, Berlin: Peter Lang, 1992
- John Reddick, *Georg Büchner: The Shattered Whole*, Oxford: Clarendon Press, 1994
- Paul Requadt, *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974
- Gerhard Schaub, *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Untersuchungen und Quellen zu seinen Schülerarbeiten*, Bern/ Frankfurt a.M: Peter Lang, 1975
- Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München: Beck, 1980
- Hannelore Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona "Volk"*, Metzler: Stuttgart, 1972
- Axel Schmidt, *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*, Wien: Passagen Verlag, 1991
- Egon Schwarz, *Tod und Witz im Werke Georg Büchners* in: «Monatshefte», XLVI, N. 2 (1954), pp. 123-136
- Dieter Sevin, *Georg Büchner: neue Perspektiven zur internationalen Rezeption*, Berlin: Schmidt, 2007
- Jürgen Sieß, *Zitat und Kontext bei Georg Büchner, Eine Studie zu den Dramen Dantons Tod und Leonce und Lena*, Göppingen: Kümmerle, 1975
- Cornelia Ueding, *Denken Sprechen Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*, Frankfurt a.M./Bern: P. Lang, 1976
- Karl Viëtor, *Georg Büchner: Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Bern: A. Francke AG. Verlag, 1949
- Heinrich Vogeley, *Georg Büchner und Shakespeare*, Marburg/ Würzburg: K. Triltsch, 1934
- Hans-Georg Werner, *Studien zu Georg Büchner*, Berlin: Aufbau, 1988
- Wolfgang Wittkowski, *Georg Büchner, Persönlichkeit, Weltbild, Werk*, Heidelberg: Winter, 1978
- Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino: Edizioni Dell'Albero, 1965

- Raimar Stefan Zons, *Georg Büchner. Dialektik der Grenze*, Bonn: Bouvier Verlag, 1976

## Su Shakespeare

- Paul Addison Ramsey (a cura di), *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*, Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982
- Catherine M. S. Alexander, *Shakespeare and Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- John Russell Brown, *William Shakespeare: Writing for Performance*, London: Macmillan Press, 1996
- Sigurd Burckhardt, *Shakespearean Meanings*, Princeton: Princeton University Press, 1968
- Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London: Routledge, 1977
- Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton: Princeton University Press, 1974
- Katharine A. Craik and Tanya Pollard (a cura di), *Shakespearean Sensations. Experiencing Literature in Early Modern England*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- Milton Crane, *Shakespeare's Prose*, Chicago: University of Chicago Press, 1951
- Andrew Cunningham, *The Anatomical Renaissance: The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot: Scolar Press, 1997
- Lawrence Danson, *Tragic Alphabet: Shakespeare's Drama of Language*, New Haven: Yale UP, 1974
- Anthony Dawson, Paul Yachnin, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Farnham: Ashgate Publishing, 2009
- Maria del Sapio Garbero (a cura di), *Shakespeare and the New Science in Early Modern Culture. Shakespeare e la nuova scienza nella cultura early modern*, Pisa: Pacini editore, 2016

- Maria Del Sapio Garbero, Nancy Isenberg, Maddalena Pennacchia (a cura di), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Göttingen: V&R uni press, 2010
- Bernard J. Dobski, Dustin A. Gish, *Shakespeare and the Body Politic*, Lanham: Lexington Books, 2013
- Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Manchester: Manchester University Press, 1994
- John Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeare*, 2. ed, New York: Routledge, 2002 [1985]
- Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York: Methuen, 1987
- Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1978
- Henry Giles, *Human Life in Shakespeare*, Massachusetts: Kessinger Publishing Co., 2007
- René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, trad. it. di Giovanni Luciani, Milano: Adelphi 1998 (ed. orig.: *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Grasset, Paris, 1990)
- Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Skakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980
- Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: University of California Press, 1988
- Andrew Hadfield, *Shakespeare and Republicanism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- Jean E. Howard e Marion O' Connor (a cura di), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, New York/London: Methuen, 1987
- Grace Ioppolo (a cura di), *Shakespeare Performed*, London: Associated University Presses, 2000
- Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York: Columbia University Press, 1947
- Martha Kalnin Diede, *Shakespeare's Knowledgeable Body*, Bern/Frankfurt a.M: Peter Lang, 2008
- Ernest E. Kellett, *Some Notes on a Feature of Shakespeare's Style in Suggestions: Literary Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1923

- Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, London: Penguin, 2001
- Ronald Knowles, *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, Basingstoke: Palgrave, 1998
- Jan Kott, *The Gender of Rosalind*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992
- Henri Lefebvre, *The Production of Space* (trad. da Donald Nicholson-Smith), Oxford: Blackwell, 1991 (ed. orig. *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974)
- Michael Lloyd, *Antony and the Game of Chance* in: «The Journal of English and German Philology», CXI, N. 3 (1962), pp. 548-554
- Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1972
- Molly M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London: Methuen, 1968
- Charles e Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay*, London and New York: Routledge, 1990
- Russ McDonald, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford: Oxford University Press, 2001
- Hassan Melehy, *The Poetics of Literary Transfer in Early Modern France and England*, London/ New York: Routledge, 2016
- Wolfgang G. Müller, *Die politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen: Narr, 1979
- Ruth Nevo, *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton: Princeton University Press, 1972
- Stephen Orgel, Sean Keilen (a cura di), *Shakespeare: The Critical Complex. Shakespeare and the Arts*, New York: Garland Publishing, 1999
- John Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London: Macmillan, 1945
- Patricia Parker, Geoffrey Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York/London: Methuen, 1985
- Gail Kern Paster, *The Idea of City in the Age of Shakespeare*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1985
- Annabelle Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice*, Oxford: Blackwell, 1989
- John Porter Houston, *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*, Baton Rouge/ London: Louisiana State University Press, 1988

