

Simonetta Ada Ines Biagioni

GEORG BÜCHNER: SCIENZA E METAFORA

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies

MMXIII

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMXIII

ISBN 978-88-6065-076-3

COLOPHON

PRIMA EDIZIONE

LIMITATA

A

TRENTATRE ESEMPLARI

CON TIMBRO

E

VIDIMAZIONE UFFICIALE

CRA-INITS

Volume n° V / XXXIII

*in formato 21/29,7
composto con il carattere*

Times New Roman

e stampato

su carta bianco latte

in fibra di

Eucalyptus Globulus

con inchiostro

India.

Ogni pubblicazione

CRA-INITS PRESS

è rilegata artigianalmente

ha caratteristiche da collezione per bibliofili

e presenta copertina semirigida

in cartoncino rustico

Lanagraphic Grain Bordeaux

spillata con graffe tipo 'Lebez' in acciaio zincato.

INDICE

INDICE

I	Büchner scienziato e filosofo.....	Pag.	15
	1. Cenni biografici con particolare riferimento all'attività scientifica	»	15
	2. Premesse filosofiche	»	23
	3. Opere scientifiche	»	26
	a) Mémoire sur le système nerveux du barbeau	»	28
	b) Über Schädelnerven	»	31
	4. Teoria estetica	»	35
II	Atteggiamenti e procedimenti scientifici nel linguaggio letterario	»	43
	1. Aderenza alle fonti	»	43
	2. Sguardo autoptico: il problema della conoscenza	»	45
	3. Economia poetica e limitatezza del campo semantico	»	49
	4. La lingua letteraria come veicolo dello spirito critico scientifico. Disinvoltura del linguaggio.....	»	52
	5. La lingua come elemento unificatore delle opere di Büchner	»	58
III	Linguaggio figurato d'ispirazione scientifica	»	61
	1. I sensi	»	62
	a) Vista	»	63
	b) Udito	»	77
	c) Olfatto	»	82
	d) Tatto	»	84
	2. Il corpo e le parti del corpo	»	88
	a) Smembramento	»	98
	b) Il tema della lama	»	104
	c) Sangue	»	108
	d) Decomposizione	»	109
	3. Terminologia scientifica	»	114
	a) Sintomatologia. Condizioni fisiologiche e patologiche	»	116
	b) Pazzia	»	119
	c) Farmacologia, chimica e scienze naturali	»	122
	d) Strumenti	»	124
	e) Fisiognomica	»	125
	f) Animali da laboratorio. Uomo-animale e animale-uomo	»	126
	4. Metafore scientifiche non mediche	»	128
IV	Conclusione	»	135
	Bibliografia	»	139

Simonetta Ada Ines Biagioni

GEORG BÜCHNER: SCIENZA E METAFORA

Büchner scienziato e filosofo

§ 1 Cenni biografici con particolare riferimento all'attività scientifica¹

Karl Georg Büchner nacque il 17 ottobre 1813 a Goddelau, un paesino del Granducato dell'Assia-Darmstadt, oggi un quartiere della città di Riedstadt. Quelli della sua vita saranno anni di tensione caratterizzati da eventi come il crollo del dominio francese in Europa, la rivoluzione francese del luglio 1830 e i fermenti che porteranno alla fallita insurrezione tedesca del 1848. La famiglia del padre, originaria dell'Odenwald, aveva una lunga tradizione nel campo della medicina, poiché molti degli antenati avevano esercitato come medici, chirurghi e cerusici. Il nonno paterno Jakob Karl era stato medico distrettuale e chirurgo a Reinheim, il padre Ernst Karl prima chirurgo militare nell'esercito di Napoleone, poi medico distrettuale, vice direttore dell'ospedale e dal 1816 consigliere sanitario del Granducato a Darmstadt. Anche nella linea materna c'erano stati importanti esponenti nel campo della medicina, ad esempio il nonno Johann Georg Reuß, consigliere di corte ed amministratore del manicomio a Hofheim.

Georg era il maggiore di sei figli: Mathilde; Wilhelm, farmacista, proprietario di una fabbrica a Pfungstadt, oltre che deputato al Parlamento dell'Assia e al Parlamento tedesco ed autore di scritti politici; Louise, nota scrittrice e propugnatrice dei diritti delle donne; Ludwig, medico, uno dei principali rappresentanti insieme a Moleschott del materialismo scientifico, autore dell'opera *Kraft und Stoff*², che liquidava senza pregiudizi i concetti di Dio e dell'immortalità, affrontando il problema dei rapporti tra forma e materia; Alexander, dapprima scrittore e rivoluzionario, poi, divenuto cittadino francese, professore di letteratura a Caën.

La madre, Caroline Louise Reuß, cresciuta nello spirito romantico dei moti di liberazione antinapoleonici ed educata alla lettura di Schiller, Körner e Fichte, era donna comprensiva e fantasiosa e si incaricò dell'educazione del figlio nei primi anni di vita fino al momento dell'ingresso nella scuola privata del Dottor Carl Weitershausen a Darmstadt. Ella gli leggeva libri di Schiller, Matthison e Jean Paul e gli istillava l'amore per la poesia popolare e per la musica. Gli impartì un'educazione del tutto *sui generis*.

Il padre si sentiva vicino allo spirito illuministico francese e all'ateismo ed era appassionato di storia: il figlio Wilhelm racconta come il padre leggesse ad alta voce la sera alla famiglia riunita la collana "Unsere Zeit"³ che illustrava i più importanti avvenimenti dal 1789 al 1830 e come vi aggiungesse esperienze proprie del tempo delle guerre di liberazione.

¹ La biografia è desunta dalle seguenti opere: Walter Hinderer, W. Verlag, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München, 1977, pp. 74-83; K. Vietor, *Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft*, Bern, A. Franke AG. Verlag, 1949, pp. 215-225; H. Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlin e Weimar, Aufbau-Verlag, 1983¹, pp. 5-26; J. Strohl, "Loren Oken und Georg Büchner als Naturforscher", in: *Corona* 5, 1935, pp. 634-656; H. Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, 1° ed., Berlin, Aufbau-Verlag, 1959 (Frankfurt/Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972²), pp. 15-25; A. Mette, "Medizin und Morphologie in Büchners Schaffen", in: *Sinn und Form* 15, 1963, pp. 747-755; W. Müller-Seidel, "Natur und Naturwissenschaft im Werk Georg Büchners", in: *Festschrift für Klaus Ziegler*, a cura di Ekeharx Catohly e Winfried Hellmann, Tübingen, 1968, pp. 205-232; J. C. Hausschild, "Schiffbruch und Lebensplan. Büchners Vaterbeziehung im Proseß der Literarisierung", in: *Zweites Internationales Georg Büchners Symposium*, a cura di Dedner Burghard e Günter Oesterle 1990, pp. 37-52.

² *Forza e materia* (1855).

³ "Il nostro tempo".

Georg, quindi, fin da bambino subì influenze contraddittorie: quella del padre basata sulla severità e sull'autorità, sul razionalismo e sull'esperienza pratica, quella della madre sull'affetto, sulla comprensione e sulla fantasia.

Il padre era completamente dedito allo studio: scriveva su riviste specializzate e si occupava nel tempo libero della ricerca nel campo delle scienze naturali. Nel laboratorio messo su personalmente teneva corsi di anatomia e fisiologia. Fu proprio in questo laboratorio che più tardi il liceale Georg insieme ai suoi compagni di scuola assistette alle dissezioni che contribuirono ad avviare lui e molti dei suoi amici alla professione medico-scientifica. Al padre si stava aprendo una luminosa carriera in questo senso, quando l'incriminazione del figlio per alto tradimento e la sua fuga all'estero lo misero in serie difficoltà. Il suo terzogenito Wilhelm riferisce del suo atteggiamento nei confronti di Georg:

“Das persönliche Verhältnis zum Vater war ein sehr gutes im allgemeinen, und war Papa stolz auf die Talente seines Sohnes, von dessen Zukunft er sich viel versprach, weil er von den politischen Verbindungen nichts wußte. — Als nun gar Georg nach Straßburg flüchtete, war derselbe im höchsten Grad erbittert und hat jede pekuniäre Unterstützung positiv abgelehnt”⁴.