- Bryan Reynolds, William N. Nest (a cura di), *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern Stage*, New York: Palgrave Macmillan, 2005
- Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, Bern/ Frankfurt a.M: Peter Lang, 2008
- Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*. Manchester: Manchester UP, 1993
- Ina Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 1978
- Anselm Schlösser, *Shakespeare. Analysen und Interpretationen*, Berlin/Weimar, 1977
- James Shapiro, *1599 A Year in the Life of William Shakespeare*, London: Faber and Faber, 2005
- Elisabeth Spiller, *Science, Reading, and Renaissance Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- Richard Sugg, *Murder After Death. Literature and Anatomy in Early Modern England*, Ithaca/ London: Cornell University Press, 2007
- Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York/ London, Routledge, 1986
- Robert Weimann, *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie-Dramaturgie-Gestaltung*, Berlin 1967
- Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978
- Kai Wiegandt, *Crowd and Rumour in Shakespeare, Studies in Performance and Early Modern Drama*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012

### **Su Dantons Tod**

- Adolf Beck, *Forschung und Deutung* (a cura di Ulrich Fülleborn), Frankfurt/Bonn: Athenäum Verlag, 1966

- Peter von Becker (a cura di), *Georg Büchner: Dantons Tod oder Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theaterlesebuch*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1980
- Maurice B. Benn, *The Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner*, New York/London: Cambridge University Press, 1976
- Ulrike Dedner, *Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution: Reflexionen des des Revolutionsmythos im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt*, Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 2003
- Volker C. Dörr, Helmut J. Schneider (a cura di) *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, Bielefeld: Aisthesis, 2006
- Karl Eibl, "Ergo totgeschlagen". *Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners Dantons Tod und Woyzeck* in: «Euphorion», LXXV (1981), pp. 411-429
- Jürgen Fohrmann, *Rhetorik. Figur und Performanz*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004
- Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (a cura di), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München: Wilhelm Fink, 2011
- Gayle Greene, "The Power of Speech / To Stir Men's Blood": *The Language of Tragedy in Shakespeare's Julius Caesar* in: «Renaissance Drama» XI (1980), pp. 67-93
- Reinhold Grimm, Jost Hermand, *Deutsche Revolutionsdramen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982
- Louis F. Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatproblem und historische Wahrheit in Dantons Tod*, Bern/ Frankfurt am Main: Peter Lang, 1973
- Walter Hinck (a cura di), *Geschichte als Schauspiel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981
- David Horton, «Die gliederlösende, böse Liebe»: *Observations on the Erotic Theme in Büchner's Dantons Tod* in: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXII, N. 2 (1988), pp. 290-306
- Dorothy James, *Georg Büchner's Dantons Tod: a Reappraisal*, London: Modern Humanities Research Association, 1982
- Anke van Kempfen, *Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2005



- Gerhard Kurz, *Guillotinenromantik. Zu Büchners Dantons Tod* in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», CX, fasc. 4, 1991, pp. 550-574
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Dichtung als Erfahrung*, (trad. da Thomas Schestag), Stuttgart: Schwarz 1991 (ed. orig.: *La poesie comme expérience*, Paris: Bourgois, 1986)
- Werner R. Lehmann, *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1967
- Christiane Leiteritz, *Revolution als Schauspiel: Beiträge zur Geschichte einer Metapher innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin/ New York: De Gruyter, 1994
- Paul Levesque, *The Sentence of Death and the Execution of Wit in Georg Büchner's Dantons Tod* in: «The German Quarterly», LXII, N. 1, Focus: XVIII/XIX secolo (1989), pp. 85-95
- Thomas M. Mayer, *Zur Revision der Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner (I)* in: «Studi Germanici», VII (1969), pp. 287-336
- Thomas M. Mayer, *Zur Revision der Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner (II)* in: «Studi Germanici», IX (1971), pp. 223-233
- Maud Meyzeaud, *Die stumme Souveranität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet*, München: Wilhelm Fink, 2012
- Ivan Nagel, *Gedankengänge als Lebensläufe. Versuche über das 18. Jahrhundert*, München: Carl Hanser, 1987
- Gerhard Neumann (a cura di), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1997
- Elfriede Niebuhr (a cura di), *Geschichtsdrama*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980
- Ulrike Paul, *Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss*, München: Fink, 1974
- Dominique Peyrache-Leborgne, *L'Eros contre la guillotine? La langage de la sexualité dans la Mort de Danton* in: «Cahiers d'Études Germaniques», IV (2000), pp. 719-736
- Inge Lise Rasmussen Pin, *Tracce dei drammi di Shakespeare nel Dantons Tod* in: «Studi germanici», XVII-XVIII (1979-1980), pp. 179-193

- Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione. La morte di Danton di Georg Büchner*, Roma: Carocci, 2010
- Richard Thierberger, *Georges Büchner. La mort de Danton. Publiée avec le texte des sources et des corrections de l'autor*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953
- Karl Viëtor, *Die Quellen von Büchners Drama "Dantons Tod"* in: «Euphorion», XXXIV (1933), pp. 357-379
- Liselotte Werge: «*Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude...*». *Zur Metaphorik und Deutung des Dramas "Dantons Tod" von Georg Büchner*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2000
- Benno von Wiese (a cura di), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, Vol. 2, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958
- Bernd Zöllner, *Büchners Drama "Danton Tod" und das Menschen- und Geschichtsbild in den Revolutionsgeschichten von Thiers und Mignet*, Kiel: Phil. Diss., 1972

### **Su Julius Caesar**

- Harold Bloom, *Bloom's Modern Critical Interpretations: Julius Caesar*, New York: Infobase Publishing, 2010
- Harold Bloom, Pamela Loos (a cura di), *Bloom's Shakespeare through the Ages: Julius Caesar*, New York: Chelsea House Publishers, 2008
- Colin Burrow, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford: Oxford University Press, 2003
- T. S. Dorsch (a cura di), *The Arden Julius Caesar*, London: Methuen, 1965
- Marco Giosi, *Teatro delle passioni e teatro della politica, Il mito di Roma antica nel Giulio Cesare di Shakespeare* in: «EDUCAZIONE. Giornale di pedagogia critica», III, N. 1 (2014), pp. 63-84
- Hildegard Hammerschmidt, *Die dramatische Funktion der Communis Opinio in Shakespeares Julius Caesar* in: «Anglia. Zeitschrift für englische Philologie», XCVI (1978), pp. 371-386
- Coppelia Kahn, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, London: Routledge, 1997

- Naomi C. Liebler, *Shakespeare's Festive Tragedy: The Ritual Foundations of Genre*, Hove: Psychology Press, 1995
- Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon Press, 1996
- Robert S. Miola, *Julius Caesar and the Tyrannicide Debate* in: «Renaissance Quarterly», XXXVIII, N. 2 (1985), pp. 271-289
- D. J. Palmer, *Tragic Error in Julius Caesar* in: «Shakespeare Quarterly», Vol. XXI, N. 4 (1970), pp. 399-409
- Mark Rose, *Conjuring Caesar: Ceremony, History, and Authority in 1599* in: «English Literary Renaissance», XIX, N. 3 (1989), pp. 291-304
- Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, London: Routledge & Kegan Paul, 1963
- Goran V. Stanivucovic, «Phantasma or a hideous dream»: *Style, History and the Ruins of Rome in Julius Caesar* in: «Studia Neophilologica» CXXIII (2001), London: Routledge, pp. 55-70
- John W. Velz, *The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect* in: «ShS», XXXI (1978), pp. 1-12
- John W. Velz, *Undular Structure in "Julius Caesar"* in: «The Modern Language Review», Vol. LIVI, N. 1 (1971), pp. 21-30
- Richard Wilson, «Is this a holiday?»: *Shakespeare's Roman Carnival* in: «ELH», XLIV, N. 1 (1987), pp. 31-44
- Richard Wilson (a cura di), *Julius Caesar. Contemporary Critical Essays*, Basingstoke: Palgrave, 2002
- Reinard W. Zandvoort, *Brutus' Forum Speech in Julius Caesar* in: «The Review of English Studies» XVI, N. 61 (1940), pp. 62-66

## **Su Coriolanus**

- Janet Adelman, «Anger's My Meat»: *Feeding Dependency and Aggression in Coriolanus*, in: Murray M. Schwartz, Coppélia Kahn, *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, Baltimora: John Hopkins University Press, 1980, pp. 129–149

- Sean Benson, *"Even to the Gates of Rome": Grottesque Bodies and Fragmented Stories in Coriolanus* in: «Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXX, N. 1 (1999), pp. 95-113
- Arthur Riss, *The Belly Politic: Coriolanus and the Revolt of Language* in: «ELH», LIX (1992), pp. 53-75
- Jarrett Walker, *Voiceless Bodies and Bodiless Voices: The Drama of Human Perception in Coriolanus* in: «Shakespeare Quarterly», XLIII, N. 2 (1992), pp. 170-175