Sebbene Ernst Büchner fosse molto aperto riguardo ai problemi ideologici e religiosi, politicamente era conservatore, suddito fedele del Granduca, rigidamente reazionario e contrario a tutte le istanze liberali e democratiche. Il suo atteggiamento rispettoso della legalità gli aveva garantito fino ad allora un lavoro tranquillo nonostante il clima pesante della restaurazione. In Georg nacque un contrasto psicologico di ammirazione per il padre scienziato ma di rifiuto del padre ligio alle autorità.

Nel marzo 1825 si iscrisse al Ginnasio Ludwig-Georg di Darmstadt, che frequentò fino al marzo 1831. Un anno dopo l'ingresso di Georg ne divenne direttore il famoso filologo classico Friedrich Carl Dilthey. La scuola godeva fama di essere uno dei migliori ginnasi tedeschi. Vi si insegnava filologia classica e moderna di alto livello, era particolarmente curata la retorica sia scritta che orale in tedesco e in latino. A queste discipline il programma scolastico dedicava molte più ore che a quelle scientifiche, in conformità al modello classico di questo tipo di educazione il cui compito era quello di formare i quadri della burocrazia feudale. Facoltativo era lo studio delle lingue moderne (francese, inglese e italiano). Accanto agli autori antichi come Omero, Büchner leggeva Shakespeare, Goethe, Schiller — nei confronti del quale ultimo si poneva criticamente — Jean Paul, Heine, Herder, i Romantici, la poesia popolare, Calderon de la Barca, una serie di scrittori francesi e i filosofi tedeschi, in particolare Fichte con i suoi *Reden an die deutsche Nation*⁵.

Nelle strette di questo tipo di educazione Georg cominciò ad analizzare criticamente il lato negativo della cosiddetta 'educazione superiore' e il ruolo di questa come strumento di dominio e di formazione di una coscienza elitaria di privilegi di classe. All'inizio del 1834, durante i suoi studi a Gießen, esternò ai genitori il suo odio contro i privilegiati e la sua sfida all'aristocrazia presuntuosa, convinto che:

“es in niemands Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden — weil wir durch gleiche Umstände wohl alle gleich würden und weil die Umstände außer uns liegen”⁶.

⁴ “Il rapporto personale con nostro padre era in generale ottimo ed egli era fiero del talento di suo figlio, dal cui futuro si riprometteva molto, perché non sapeva niente dei contatti politici. — Quando Georg fuggì a Strasburgo egli stesso fu grandemente amareggiato e gli rifiutò ogni sovvenzione finanziaria”, lettera a Franzos, Pfungstadt 23 dicembre 1878, pp. 311-312.

⁵ *Discorsi alla nazione tedesca*, 1808.

⁶ “Non è in potere di nessuno di non divenire uno stolto un malfattore...perché in uguali circostanze noi diventeremmo certo tutti uguali e perché le circostanze sono all'infuori di noi”, lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834, p. 164.

Durante il liceo Georg manifestò un carattere già ben formato ed idee chiare. Ludwig Wilhelm Luck, suo amico dal 1828, descrisse in maniera vivace l'aspetto e la personalità del compagno di studi:

“Georg Büchner ging schon frühe und allerzeit gradaus auf das los, was er als das Wesen und den Kern der Dinge erkannte, auch in der Wissenschaft, besonders der Philosophie, sowie hinsichtlich der politischen Volksbedürfnisse, wie er sie ansah, und in allem war sein Prinzip der Freiheit, die er meinte. [...] Auf tiefste verachtete er, die sich und andere mit wesenlosen Formeln abspeisten, anstatt für sich selbst das Lebensbrot der Wahrheit zu erwerben und es ändern zu geben...Man sah ihm an, an Stirne, Augen und Lippen, daß er auch, wenn er schwieg, diese Kritik in seinem in sich verschloßnen Denken übte. Ich weiß nicht, ob ein gutes Bild von ihm existiert. Aber ich sehe im Geist sein Angesicht, ähnlich einem alten Bilde Shakespeares, von bürgerlich gediegnem, tatkräftigem, aber auch liebenswürdig übermütigem Ausdruck. Es lag darin Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigen und Niederträchtigen. Die zuckenden Lippen verrieten, wie oft er mit der Welt im Widerspruch und Streit lag...”⁷.

Dimostrava cioè già quella capacità di osservazione e quella disposizione alla critica realistica tipiche di un atteggiamento scientifico. Lo contraddistingueva agli occhi dei compagni e degli insegnanti una spavalderia satirica a cui dava sfogo scribacchiando su libri e quaderni glosse nelle quali manifestava la sua avversione per tutto quel morto nozionismo e la sua protesta contro la noia procuratagli da quel “Philolog. Schandvolk”⁸.

Intanto, però, Georg si appassionava come si è detto alle lezioni di anatomia del padre ed era stimolato allo studio delle scienze naturali dalle dimostrazioni pratiche che accompagnavano le lezioni tenute dallo zoologo Johann Jakob Kaup nel gabinetto scientifico del museo. Kaup aveva pubblicato numerosi studi di anatomia comparata degli animali ed ebbe senza dubbio un qualche peso nella scelta di Georg del ramo di ricerca. L'entusiasmo e l'interesse che suscitarono al giovane studente le esperienze in campo scientifico gli fecero dichiarare ad un amico:

“Wie fühle ich mich glücklich! Ich darf werden, wozu ich einzig taue. Ich bin nie, auch nur eine Sekunde lang, im Zweifel über meinen Beruf gewesen”⁹.

Nonostante questa affermazione così decisa in realtà cercò a lungo la sua strada, gettandosi nell'impegno politico, alternando studi di anatomia comparata e medicina a studi filosofici e riuscendo poi a conciliare i vari ambiti ed a farli convivere con la sua inclinazione poetica.

Questi non erano, però, i suoi soli interessi. Un altro compagno di classe, Friedrich Zimmermann, narra che Georg si appassionò a questione religiose, metafisiche ed etiche, ma sempre in relazione a problemi di natura scientifica, per i quali provava maggior

⁷ “Georg Büchner già precocemente ed in ogni momento andava diritto a ciò che considerava essenza e nocciolo delle cose, anche nelle scienze, particolarmente nella filosofia così come riguardo alle esigenze politiche del popolo, come le vedeva, e in tutto c'era il suo principio di libertà come egli la intendeva. [...] Disprezzava massimamente chi cibava se stesso e gli altri con formule vuote, invece di conquistare per sé il pane vitale della verità e di darlo agli altri...Si vedeva dalla fronte, dagli occhi e dalle labbra che, anche quando taceva, esercitava questa critica nel suo intimo. Non so se di lui esista un buon ritratto. Tuttavia nel pensiero rivedo il suo volto simile ad una vecchia immagine di Shakespeare con un'espressione borghesemente onesta, energica, ma anche amabilmente spavalda. Essa rivelava riservatezza, decisione, disprezzo scettico di tutte le cose futili e vili. Le labbra vibranti tradivano quanto spesso fosse in contrasto e in lotta con il mondo...”, *Mitteilungen Ludwig Wilhelm Luks aus Schul- und Universitätszeit* [Notizie di Ludwig Wilhelm Luck sul periodo scolastico ed universitario] [11 settembre 1878 a Franzos], pp. 303-304.

⁸ “Filologica gentaglia”, *Zur Geschichte der Hieroglyphen* [Sulla storia dei geroglifici], p. 228. Queste parole sono scarabocchiate su un libro di testo al termine della storia dei geroglifici.