## Su Hamlet

- Linda Phyllis Austern, *"Sing Again Syren": The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature* in: «Renaissance Quarterly», XLII, N. 3 (1989), pp. 420-427
- Francis Barker, *The Tremolous Private Body: Essays on Subjection*, London/New York: Methuen, 1984
- Harold Bloom (a cura di), *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's Hamlet*, New York: Infobase Publishing, 2009
- James L. Calderwood, *To Be or Not to Be: Negation and Metadrama in Hamlet*, New York: Columbia Univ. Press, 1983
- Carroll Camden, *On Ophelia's Madness* in: «Shakespeare Quarterly», XV, N. 2, (1964), pp. 247-255
- Oscar J. Campbell, *What Is the Matter with Hamlet?* in: «The Yale Review», XXXII (1942), pp. 309-322
- Karin S. Coddon, *"Suche Strange Desygn": Madness, Subjectivity, and Treason in Hamlet and Elizabethan Culture*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989
- Gabrielle Dane, *Reading Ophelia's Madness* in: «Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies», X (1998), pp. 405-423
- Leslie C. Dunn, Nancy A. Jones (a cura di), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- Avi Erlich, *Hamlet's Absent Father*, Princeton: Princeton University Press, 1977
- Sandra Fischer, *Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in Hamlet* in: «Renaissance and Reformation», XXVI (1990), pp. 1–10.

- Raymond-Jean Frontain, Jan Wojcik (a cura di), *Old Testament Women in Western Literature*, Conway: University of Central Arkansas Press, 1991
- Geoffrey H. Hartman, Patricia Parker, *Shakespeare and the Question of Theory*, London: Routledge, 1985
- Walter N. King, *Hamlet's Search for Meaning*, Athens (Georgia): University of Georgia Press, 1982
- Teresa de Lauretis (a cura di), *Feminist Studies: Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986
- Eric P. Levy, *Hamlet and the Rethinking of Man*, Madison/Teaneck: Fairleigh University Press, 2008
- Alexander Nigell, *Poison, Play, Duel*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1971
- John Paterson, *The Word in Hamlet* in: «Shakespeare's Quarterly», II, N.1 (1951), pp. 47-55
- Duke Pesta, *Articulating Skeletons: Hamlet, Hoffman and the Anatomical Graveyard* in: «Cahiers Elisabethains», LXIX (2006), pp. 21-39
- Robert R. Reed Jr., *Hamlet, the Pseudo-Procrastinator* in: «Shakespeare's Quarterly», IX, N. 2, (1958), pp. 177-186
- Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*, London: Routledge, 2001
- Carol Thomas Neely, «Documents in Madness»: *Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture* in: «Shakespeare Quarterly», XLII, N. 3 (1991), pp. 315-338
- Susanne L. Wofford (a cura di), *Hamlet*, Boston: Bedford Books, 1994
- Robert E. Wood, *Some Necessary Questions of the Play. A Stage-Centered Analysis of Shakespeare's Hamlet*, London/ Toronto: Lewisburg, Bucknell University Press (Associated University Presses), 1994

### **Su As You Like It**

- Harry Berger Jr., *The Renaissance Imagination: Second World and Green World* in: «The Centennial Review», IX (1965), pp. 36-78
- Harold Bloom (a cura di), *Bloom's Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's As You Like It*, Broomall: Chelsea House Publishers

- Mark Bracher, *Contrary Notions of Identity in "As You Like It"* in: «Studies in English Literature, 1500-1900», XXIV, N. 2 (1984), pp. 225-240
- John R. Brown (a cura di), *Shakespeare: Much Ado About Nothing and As You Like It. A Selection of Critical Essays*, Hong Kong: Macmillan, 1985
- Oscar J. Campbell, *Jaques* in: «The Huntington Library Bulletin», VIII (1935), pp. 71-102
- Oscar J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, New York: Oxford University Press, 1943
- Albert R. Cirillo, "As You Like It": *Pastoralism Gone Awry* in: «ELH», XXXVIII, N. 1 (1971), pp. 19-39
- William Empson, *Some Versions of Pastoral*, London: New Directions, 1974 [1935]
- David Frail, *To the Point of Folly: Touchstone's Function in "As You Like It"* in: «The Massachusetts Review», XXII, N. 4 (1981), pp. 695-717
- Klaus Garber (a cura di), *Wege der Forschung: Europäische Bukolik und Georgik*, Vol. 355, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
- Jay L. Halio, "No Clock in the Forest": *Time in As You like It* in: «Studies in English Literature 1500-1900» II, N. 2 (1962), pp. 197-207.
- Richard Knowles (a cura di), *A New Variorum Edition of "As You Like It"*, New York: Mod. Lang. Assoc., 1977
- Jan Kott, *Arcadia amara, "La tempesta" e altri saggi shakespeariani*, Milano: Edizioni il Formichiere, 1978 (ed. orig.: *Shakespeare's Bitter Arcadia* in: *Shakespeare Our Contemporary*, New York: Norton 1974)
- Judy Z. Kronenfeld, *Social Rank and the Pastoral Ideals of As You Like It* in: «Shakespeare Quarterly», XXIX, N. 3 (1978), pp. 333-348
- Peter G. Philius, *Shakespeare's Romantic Comedies*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1956
- Renato Poggioli, *The Oaten Flute*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975
- Rawdon Wilson, *The Way to Arden, Attitudes toward Time in As You Like It* in: «Shakespeare's Quarterly», XXVI, N. 1 (1975), pp. 16-24