⁹ “Come mi sento felice! Posso diventare ciò per cui sono portato. Nemmeno per un secondo sono stato in dubbio sulla scelta della professione”, *Mündliche Äußerungen. Erinnerung eines Jugendfreundes (a.a.O., S. XXXVI)* [Dichiarazioni verbali. Ricordo di un amico di gioventù], p. 228.

interesse. Anche se nella poesia convenzionale *Die Nacht*¹⁰, dedicata ai genitori in occasione del Natale del 1828, tesseva ancora lodi “von Gottes Lieb und Gnade” e “der Allmacht Gottes”¹¹, pare che già allora non fosse più credente; lo stesso Zimmermann riferisce: “bin ich fest überzeugt, daß er damals zwar ein kühner Skeptiker, aber nicht Atheist war”¹². Si radunava con un gruppo di compagni di scuola con i quali affrontava discussioni sulle correnti spirituali e filosofiche e leggeva gli autori che più ammirava, esprimendo opposizione agli aridi metodi scolastici ai quali era sottoposto. Molti di questi compagni divennero poi membri dell’Associazione dei diritti dell’uomo da lui fondata.

Non è da escludere che alcuni degli studenti di questa cerchia appartenessero ad associazioni studentesche che conducevano una battaglia politica contro il dominio dei principi e il frazionamento della Germania, se si considera il tenore di un discorso tenuto dal direttore Dilthey nel 1828 che si lamentava del fatto che il ginnasio fosse una propedeutica di azioni e di intrighi segreti.

Nel settembre del 1830 scrisse *Kato von Utica*¹³, un discorso da leggere nella competizione pubblica del ginnasio per dare testimonianza agli insegnanti della capacità retorica da lui acquisita. In un momento in cui nell’Assia meridionale l’insurrezione dei poveri contadini contro la nobiltà fondiaria e le istituzioni statali e clericali raggiungeva il suo culmine, Georg esaltava ancora l’antico ideale di libertà e di patria per cui offriva argomento il tema su Catone. Dello stesso anno sono la recensione *Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord*¹⁴ e il discorso *Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer*¹⁵. Ma dietro questi esercizi di retorica erano già riconoscibili alcuni temi fondamentali delle sue opere: il problema della morte, quello del libero arbitrio e la ricerca dei motivi nascosti alla base di un’azione, che è poi la ricerca della verità.

Egli terminò gli studi nel marzo del 1831 e nella pagella della maturità il direttore riferiva che lo studente si sarebbe dedicato allo studio della medicina e attestava che aveva avuto risultati in generale buoni anche se non eccezionali. Singolare era l’osservazione che riguardava la matematica:

“In der Mathematik war es wegen mangelnder Vorkenntnissen und kurzen Gesicht nicht möglich, mit den meisten Mitschülern gleichen Schritt zu halten, doch hat es am vielfachen Bestreben nicht gefehlt, noch manches nachzuholen”¹⁶.

Aggiungeva però che “Bei guten Anlagen läßt sich auch in seinem künftigen Berufsstudium etwas Ausgezeichnetes von ihm erwarten”¹⁷.

L’iscrizione alla facoltà di medicina nel novembre del 1831 non avvenne presso l’università regionale dell’Assia di Gießen ma a Strasburgo. Le ragioni di tale scelta furono molteplici: la relativa vicinanza, l’ottima fama di quell’università francese e l’appoggio della parentela alsaziana della famiglia della madre. Eduard Reuß, un cugino della madre, professore al seminario protestante, gli procurò una stanza presso il parroco Johann Jakob Jaeglé, con la cui figlia, Louis Wilhelmine, Georg più tardi si sarebbe fidanzato.

¹⁰ *La notte*.

¹¹ “All’amore e alla grazia di Dio”; “all’onnipotenza del Creatore”, *Die Nacht*, p. 203.

¹² “Sono fermamente convinto che allora era invero un audace scettico, non un ateo”. *Schulerinnerungen Friedr. Zimmermanns* [Ricordi scolastici di Friedr. Zimmermann], 13 ottobre 1877 a Franzos, p. 301.

¹³ *Catone Uticense*, pp. 219-225.

¹⁴ *Critica ad un saggio sul suicidio*, pp. 216-219.

¹⁵ *Morte eroica dei quattrocento di Pforzheim*, pp. 206-214.

¹⁶ “In matematica, a causa di insufficienti conoscenze di base e della miopia, non gli è stato possibile tenere lo stesso passo degli altri compagni, tuttavia è riuscito in parte a recuperare”, *Georg Büchners Reifezeugnis* [Pagella della maturità di Georg Büchner], Darmstadt, 30 marzo 1831, p. 300.

¹⁷ “Ci si può comunque aspettare da lui ottime cose per quanto riguarda il suo studio”, *ibidem*.

Nell'estate del 1832 Georg ascoltò le lezioni dell'anatomista e zoologo Georges Louis Duvernoy, scolaro di Georges Cuvier (1769-1832) e fondatore della paleontologia scientifica, più tardi nominato professore a Parigi, e del giovane fisiologo e filosofo naturalista Ernest-Alexandre Lauth (1803-1837), figlio di un famoso anatomista ed egli stesso autore di un manuale di anatomia. Strinse amicizia con lo studente di medicina Eugen Boeckel, con lo studente di teologia Johann Wilhelm Baum e con i fratelli August ed Adolph Stöber, i quali lo introdussero nell'associazione studentesca "Eugenia", della quale egli diventò uno degli ospiti perpetui¹⁸. Davanti al pubblico dell'"Eugenia" Georg parlò con tono acceso della corruzione dei governi tedeschi. Durante gli anni turbolenti successivi alla rivoluzione di luglio del 1830, a contatto con i sostenitori dell'opposizione, affinò il suo sguardo politico ed intuì il peso determinante del fattore economico nell'esistenza umana. Ebbe occasione di assistere all'ingresso in città del generale Ramorino dopo la fallita insurrezione polacca. Intanto osservava gli avvenimenti politici tedeschi dall'esterno e dai genitori in apprensione per i suoi sentimenti rivoluzionari ebbe notizia del colpo di stato di Francoforte dell'aprile 1833, che doveva essere la scintilla della rivoluzione in tutta la Germania. Nella lettera alla famiglia del 5 aprile 1833, pur rassicurando della sua estraneità al fatto, fece un'aperta dichiarazione dei suoi sentimenti rivoluzionari e spiegò le ragioni per cui non approvava il tentativo:

"Wenn ich an dem, was geschehen, keinen Teil genommen und an dem, was vielleicht geschieht, keinen Teil nehmen werde, so geschieht es weder aus Mißbilligung noch aus Furcht, sondern nur weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung derer Teile, welche in den Deutschen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen"¹⁹.

Nella lettera successiva dell'aprile o maggio 1833 fece però ogni sforzo per tranquillizzare i genitori che non avrebbe partecipato ad alcuna riunione sovversiva. Non sappiamo se queste dichiarazioni fossero veramente sincere.

In luglio fece un'escursione con i fratelli Stöber sui Vosgi, il cui paesaggio lo impressionò grandemente. Dopo il semestre estivo Georg ritornò a Darmstadt, dove trascorse i tre mesi di vacanza, e ad ottobre si iscrisse alla facoltà di medicina dell'università di Gießen, poiché la legge tedesca imponeva agli studenti che avevano frequentato corsi all'estero di terminare gli studi in patria. Dopo la positiva esperienza di Strasburgo Georg si trovò a disagio nel chiuso ed arretrato ambiente universitario di questa città. Gli mancavano la fidanzata, gli amici e il paesaggio montano. Per dimenticare le sue pene si gettò nella lettura delle fonti storiche della Rivoluzione francese e da qui il passo alla politica ed all'attività rivoluzionaria fu breve.