## Su Leonce und Lena

- Burghard Dedner (a cura di), *Georg Büchner: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987
- Volker C. Dörr, "Melancholische Schweinsohren" und "schändlichste Verwirrung". Zu Georg Büchners "Lustspiel" *Leonce und Lena* in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LXXVII (2003), pp. 380-406
- Bernhard Greiner, "Ich muss lachen, ich muss lachen": Wege und Abwege des Komischen in Büchners "Leonce und Lena" in: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott (a cura di), «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 32. Jahrgang (1988), pp. 214-234
- Ronald Hauser, *Georg Büchner's "Leonce und Lena"* in: «Monatshefte», LIII, N. 7, (1961), pp. 338-346
- Nancy Lukens, *Büchner's Valerio and The Theatrical Fool Tradition*, Stuttgart: H. D Heinz, 1977
- Gert Mattenklott e Klaus Scherpe, *Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz*, Kronberg/Ts: Scriptor, 1973
- Nicholas Pethes, "das war schon einmal da! Wie langweilig": Die Melancholie des Zitierens in Georg Büchners dokumentarischer Poetik in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», CIIV (2006), pp. 518-535
- Wolfgang Rabe, *Georg Büchners Lustspiel "Leonce und Lena". Eine Monographie*, Potsdam: Phil. Diss., 1967
- Arnim Renker, *Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über "Leonce und Lena"*, Germanische Studien 34, Berlin 1924 [Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1967]
- Jürgen Schröder, *Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1966

## Altro

- Johann C. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der*

*übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, Vol. 1, Leipzig: Breitkopf, 1774–1786

- Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1965
- Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi, 1995
- Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (trad. da Ben Brewster), London: New Left Books, 1971
- Aristotele, *Retorica e Poetica* (a cura di Marcello Zanatta), Torino: Utet, 2004
- Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Thought* (trad. da Willard R. Trask), Ed. 50° anniversario, Princeton/ Oxford: Princeton University Press (ed. orig.: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: A. Francke, 1946)
- J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, a cura di O. Urmson e Marina Sbisa, Cambridge: Harvard University Press, 1975
- Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing: Michigan State University, 1951
- Michail M. Bachtin, *Rabelais and His World* (trad. da Helene Iswolsky), Bloomington: Indiana University Press, 1984 (ed. orig.: *Tvorchestvo Fransua Rable*, Moscow: Khudozhestvennii literatura, 1965)
- Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 (ed. orig.: *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil: Paris, 1953)
- Roland Barthes, *Image – Music – Text* (trad. da Stephen Heath), London: Fontana, 1977
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957
- Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, p. 38 (ed. orig: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971)
- Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation* (trad. da Richard Howard), New York: Hill and Wang, 1985. (ed. orig.: *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982)
- Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz, 1982, (ed. orig.: *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard, 1976)



- Klaus Beekman, Ralf Grüttemeier (a cura di), *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*, Amsterdam: Rodopi, 2000
- Ziva Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion* in: «PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», I (1976), pp. 105-128
- Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (a cura di Rolf Tiedemann et al.), 7 Voll., 2. ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978
- Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* in: *Gesammelte Schriften I*, a cura di Rolf Tiedemann e Hedrmann Schweppenhäuser, Vol. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980
- Sybille Benninghoff-Lühl, *“Figuren des Zitats“: Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998
- Dieter A. Berger, *“Damn the Mottoe”. Scott and the Epigraph*, in: «Anglia. Zeitschrift für englische Philologie», C (1982), pp. 373-396.
- *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, 1. ed., 4 Voll., Leipzig: F. A Brockhaus, 1837-1840
- Johann F. Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Göttingen: Dieterich, 1781
- Rudolf Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 1975
- Bernhild Boie, *L’homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris: José Corti
- Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften* (a cura di Inge e Peter Rippmann), 5 Voll., Düsseldorf, 1964
- Philippe Boutry et al., *La Grecia Antica. Mito e simbolo per l’età della grande rivoluzione*, Milano: Guerini e associati, 1991
- A. R. Braunmuller e Michael Hattaway (a cura di), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990
- Bertold Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (a cura di Suhrkamp Verlag e Elisabeth Hauptmann), 20 Voll., Frankfurt: Suhrkamp, 1967
- Nicholas Breton (a cura di), *Melancholike Humours con un “Essay on Elizabethan Melancholy” di G. B. Harrison*, London: Scholartis, 1929

- Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, London: Vautrolier, 1586
- Richard Brinkmann (a cura di), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart: Metzler, 1978
- Ulrich Broich, Manfred Pfister (a cura di), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- John Brown, *Johann Brown's Grundsätze der Arzneylehre. Aus dem Lateinischen übersetzt von M.A. Weikard*, Frankfurt/M: Andrea, 1795
- Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (a cura di Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L. Blair), 3 Voll., Oxford: Oxford University Press, 1989-94
- Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London: Routledge, 1997
- Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London: Routledge, 1997
- Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden* (a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e Rolf Bücher), 5 Voll, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983
- Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006
- Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, London: Faber & Faber, 1965
- Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979
- Charles Coulston Gillispie, *The Edge of Objectivity. An Essay in the History of Scientific Ideas*, Princeton: Princeton University Press, 1960
- Georges L. Cuvier, *Le règne animal distribué d'après son organisation, pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*, Paris: Deterville, de l'imprimerie de A. Belin, 1817
- Enrico De Angelis, *L'Ottocento letterario tedesco*, Pisa: Jacques e i suoi quaderni, 2000
- John Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara* [1570] in: The Project Gutenberg Ebooks, Etext-No: 22062, 2007. URL: <http://www.gutenberg.org/files/22062-h/22062-h.htm>

- Daniel Defert, François Ewald (a cura di), *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault*, 4 Voll., Paris: Gallimard 1994
- Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 154 (ed. orig.: *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967)
- Jacques Derrida, *Rogues. Two Essays on Reason* (trad. di Pascale Anne Brault e Michael Naas), Stanford: Stanford University Press, 2005 (ed. orig.: *Voyous: deux essais sur la raison*, Paris: Galilée, 2003)
- René Descartes, *Œuvres Philosophiques* (a cura di Ferdinand Alquié) 3 Voll., Paris: Garnier, 1963
- Jacques Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik* (trad. da Armin Schütz), München: Fink, 1974 (ed orig.: *Rhétorique générale*, Paris: Larousse, 1970)
- Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*, Chicago: University of Chicago, 1970
- Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris: PUF, 1999
- Katrin Ettenhuber (a cura di), *Renaissance Figure of Speech*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996
- Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, New York: Routledge, 2003
- Markus Fauser, *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*, 1. ed., München: Wilhelm Fink, 1999
- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1972 [1961]
- Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966
- Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Hautes études, Paris: Gallimard-Seuil, 2004
- Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975
- Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M, 1982

- Sigmund Freud, *Studienausgabe* (a cura di Alexander Mitscherlich et al.), 10 Voll. + 1, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1970
- Johan K. Friederich, *Unsere Zeit, oder Geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789 – 1830*, 30 Voll, Stuttgart: Wolters, 1826–1831
- Bridget Geliert Lyons, *Voices of Melancholy: Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, New York: Norton, 1971
- Gérard Genette, *Palimpsestes: Literature in the Second Degree* (trad. di Channa Newman e Claude Dubinsky), Lincoln: University of Nebraska Press, 1997 (ed. orig.: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil, 1982)
- Salomon Geßner, *Schriften*, 3 Voll., Zürich: Orell, Geßner, Füßli e Comp., 1770
- Eva Geulen, *Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in: «Modern Language Notes», CVII, N. 3 (1992), pp. 580-605
- Johann W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (a cura di K.L. Wolf, W. Troll, R. Matthaei, W. von Engelhardt, D.Kuhn), Weimar: Böhlau Nachfolger, 1947 e s.
- Johann W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Voll., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985
- Phyllis Gorfain, Jack Glazier, *Ambiguity and Exchange: the double dimension of Mbeere riddling* in: «American Folklore», LXXXIV, N. 352 (1976), pp. 189–238
- Stephen Greenblatt (a cura di), *Allegory and Representation*, Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1981
- Stephen Greenblatt, Meyer H. Abrams (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century*, 8 ed., New York: Norton, 2006
- Charles G. Gross, *Brain, Vision, Memory: Tales in the History of Neuroscience*, MIT Press, Cambridge, MA/ London, 1999
- John J. Gumperz, Dell Hymes (a cura di), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*, New York: Holt, Rinehart e Winston, 1972
- Karl Gutzkow, *Ein Kind neuer Zeit* in: «Frankfurter Telegraph», 3. Jg., XLII (1837), pp. 329-332, 337-340, 345-348

- Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften* (a cura di Peter Demetz), Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien: Ullstein, 1974
- Karl Gutzkow, *Offenes Sendschreiben an den hiesigen Göthe-Ausschuß* in: «Frankfurter Telegraph» (Neue Folge), (1837), pp. 81-88
- Peter Hacks, *Zur Formenlehre. Dreigespräch über das Monodrama. Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe. Annexa*, Hamburg: Nautilus 1998
- Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur*, München: C. H Beck 1967
- Georg W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden* (a cura di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel), 2 ed., 20 Voll., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 [1986]
- Heinrich Heine, *Werke und Briefe* (a cura di Gotthard Erler), 10 Voll., Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag, 1972
- Jost Hermand (a cura di), *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart: Reclam, 1976
- Baldasar Heseler, *Andreas Vesalius' First Public Anatomy at Bologna, 1540, An Eyewitness Report* (a cura di e trad. da Ruben Eriksson), Uppsala: Almquist and Wiksells, 1945
- Friedrich Hirth (a cura di), *Heinrich Heine. Briefe*, 2 Voll., Mainz: Florian Kupferberg, 1950
- Michael Holquist (a cura di), *The Dialogic Imagination* (trad. da Caryl Emerson e Michael Holquist), Austin/ London: University of Texas Press, 1981 (ed. orig.: Michail M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975)
- Max Horkheimer, *Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979
- Alexander von Humboldt, *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfasern nebst Vermuthungen über den chemischen Prozess des Lebens in der Thier- und Pflanzenwelt*, 2 Voll., Posen-Berlin: Dekker-Rottmann, 1797-1799
- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985
- Ilse Jahn/Rolf Löther/Konrad Senglaub, *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen und Kurzbiographien*, Jena: VEB G. Fischer, 1985