Nel frattempo non scemava, però, il suo interesse scientifico. Fu attratto dalle lezioni dell'anatomista Wernekinck, il quale stimolò l'interesse di Georg per l'anatomia comparata che sarà alla base del suo studio sul sistema nervoso del barbo. Partecipò al "Privatissimum"²⁰ di Wernekinck sulla materia, del quale riferisce Carl Vogt, suo amico ed

¹⁸ *Mitteilung Marie-Joseph Bopps aus den Protokollen der "Eugenia", Comunicazione di Marie-Joseph Bopps dai protocolli dell'"Eugenia", p. 229.*

¹⁹ "Se non ho preso parte a quanto è accaduto e non prenderò parte a quanto forse accadrà, non lo faccio né per disapprovazione né per paura, ma soltanto perché nel momento attuale io considero ogni movimento rivoluzionario un'impresa vana, e non condivido l'accecamento di coloro che vedono nei Tedeschi un popolo pronto a lottare per il suo diritto", lettera alla famiglia, Strasburgo, 5 aprile 1833, p. 158.

²⁰ "Lezione particolare", *Karl Vogts Eindruck von dem Gießener Studenten Büchner [>Aus meinem leben<. Stuttgart. 1896], Impressione di Karl Vogt dello studente di Gießen Büchner ['Dalla mia vita' <. Stoccarda. 1896], p. 305.*

assistente del geniale chimico Justus von Liebig (1803-1873). Vogt afferma che “Offen gestanden, dieser Büchner war uns nicht sympathisch”²¹ tuttavia:

“In Wernekincks Privatissimum war er sehr eifrig und seine Diskussionen mit dem Professor zeigten uns anderen bald, daß er gründliche Kenntnisse besitze, welche uns Respekt einflößten”²².

A Gießen insegnava anche il professor Wilbrand, curiosa figura di scienziato che ispirò alcuni tratti del personaggio del dottore in *Woyzeck*.

La separazione dalla fidanzata e dagli amici di Strasburgo e la difficile situazione politica lo condussero ad una crisi spirituale culminante in un attacco di meningite che, stroncato sul nascere, lo costrinse però a tornare a casa. Riprese lo studio a Gießen all'inizio di gennaio del 1834. L'amico fidato August Becker, studente di teologia, gli fece conoscere Friedrich Ludwig Weidig, rettore e parroco a Butzbach nell'Assia meridionale, il quale teneva le fila del movimento di opposizione nella Germania meridionale. Insieme a loro Büchner fondò la “Gesellschaft der Menschenrechte”²³ sul modello della francese “Société des Droits de l'Homme et du Citoyen”²⁴ con la quale era entrato in contatto a Strasburgo. Ne divennero membri anche il compagno di scuola e di studi universitari Karl Minnigerode, lo studente di legge Jakob Friedrich Schütz e lo studente di farmacia Gustav Klemm. In aprile aprì una sezione della “Gesellschaft der Menschenrechte” a Darmstadt. Dopo la conclusione del semestre andò a trovare la fidanzata a Strasburgo.

A maggio redasse la prima stesura del pamphlet che, stampato a giugno, porterà il nome di *Der hessische Landbote*²⁵, al quale collaborò anche Weidig mitigandone il tono troppo aggressivo e dandogli una colorazione religiosa. In luglio venne distribuito ad Offenbach da Minnigerode, Schütz e Zeuner. Il mese successivo, a causa della delazione di un certo Johann Konrad Kuhl, venne imprigionato Minnigerode. Büchner riuscì ad avvertire Zeuner, Weidig e Schütz, ma, una volta ritornato a Gießen, constatò che la sua stanza era stata perquisita. Reagì con decisione presso le autorità e questo fatto probabilmente allontanò i sospetti che gravavano su di lui. Da agosto a settembre vennero arrestati diversi membri della società, ma non ci furono elementi sufficienti per incriminarlo. Intanto il padre lo aveva richiamato per prudenza a casa.

Ad ottobre ricevette la visita della fidanzata. Egli lavorava nel piccolo laboratorio del padre e contemporaneamente si dedicava a studi storici e filosofici. Lesse con interesse Pascal, Spinoza, Rousseau, Tennemann, Kant, Feuerbach e varie fonti sulla rivoluzione francese. Nella biblioteca paterna trovò il primo materiale sul caso *Woyzeck*.

Nel gennaio 1835 venne interrogato dalla polizia. In aprile venne arrestato Weidig, che aveva curato la seconda edizione di *Der hessische Landbote* e che per le sofferenze finirà suicida due anni dopo a poca distanza dalla morte di Büchner. Il padre, sospettando la partecipazione di Georg all'attività rivoluzionaria, lo tenne costantemente sotto controllo. Accanto agli studi anatomico-fisiologici ed alla partecipazione alle lezioni di chirurgia e di dissezione del padre, egli riuscì a portare a compimento *Dantons Tod*, i cui manoscritti nascondeva, con la complicità del fratello Wilhelm, sotto le tavole anatomiche affinché il padre non li vedesse. La necessità di terminare il dramma al più presto per consegnarlo a

²¹ “A dire il vero questo Büchner non ci era simpatico”, *ibidem*.

²² “Nella lezione particolare di Wernekinck egli era molto zelante e le sue discussioni con il professore ci mostrarono presto che aveva delle conoscenze approfondite che ci incutevano rispetto”, *ibidem*.

²³ “Società dei diritti dell'uomo”.

²⁴ “Società dei diritti dell'uomo e del cittadino”.

²⁵ *Il messaggero dell'Assia*.

Karl Gutzkow (1811-1878)²⁶, collaboratore dell'editore Sauerländer, era dovuta all'urgente bisogno di denaro per fuggire all'estero, dato che dal padre non poteva aspettarsi alcun aiuto finanziario. L'amico Karl Emil Franzos riferì di una dichiarazione fatta da Georg al fratello Wilhelm:

“Ich schreibe im Fieber, aber das schadet dem Werke nicht – im Gegenteil! Übrigens habe ich keine Wahl, ich kann mir keine Ruhe gönnen, bis ich nicht den Danton unter der Guillotine habe, und obendrein brauche ich Geld, Geld!”²⁷.

Poco dopo, però, lo stesso Georg avrebbe dichiarato a Franzos che non aveva intenzione di sostentarsi con l'attività letteraria: “Ruhm will ich davon haben, nicht Brot”²⁸.

Ai primi di marzo dovette sottrarsi all'arresto fuggendo a Strasburgo, dove lo attendevano la fidanzata, gli amici ed un'atmosfera liberale. In luglio venne emesso il mandato di cattura con la descrizione di Büchner, ma egli, al sicuro nella città francese, lavorava indisturbato: il periodo di un anno e mezzo trascorso qui fu il più fruttuoso della sua vita.

Alla fine del mese apparve *Dantons Tod* con un sottotitolo d'effetto inventato da Sauerländer: *Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckenerrschaft*²⁹. Inoltre l'editore era stato costretto dalla censura a tagliare e a stravolgere il testo. Durante l'estate Büchner tradusse per lo stesso editore i drammi *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor*³⁰ di Victor Hugo.

In ottobre si appassionò alla personalità del poeta Lenz e lesse il diario di Oberlin che ne narrava la permanenza a Waldbach. Nacque così l'idea di una novella, scritta all'inizio dell'anno dopo e da alcuni ritenuta incompleta.

Durante l'inverno egli trasferì il suo interesse scientifico dalla medicina pratica alle scienze naturali in generale ed alla zoologia in particolare. Lavorò ad una ricerca sul sistema nervoso del barbo con la prospettiva di ottenere un dottorato all'università di Zurigo.

Come già il primo soggiorno a Strasburgo, anche il secondo ebbe effetto salutare sul suo spirito e la sua salute. Qui frequentò i vecchi amici, soprattutto un compaesano, lo scrittore politico Wilhelm Friedrich Schultz e sua moglie Caroline.