- Carsten Jakobi, Christine Waldschmidt, *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015
- Gerhard Jancke, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Kronberg: Scriptor Verlag, 1975
- Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1983
- Immanuel Kant, *Kant's gesammelte Schriften*, (a cura della Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften), 22 Voll., Berlin De Gruyter, 1968 e ss. [1902-1923]
- Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1957
- Giovanni Keplero, *Optics. Paralipomena to Witelo & Optical Part of Astronomy* (trad. da William H. Donau), Santa Fe: Green Lion Press, 2000 [1604]
- Alvin Kernan, *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, Hamden, Conn.: Archon Books, 1976 [1959]
- Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London: Thomas Nelson, 1964
- Volker Klotz, *Zitate und Montage in neuerer Literatur und Kunst* in: «Sprache im technischen Zeitalter», LIX (1976), pp. 259-277
- Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19 ed. (rev. Da Walther Mitzka), Berlin 1963
- Jacques Lacan, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966
- Renate Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die „fremden“ Texte* in: «Poetica», XV, N. 1–2 (1983), pp. 66-107
- Julien J. O. de La Mettrie, *L'homme machine*, Arcueil: Numilog, 2001 (ed. orig: *L'homme machine*, Leyde: Elie Luzac, 1748)
- Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, 4 ed., München: Hueber, 1971 [1949]
- Toby Lester, *Da Vinci's Ghost: Genius, Obsession and How Leonardo Created the World in His Own Image*, New York: Free Press, 2012
- Justus Lipsius, *On Constancy* (trad. da Sir John Stradling), Exeter, UK: Bristol Phoenix, 2006 (ed. orig.: *De constantia libri duo*, London: George Bishop, 1586)

- Justus Lipsius, *Politica: Six Books of Politics or Politica or Political Instruction* (a cura di Jan Waszink), Assen: van Gorcum, 2004
- Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2 ed., München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2000 [1916]
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (a cura di Henri Mondor, G. Jean-Aubry), Paris: Gallimard, 1945
- Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* (a cura di Inst. f. Marxismus-Leninismus presso il Comitato Centrale del Partito di Unità Socialista di Germania), 44 Voll., Berlin: Dietz, 1978
- Franz H. Mautner, *Das Wortspiel und seine Bedeutung* in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», IX (1931), pp. 679-710
- Louis S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, Vol. 3, Paris: chez Fuchs, Pogens e Cramer, 1799-1800
- Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, 1966
- Hermann Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart: Metzler, 1967
- Franz A. Mesmer, *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus* Tübingen: edition diskord, 1985 [1781]
- Jules Michelet, *Geschichte der französischen Revolution* (a cura di Friedrich M. Kircheisen secondo la trad. di Richard Kühn), 10 Voll., Wien/ Hamburg/ Zürich: Gutenberg Verlag Christensen, 1930
- Michel de Montaigne, *Essais* (a cura di Pierre Michel), 2 Voll., Paris: Gallimard, 1965
- John Alexander Moore, *Science as a Way of Knowing: the Foundations of Modern Biology*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993
- Ian Munro, *The Figure of the Crowd in Early Modern London: the City and its Double*, New York: Palgrave, 2005
- Alan Nadel, *Translating the Past: Literary Allusions as Covert Criticism* in: «Georgia Review» XXXVI, N. 3 (1982), pp. 639-651
- Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989

- Letizia Norci Cagiano (a cura di), *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007
- Lorenz Oken, *Abriss des Systems der Biologie*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1805
- Lorenz Oken, Dietriche Georg Kieser, *Beiträge zur vergleichenden Zoologie, Anatomie und Physiologie*, I fasc., Bamberg/ Würzburg: Goebhardt 1806
- Lorenz Oken, *Über Bedeutung der Schädelknochen. Ein Programm bey Antritt der Professur an der Gesamt-Universität zu Jena*, Jena: Göpferdt, 1807
- Charles Donald O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*, Berkeley: University of California Press, 1964
- Willar van Orman Quine, *Mathematical Logic*, New York: Norton, 1940
- William Paley, *Natural Theology or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*, London: R. Faulder, 1802
- Volker Panteburg, Nils Plath (a cura di), *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld: Aisthetis, 2002
- Stefano Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza nella Germania romantica (1790-1830)*, Bologna: Il Mulino, 2000
- Jean Paul, *Sämmtliche Werke*, 9. Lieferung, 34 Voll., Berlin: G. Reimer, 1827
- Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller (a cura di Wolfhart Henckmann), Felix Meiner: Hamburg, 1990
- Stephen Pender, *Signs of Interiority or Epistemology in the Bodyshop* in: «The Dalhousie Review», Vol. LIIIV, N. 2 (2005), pp. 221-237
- Carmela Perri, *On Alluding* in: «Poetics» VII, N. 3 (1978), pp. 289-307
- James Redmond (a cura di), *Drama, Sex and Politics*, Cambridge University Press: Cambridge, 1985
- Peter Philipp Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende: Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen: Niemeyer, 1997
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana Up, 1978
- Fritjof Rodi, *Anspielungen: Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten* in: «Poetica» VII (1975), pp. 115-134
- Jean-Jacques Rousseau, *OEuvres Complètes* (a cura di Bernard Gagnebin, Marcel Raymond ), Vol. 3, Djon: Bibliotheque de la Pleiade 1964, pp. 371 (ed. orig.: Amsterdam: M. Rey, 1762)