In tre conferenze alla fine di aprile ed agli inizi di maggio del 1836 espose la sua teoria *Sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)*³¹ di fronte alla “Société d'Histoire Naturelle”³². Egli venne accolto come membro dalla società e lo studio, pubblicato a spese

²⁶ Polemista risoluto ed instancabile, è da considerare lo scrittore più importante fra i liberali intransigenti e lo spirito più vivo, forse addirittura il capo della Giovane Germania. Aveva un fiuto eccezionale per i problemi del momento e riusciva insieme a scandalizzare e appassionare con le sue provocazioni. Tuttavia sfornò con troppa fretta un numero eccessivo di opere. Fu amico di Heinrich Heine, con il quale condivideva l'impostazione culturale contraria all'assolutismo politico e all'intolleranza religiosa. Per la sua militanza nei movimenti d'opposizione fu oggetto della repressione poliziesca, tanto che le sue opere furono proibite, la Giovane Germania perseguitata, la *Deutsche Revue (Rivista tedesca)*, alla quale avrebbe dovuto collaborare anche Büchner, come risulta dalla lettera alla famiglia da Strasburgo, 20 settembre 1835, non poté iniziare le pubblicazioni. Scontò tre mesi di prigione, poi si trasferì in Francia; dal 1846 al 1849 diresse il teatro di Dresda e con i suoi ventidue drammi, che si giovavano di ardite azioni politiche e di un'abile tecnica teatrale, fu l'autore più rappresentato degli anni quaranta. Dopo di ciò ripiegò sul romanzo sociale, v. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1964, vol. III *Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, tomo 1 *Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, pp. 355-362.

²⁷ “Sto scrivendo con la febbre ma ciò non nuoce all'opera – al contrario! Del resto non ho scelta, non mi potrò concedere tregua finché non avrò messo Danton sotto la ghigliottina e inoltre ho bisogno di soldi, soldi!”, *Zum Bruder Wilhelm [nach Franzos, S. CLVIII] [Al fratello Wilhelm secondo Franzos]*, p. 231.

²⁸ “Con questo voglio guadagnarli la fama, non il pane”, *Nach Franzos, S. CLXII [Secondo Franzos]*, p. 231.

²⁹ *La morte di Danton; immagini drammatiche dal periodo del terrore della Rivoluzione francese.*

³⁰ *Lucrezia Borgia; Maria Tudor.*

³¹ *Sul sistema nervoso del barbo (Cyprinus Barbus L.).*

³² “Società di storia naturale”.

di questa, suscitò l'interesse del famoso naturalista e fondatore della "Società dei medici e degli scienziati tedeschi" Lorenz Oken (1779-1851), dal 1833 insegnante e rettore della giovane università di Zurigo. Questa città liberale ed ospitale offriva possibilità di lavoro e di carriera anche ai profughi politici, così come aveva fatto con Oken, il quale per il suo spirito indipendente aveva perduto le cattedre di Jena e di Monaco.

In questo periodo si estraniò di fatto dalla politica, esigenza che aveva già espresso nella lettera del luglio 1835 al fratello Wilhelm:

"Ich habe mich seit einem halben Jahre vollkommen überzeugt, daß nichts zu tun ist und daß jeder, der im Augenblicke sich aufopfert, seine Haut wie ein Narr zu Markte trägt"³³.

Forse non aveva mutato radicalmente la sua posizione politica, ma aspettava pazientemente tempi migliori come si può intuire dalla conclusione: "Hoffen wir auf die Zeit"³⁴. Da febbraio ad agosto lavorò alla commedia *Leonce und Lena*, destinata a partecipare ad un concorso letterario bandito dalla casa editrice Cotta, ma il manoscritto arrivò dopo la scadenza del termine prescritto.

Durante l'estate ricevette la visita della madre e della sorella Mathilde da Darmstadt; esse riferirono di averlo trovato in buona salute ma agitato e nervoso. Non lo rivedranno più.

Preparava intanto la lezione *Über Entwicklung der deutschen Philosophie seit Cartesius*³⁵ per l'università di Zurigo sulla base dei riassunti (*Exerpte aus dem Tennemann*)³⁶ ricavati dalla lettura di *Geschichte der Philosophie* di Tennemann.

In settembre ottenne il dottorato in filosofia a quell'università con l'approvazione dei professori Oken, Schinz, Löwig e Heer per merito della sua ricerca sul sistema nervoso del barbo. Come profugo aveva difficoltà a trasferirsi in un altro stato, tuttavia ricevette un passaporto dalle autorità di Strasburgo ed un permesso di soggiorno dal sindaco di Zurigo.

Un mese dopo si trasferì in quella città, dove visse appartato ed ebbe contatti solo con i coniugi Schultz ed alcune famiglie provenienti dall'Assia. Al momento della convocazione era ancora incerto se avrebbe insegnato filosofia o scienze naturali. Poi si decise per queste ultime.

All'inizio di novembre tenne con successo la lezione di prova *Über Schädelnerven*³⁷ davanti a circa venti ascoltatori fra i quali il figlio di Oken ed il futuro geologo Arnold Escher von der Linth, venne confermato docente privato ed incaricato ufficialmente. Fra i suoi colleghi citiamo l'anatomista e fisiologo Friedrich Arnold e il medico e fondatore della scuola di storia naturale Johann Lukas Schönlein che più tardi curerà Büchner ammalato. Lo stesso mese tenne la sua prima ed ultima lezione, quella di anatomia comparata dei pesci e degli anfibi, a proposito della quale il medico August Lüning riferì che gli ascoltatori erano stati colpiti dalle "ungemein sachlichen anschaulichen Demonstrationen an frischen Präparaten"³⁸ che Büchner aveva approntato da sé.

Allo stesso tempo lavorava al dramma *Woyzeck*, forse al dramma *Pietro Aretino*, non pervenutoci, e riprendeva in mano *Leonce und Lena*. A dicembre dopo un lungo periodo

³³ "Da circa sei mesi mi sono pienamente convinto che non c'è nulla da fare, e che colui che si sacrifica in questo momento è come un pazzo che porta a vendere la sua pelle al mercato", lettera a Wilhelm Büchner, Strasburgo, luglio 1835, p. 179.

³⁴ "Speriamo nel tempo", *ibidem*.

³⁵ *Sullo sviluppo della filosofia tedesca da Cartesio*.

³⁶ *Estratti dal Tennemann*.

³⁷ *Sui nervi del cranio*.

³⁸ "Dalle chiare ed eccezionalmente obiettive dimostrazioni su preparati freschi", *Des Kantonalstabsartzes Dr. Lüning Erinnerungen an den Dozenten Büchner [Ricordi del medico cantonale Dr. Lüning del docente Büchner]*, 9 novembre 1877 a Franzos, p. 315.

riallacciò i contatti con il padre, costretto a riconoscere le capacità del figlio. Tutto pareva volgere al meglio tanto che progettò di andare ad abitare in una nuova casa e riprese in mano *Woyzeck*. Nonostante fosse attivo ed instancabile, c'erano in lui segni di irrequietezza e di nervosismo: il rapporto con gli amici diventava più difficile, il suo equilibrio era instabile e si preannuncia una nuova crisi. Dopo un'influenza sembrò riprendersi e tranquillizzò nella lettera del 27 gennaio la fidanzata, ma si sentiva terribilmente stanco. Il sovraccarico di lavoro l'aveva probabilmente logorato. Il 2 febbraio si ammalò di tifo e le sue condizioni si aggravarono velocemente; il decorso della malattia venne descritto da Caroline Schultz in *Tagebuchaufzeichnungen über Büchners letzte Tage*³⁹. Dopo pochi giorni arrivò la fidanzata da Strasburgo che egli riconobbe nonostante il delirio.

Alle quattro del mattino del 19 febbraio Georg si spense dolcemente e due giorni dopo venne seppellito in un cimitero di Zurigo.

§ 2 Premesse filosofiche⁴⁰

Gli studi filosofici di Büchner, come del resto quelli di ogni studioso fino all'epoca contemporanea, sono fondamentali per illuminare la sua opera di scienziato quali consolidamento metodologico per la sua ricerca. Ma essi sono importanti anche per la comprensione della sua concezione dell'arte, in quanto essa è strettamente collegata a quella della natura: lo dimostra il fatto che egli in ambedue i campi si allontana dai tradizionali fondamenti filosofici rifiutando lo studio speculativo ancora dominante all'inizio del 19° secolo e rivolgendosi all'empirismo.

Egli effettua la sua preparazione filosofica su *Geschichte der Philosophie* di Tennemann, dal quale eredita il metodo. Il diretto collegamento fra i due campi della filosofia e dello studio della natura viene confermato anche dal dottor Lüning, che ha ascoltato come suo allievo la lezione di anatomia comparata a Zurigo, della quale abbiamo solo testimonianze indirette. Egli riconosce questo duplice interesse di Büchner per la filosofia speculativa e per le scienze naturali e il suo oscillare a lungo fra i due campi, per dedicarsi definitivamente al secondo. La conferma di questo percorso ideologico di Büchner ce la dà la sua critica al trattato di Cartesio (1596-1650) *De homine*⁴¹, nel quale trova un'interpretazione convincente della correlazione psicofisica che diverrà poi il fondamento della sua posizione ideologica. Si inserisce così nella tradizione della filosofia come conoscenza psicofisiologica dell'uomo, cioè dell'antropologia dei medici filosofi che mira già dal tardo Illuminismo alla rivalutazione della conoscenza sensibile ("Sinnlichkeit") che è poi alla base sia dei suoi scritti scientifici che dei suoi drammi.

Il suo interesse per la filosofia risale al periodo ginnasiale. Il suo compagno di scuola Friedrich Zimmermann scrive il 13 ottobre 1877 ad Emil Franzos:

"Ich bin überzeugt, daß mein unvergeßlicher Jugendfreund und commilito in literis mehr zum Philosophen als zum Dichter geboren war"⁴².

³⁹ Caroline Schultz' *Tagebuchaufzeichnungen über Büchners letzte Tage*, *Appunti in forma di diario sugli ultimi giorni di Büchner*, pp. 317-323.

⁴⁰ V. Hoda Issa, *Das "Niederländische" und die "Autopsie". Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke*, in: *Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, a cura di Dieter Kafitz, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, 1988, vol. 6, pp. 64-74.

⁴¹ *Sull'uomo*.

⁴² "Sono convinto che il mio indimenticabile compagno di gioventù e 'commilito in literis' fosse nato più filosofo che poeta", *Schülerinnerungen Friedr. Zimmermanns*, p. 301.

È la sua passione per la storia della filosofia che gli fa prendere in mano, come si è già detto, la voluminosa *Geschichte der Philosophie* di Tennemann. Frutto di questo studio accurato sono *Exzerpte aus dem Tennemann*, tre capitoli sulla filosofia greca, su Cartesio e su Spinoza. Più che di trattati veri e propri si tratta di riassunti da utilizzare per la propria preparazione. Ciò che lo attira in Tennemann è il suo metodo di ricerca, quello di attingere direttamente alle fonti. Egli infatti è colpito dall'esame dello sviluppo dei vari sistemi e dalla comparazione di essi. Questo metodo esige una distanza critica da ogni singolo sistema ed è perciò particolarmente apprezzato dallo scienziato Büchner, che nei suoi tre *Exzerpte* insiste sulla critica della conoscenza e sul metodo di pensiero. Essi forniscono un quadro della filosofia greca negli ultimi cinque secoli a.C. Talvolta Büchner cita direttamente l'autore, talvolta riassume e talvolta crea collegamenti fra i vari pensieri o semplifica concetti espressi in maniera oscura. Non segue l'ordine degli argomenti, ma si muove con disinvoltura nella materia a seconda della necessità.

I filosofi greci crearono le premesse spirituali della filosofia naturalistica e fondarono con ciò la scienza della natura, tentando una spiegazione razionale dei processi naturali con l'ausilio di principi unitari e genericamente validi concepiti dalla *ratio*. Per Büchner, quindi, lo studio della prima filosofia greca è la chiave per comprendere la filosofia naturalistica contemporanea basata essenzialmente sulla cosmologia greca. Oken, ad esempio, in *Planetarischer Prozeß*⁴³ rielabora i più importanti elementi della cosmologia di Eraclito e di Empedocle. Ugualmente fa Schelling. L'interesse di Büchner per Schelling è in questo senso non soltanto storico-filosofico ma anche scientifico. Egli riconosce i fondamenti filosofici comuni ai pensieri di armonia della natura di Eraclito ed alla "legge della polarità" della filosofia naturalistica di Schelling (1775-1854)⁴⁴. Büchner annota che questa legge ritorna anche nella filosofia naturalistica di Oken.

Egli rileva come nei presocratici il fulcro della rappresentazione stia nel ruolo delle scienze matematiche nell'ambito della cosmologia e nel ruolo dell'osservazione della natura nell'ambito dell'antropologia. Poi segue la trasformazione della dottrina della conoscenza nel corso dei tempi e nei vari filosofi. L'autore individua diversi punti di partenza: riguardo alle fonti della conoscenza prende in considerazione da un lato la ragione, dall'altro l'esperienza, che considera più attendibile. Nel corso dei tempi parecchi filosofi, per esempio Aristotele, avevano cercato un compromesso tra le due posizioni. Fra i filosofi greci rivolge particolare attenzione a quelli che hanno messo in dubbio la possibilità della conoscenza, come Democrito. *Exzerpte* terminano con la trattazione di Epicuro, che dal punto di vista della teoria della conoscenza attribuisce ai sensi un'importanza maggiore che all'intelletto. Per lui tutti i sensi sono veri o danno una conoscenza reale; solo i giudizi possono essere veri o falsi. La filosofia pratica di Epicuro, fondata sui sensi e sull'esperienza, si incontra con la mentalità di Büchner orientata in senso empirico, cosicché egli, la cui mente scientifica è alla ricerca della soluzione del problema della conoscenza, dedica ad essa lo spazio più ampio dopo Platone ed Aristotele.

Nel capitolo dedicato a Cartesio (1596-1650) Büchner riprende da Tennemann le citazioni originali in latino, compila una breve biografia del filosofo francese e ricopia una bibliografia riguardante la sua vita. Infine fa un *excursus* sui suoi seguaci ed avversari.

Nella prima parte estrae sia da *Principia philosophiæ*⁴⁵ che dal trattato *De methodo*⁴⁶ e da *Meditationes*⁴⁷ diversi principi e gradi del metodo di conoscenza cartesiano. Segue poi

⁴³ *Processo planetario*.

⁴⁴ Secondo questa legge il mondo è un'armonia di molte dissonanze. Le cose nascono e si separano per la inimicizia, mentre l'amicizia distrugge le cose assimilandole. Tutto quindi nasce dalle leggi del dissidio e della concordia.

⁴⁵ *I principi della filosofia*, 1644.