- Katharina Scheinfuß (a cura di e trad. da), *Von Brutus zu Marat. Kunst in Nationalkonvent 1789-1795. Reden und Dekrete*, Dresden: Verlag der Kunst, 1973
- Friedrich W. J. Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (a cura di H.M. Baumgartner, W.G. Jacobs, H. Krings e H. Zeltner), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1976 e s.
- Friedrich W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt* in: «Kritisches Journal der Philosophie» (a cura di Fr. Wilh. Joseph Schelling e Ge. Wilhelm Fr. Hegel), Hildesheim: Olms, 1969 [Tübingen 1802-1803]
- K. F. A. Schelling (a cura di), *Friedrich Wilhelm von Schellings Sämtliche Werke*, 14 Voll., Stuttgart/Augsburg: Cotta, 1856-1861
- Friedrich Schiller, *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* (a cura di Siegfried Seidel), 3 Voll., Leipzig/München: Insel Verlag, 1984
- Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held*, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1973
- August W. von Schlegel, *Sämtliche Werke* (a cura di Eduard Böcking), Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1846-1847
- Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe* (a cura di Hans Eichner), 35 Voll., München: Schöning/ Zürich: Thomas, 1967
- Hermann Schlüter, *Die Wissenschaft vom Leben zwischen Physik und Metaphysik. Auf dem Suche nach dem Newton der Biologie im 19. Jahrhundert*, Weinheim: Acta humaniora-VCH, 1985
- Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983
- Karl-Heinz Schoeps, Christopher J. Wickham (a cura di), «Was in den alten Büchern steht»: *Neue Interpretationen von der Aufklärung zur Moderne. Festschrift für Reinhold Grimm*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991
- Werner Scholze-Stubenrecht, Wolfgang Worsch (a cura di), *Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, 4. ed., Vol. 11, Dudenverlag: Berlin, 2013
- Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen, Die "deutsche Misere" – von Goethes "Götz" bis Heiner Müllers "Germania"? Eine Vorlesung*, Stauffenburg: Tübingen, 1994

- Krista Segermann, *Das Motto in der Lyrik. Funktion und Form der "epigraphe" vor Gedichten der französischen Romantik sowie der nachromantischen Zeit*, München: Fink, 1977
- Rolf Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, 2. ed., Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994
- William Shakespeare, *Antony and Cleopatra* (a cura di John Wilders), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomas Learning, 1995
- William Shakespeare, *King Henry IV. Part I* (a cura di David Scott Kastan), The Arden Shakespeare, Third Series, London: Thomas Learning, 2002
- William Shakespeare, *Richard III* (a cura di Anthony Hammond), The Arden Shakespeare, Second Series, London: Thomson Learning, 1981
- William Shakespeare, *The Second Part of King Henry VI* (a cura di John Dover Wilson). The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1968]
- Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988
- John Sinclair, *Collins Cobuild English Dictionary*, 2 ed., London: HarperCollins, 1995 [1987]
- Jean Starobinski, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1981
- Philip Steadman, *The Evolution of Designs, Biological Analogy in Architecture and Applied Arts. A Revised Edition*, London/ New York: Routledge, 2008 [1979]
- Heinrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806
- Walter Stephens, *Giants in those Days: Folklore, Ancient History and Nationalism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989
- Karlheinz Stierle/ Rainer Warning (a cura di), *Das Gespräch, Poetik und Hermeneutik*, Vol. 11, Fink: München, 1984
- Dubravka O. Tolić, *Das Zitat in Literatur und Kunst*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 1995 (ed. orig.: *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990)
- William P. Thrall, Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (rev. da C. Hugh Holman), New York: Odyssey Press, 1960

- Friedrich T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Friedrich Theodor Vischer* (a cura di Robert Vischer), München: Meyer & Jessen, 1923
- Carolyn Walker Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007
- Jean Weisgerber, *The Use of Quotations in Recent Literature* in: «Comparative Literature» XXII (1970), pp. 36-45
- Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History*, Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966
- William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1969
- Karsten Witte (trad. da), *Dekret des Nationalkonvents, Juni 1794, kurz vor dem Thermidor* in: Karsten Witte, *Reise in die Revolution: Gerhard Anton von Halem und Frankreich im Jahre 1790*, Stuttgart: Metzler, 1971
- Caspar F. Wölff, *Theoria generationis*, Halle: Hendelianis, 1759,
- Friedrich Wolf, *Kunst ist Waffe*, Leipzig: Reclam, 1969
- Wulf Wülfing, *Stil und Zensur. Zur jungdeutschen Rhetorik als einem Versuch von Diskursintegration* in: Joseph A. Kruse e Bernd Kortländer (a cura di), *Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf 17. - 19. Februar 1986*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987, pp. 193-217
- Anton Zijderveld, *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982