⁴⁶ *Discorso sul metodo*.

la trattazione e il confronto critico con i singoli libri di *Principia*, con i critici di Cartesio e con i suoi seguaci, tra i quali nomina Nicolas de Malebranche (1638-1715) e specialmente Spinoza, a cui Büchner dedica il secondo capitolo. Anche se si pone criticamente nei confronti dei tentativi di Cartesio di dimostrare l'esistenza di Dio dal "cogito ergo sum", tuttavia apprezza il suo sforzo di sottomettere la filosofia a principi di pensiero razionali. Il fatto che egli abbia intitolato il suo capitolo su Cartesio *Principia philosophiæ*, sebbene esso comprenda anche l'esame di altre opere, lascia intendere quanto questo titolo sia programmatico nel senso dell'approfondimento del metodo di conoscenza cartesiano. Büchner capisce l'importanza di questo metodo per le scienze moderne. Il vero contributo ad esse da parte di questo filosofo è la fondazione di metodi di pensiero razionali, liberi da dogmi metafisici, è il prevalere del metodo sull'oggetto. Egli ritiene fondamentale sviscerare Cartesio per capire sia la filosofia tedesca del 18° secolo che la moderna filosofia naturalistica francese, con la quale era entrato in contatto studiando medicina a Strasburgo, ed analizzare Spinoza per spiegare la filosofia naturalistica del Romanticismo tedesco che si portava dietro come bagaglio culturale: intende fare di questi due filosofi il punto di partenza della sua rappresentazione dei sistemi filosofici tedeschi⁴⁸. Si pone infatti un compito simile a quello di Cartesio, che vuole eliminare il predominio della dogmatica religiosa dal campo delle scienze filosofiche e pratiche, quando prende posizione sia contro il camuffamento metodico e concettuale della filosofia naturalistica e speculativa, sia contro l'irrigidimento del dogmatismo razionale al quale nega ogni efficacia scientifica nello studio della natura. Così il lavoro su Cartesio è da intendersi come sforzo di Büchner alla ricerca di un metodo critico nella sua attività scientifica.

Nel capitolo su Spinoza (1632-1677) cita e commenta le "definitiones", gli "axiomata" e le "propositiones"⁴⁹ contenute nella prima parte di *Etica*. Poi segue Tennemann nell'esame del sistema di questo filosofo prendendo in considerazione gli altri scritti.

Già nello studio su Cartesio aveva discusso il commento di Spinoza ad alcuni principi cartesiani e ciò facendo aveva messo in evidenza il fondamento razionale comune alle due filosofie; nello studio su Spinoza, seguendo Tennemann, mette invece in evidenza i loro diversi punti di partenza. Se Cartesio nel suo sforzo di ricerca di un metodo di conoscenza infallibile era salito gradualmente dalla conoscenza dei fondamenti più semplici alla conoscenza di quelli più complessi, il cammino di Spinoza per raggiungere la conoscenza è inverso. Tennemann, unico al suo tempo, considera Spinoza un razionalista sulla scia di Cartesio. La sua valutazione è in contrasto con quella contemporanea, ad esempio di Goethe, di Schelling e di Döner, che lo considerano unicamente panteista e mistico e trascurano la centralità della dimostrazione razionale della sua opera. Büchner concorda con Tennemann.

Si è già detto che il suo interesse per la filosofia è in stretto rapporto con la sua attività scientifica. La filosofia come scienza del pensiero permette di sviluppare un bagaglio di strumenti critici ed esatti necessari là dove l'esperimento non è possibile e dove sono indispensabili una valutazione ed una catalogazione dei dati dell'osservazione e dell'esperienza; quindi i suoi studi filosofici vanno soprattutto nella direzione dell'analisi del metodo di pensiero critico. Essi infatti non spaziano su tutta l'opera di Cartesio e Spinoza, ma si limitano al campo della teoria e della critica della conoscenza, mentre la parte metafisica dei loro sistemi filosofici è appena toccata.

⁴⁷ *Meditazioni metafisiche*.

⁴⁸ V. le dichiarazioni contenute nelle lettere a Gutzkow, dopo il 6 febbraio 1836, pp. 190-191 e al fratello Wilhelm del 2 settembre dello stesso anno, p. 195.

⁴⁹ "Definizioni"; "assiomi"; "proposizioni".

I due filosofi, sia secondo Tennemann che secondo Büchner, iniziano infatti la tradizione del razionalismo filosofico che provoca la svolta decisiva anche nella storia delle scienze naturali, contribuendo a liberarle dai legami metafisici del Medioevo. L'interesse di Büchner per la filosofia come metodo di pensiero e di conoscenza acquista perciò un particolare significato se si prende in esame la situazione della ricerca scientifica del suo tempo.

Allora si fronteggiavano rigidamente la scuola materialistico-meccanicistica e quella idealistica. Ad esempio, nei campi della storia dell'evoluzione e della fisiologia i recenti reperti fossili non potevano essere spiegati con le vecchie teorie. Ora, per uno scienziato dal pensiero autonomo quale Büchner, la filosofia come scienza del pensiero deve prendere un atteggiamento ben deciso: o scegliere fra le due diverse posizioni scientifiche o trovarne una terza indipendente da quelle.

§ 3 Opere scientifiche⁵⁰

Nell'opera di Büchner sono riscontrabili due direzioni dell'interesse medico-scientifico: la prima è quella della psicopatologia, la seconda quella dell'anatomia comparata. Nella raffigurazione dei due personaggi Lenz e Woyzeck il nostro autore ha dato dimostrazione di essere un grande psicopatologo: non è mai stato psichiatra, ciononostante mostra una grande sensibilità per le malattie di natura psichica. In Lenz fa un'esatta descrizione di un caso di schizofrenia, in Woyzeck di un caso di paranoia.

Nell'altra direzione egli compie studi ben più approfonditi che si conformano in due veri e propri scritti scientifici, *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus barbatus L.)* e *Über Schädelnerven*, per affrontare i quali ci risultano utili le premesse filosofiche già esaminate.

Al suo tempo non è del tutto compiuta la svolta dalla filosofia naturalistica alle scienze naturali empiriche. Nelle opere scientifiche viene espressa appunto la critica sia di metodo che di concetto ai diversi indirizzi della filosofia naturalistica in Germania e in Francia.

Vediamo la situazione della filosofia in Germania. Nella filosofia naturalistica idealistica si distinguono intorno al 1800 due indirizzi fondamentali, improntati l'uno ad una visione del mondo dualistica, l'altro ad una monistica.

Per la prima l'idea e la materia sono due categorie distinte, per cui l'idea dà alla materia la sua concreta forma esteriore e determina il suo sviluppo teleologico. In biologia essa vedeva l'origine dei generi e delle specie in forme intellettuali esistenti a priori. Una tale concezione teleologico-idealistica si riscontra in Hegel ed in Goethe, il quale ultimo riconduce lo sviluppo delle piante e degli animali ad un'idea-forma esistente a priori.

La seconda si discosta dalla prima sia nel punto di partenza che nel metodo. Quantunque essa abbia in comune con l'indirizzo dualistico-idealistico una base idealistica, intende la vita come unità cosmica e come armonia di forze contrapposte interagenti. Ogni essere vivente porta in sé la forza necessaria di cui ha bisogno per il suo sviluppo. Questo indirizzo filosofico-biologico è contraddistinto dall'isonomia della vita organica basata sull'identità di forza vitale e materia: in ciò si distingue fundamentalmente dall'indirizzo dualistico-idealistico.

Büchner all'inizio di *Mémoire* cerca un graduale avvicinamento alle manifestazioni della natura non per considerarle come forme apparenti di un'idea preconcepita, ma per

⁵⁰ V. Hoda Issa, *op. cit.*, pp. 75-95 e Wilhelm Doerr, "Georg Büchner als Naturforscher", in: *Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Darmstadt, pp. 286-291.

derivare da esse le leggi della natura stessa. Un atteggiamento simile si può già osservare in Schelling, il quale aveva tentato di verificare il suo studio della natura per mezzo di esperimenti indicando quindi già un superamento della filosofia naturalistica puramente speculativa. Così, sebbene il concetto di Schelling di identità di prodotto e produttività, di “natura naturata” e “natura naturans” radichi ancora nella filosofia naturalistica idealistica, egli si distanzia già dalla filosofia a priori. Sulla base della sua concezione monistico-vitalistica, Schelling non divide le leggi della natura dalle singole manifestazioni di essa ed attribuisce così alla filosofia pratica un ruolo decisivo nella rivelazione di quelle leggi. Cerca cioè il passaggio dalla filosofia teoretica a quella pratica. La natura non è per lui qualcosa di diverso dalle sue leggi. Con ciò opera una critica alla filosofia naturalistica dualistico-idealistica come la si riscontra in Hegel o in Goethe e nella sua rappresentazione di un tipo, di un’idea delle piante e degli animali.

Questa tendenza empirica è ancora più evidente in Oken⁵¹, amico di Schelling. Per entrambi fu fondamento della loro filosofia naturalistica una concezione vitalistica della natura. Dal punto di vista biologico è importante il passo avanti fatto da Oken. Egli sostiene che l’empirismo deve essere assunto a teoria, cioè dalle conoscenze acquisite attraverso l’osservazione della natura devono, secondo lui, derivare le leggi dell’essere. Cerca di conferire al concetto astratto delle forze vitali nella natura organica — concetto proprio della filosofia naturalistica vitalistica — una forma concreta biologicamente riscontrabile. Identifica concretamente l’“archeus” di Paracelso nella bolla di muco. Il punto di partenza di Oken è, come quello di Schelling, nel principio dell’identità. Essi tendono a motivare teorie della filosofia della natura puramente speculative con uno studio empirico della natura. A differenza della filosofia naturalistica dualistico-idealistica, la filosofia naturalistica vitalistica di Schelling ed Oken non mette l’idea alla base della determinazione della materia. Con la legge dell’identità viene attribuita alla materia, in qualità di spirito materializzato, quel significato che la filosofia naturalistica dualistica riserva solo all’idea.

In Francia nei secoli precedenti si era imposta con Cartesio una concezione della natura materialistica e meccanicistica, per cui la vita organica era rappresentata da un meccanismo a orologeria funzionante secondo un piano incorporato. Questa concezione trova espressione nelle opere di Julien Offray de Lamettrie (1709-1751) e di Claude Adrien Helvetius (1715-1771). Tale tipo di filosofia è fondamentalmente dualistica, poiché si basa sulla distinzione tra “res cogitans” e “res extensa”. Allo scopo di spiegare la nascita e lo sviluppo degli esseri viventi essa si serve del rapporto di quelle due sostanze nell’organismo. Come la filosofia naturalistica dualistico-idealistica in Germania, anche quella meccanicistica in Francia ammette uno sviluppo degli esseri viventi programmato teleologicamente a priori, sebbene non determinato dall’idea.

Nel campo della zoologia si sviluppano in Francia intorno al 1800 due scuole che prendono una posizione completamente diversa nei confronti della valutazione dei reperti fossili e paleontologici. La prima è quella di Jean Baptiste Lamarck (1774-1829) e del suo scolaro Geoffroy de St. Hilaire (1772-1844), che dal confronto di animali fossili con animali simili viventi dedussero che nella storia della terra c’era stata un’evoluzione delle specie. La seconda è quella di Georges Cuvier, il quale, ligio all’interpretazione biblica dell’immutabilità delle specie, spiegava somiglianze e differenze tra animali fossili e viventi con una sua teoria delle catastrofi che avevano colpito ripetutamente la terra ed annientato molte specie; dopo ogni catastrofe si sarebbe verificata, secondo lui, una nuova creazione di specie parziale o totale. Lo scontro accademico fra le due scuole ebbe una

⁵¹ Per quello che riguarda l’influenza di Lorenz Oken su Büchner v. Jean Strohl, *op. cit.*

forte risonanza anche in Germania, come si rileva dalla presa di posizione di Goethe a favore della dottrina evolucionistica di St. Hilaire.

Büchner entrò in contatto con ambedue le scuole, a Strasburgo attraverso il suo insegnante Duvernoy, scolaro e collaboratore di Cuvier, a Zurigo attraverso Oken che con la sua “teoria vertebrale del cranio” difendeva il pensiero evolucionistico di Lamark e St. Hilaire. Inoltre a Gießen aveva appreso gli insegnamenti di Schelling attraverso Wilbrand, professore di botanica, zoologia, anatomia e fisiologia.

Büchner naturalmente si sentiva più vicino alla teoria evolucionistica, anche se non la trovava sufficiente a chiarire tutte le manifestazioni in campo biologico. La critica che egli fa nelle sue due opere scientifiche alla filosofia naturalistica sia tedesca che francese testimonia l’esatta conoscenza della situazione contemporanea.

Secondo la filosofia naturalistica vitalistica tedesca l’evoluzione delle specie aveva luogo partendo dall’interno seguendo leggi immanenti, per cui l’essere umano reagiva di volta in volta all’ambiente circostante. Le cause della nascita e dello sviluppo delle specie venivano considerate, poiché imprevedibili ed ignote, come “cause originarie” immediate e non come parti di un progetto a priori.

Invece sia per la filosofia naturalistica meccanicistica francese quanto per quella dualistico-idealistica tedesca la vita organica ha una finalità di sviluppo predeterminata, della quale fornisce l’esempio il meccanismo dell’orologio che, una volta avviato, continua a muoversi da sé. Per la filosofia naturalistica dualistico-idealistica è l’idea a priori a determinare lo scopo dell’evoluzione della specie. Così, sia per l’indirizzo meccanicistico come per quello dualistico-idealistico, le cause non sono viste come efficienti ma come finali, cioè determinate teleologicamente a priori. È contro una tale concezione che Büchner indirizza la sua critica.

I due scritti scientifici che ora esamineremo più da vicino sono sorti nello spazio di un anno. Il secondo non rappresenta un grosso passo avanti rispetto al primo per quello che riguarda le conoscenze scientifiche, ma rivela un notevole progresso sia nel metodo che nell’esposizione.

a) *Mémoire sur le système nerveux du barbeau*

Esortato dal suo insegnante Duvernoy, Büchner tenne in tre successive sedute (il 13 e il 10 aprile e il 4 maggio 1836) questa sua conferenza davanti alla “Société du Muséum d’histoire naturelle”⁵² di Strasburgo. Probabilmente stimoli a questo lavoro si erano manifestati già nel primo periodo di Strasburgo, ma la spinta decisiva ad affrontare il difficile argomento gli venne a Gießen dal professor Wernekinck, al cui “Privatissimum” aveva assistito.

Egli lavorava su barbi, lucci, carpe ed alose. Preparava lo scheletro, il cranio con le branchie, il midollo spinale, il cervello, i nervi spinali e cerebrali. Il lavoro veniva fatto nella sua stanza d’affitto presso il vinaio Sigfried. Il tutto doveva essere eseguito velocemente con la lente sull’animale fresco per poter distinguere per mezzo del loro caratteristico colore bianco i nervi dalla muscolatura rossastra. Sapendo che Büchner era fortemente miope, si capisce bene quanta fatica gli costasse questo lavoro di precisione. I risultati erano affidati all’esattezza di tale lavoro manuale; dobbiamo ricordare che la preparazione di sezioni trasversali di tessuto non era ancora stata inventata e che i microtomi esistono solo dal 1854. Perciò è particolarmente apprezzabile questo trattato che

⁵² “Società del Museo di storia naturale”.

aveva richiesto da parte sua tanta fatica, accuratezza, entusiasmo e ricerca di letteratura specializzata.

Sulla rivista francese *L'Institut*⁵³ del 7 settembre 1836 comparve una copia letterale del protocollo della conferenza che Dominique-Auguste Lereboullet, allora segretario della società, aveva presumibilmente trascritto dal manoscritto originale. Una traduzione tedesca di questo articolo apparve poche settimane dopo in *Notizen aus den Gebieten der Natur- und Heilkunde*⁵⁴.

Lo studio era articolato in due parti: una “descriptive” ed una “philosophique”⁵⁵, che corrispondevano ad un’esigenza di metodo consigliata dallo scienziato Carl Gustav Carus (1789-1869), amico e scolaro di Oken. Egli in uno scritto raccomandava un pari sviluppo in ambedue le direzioni.

All’inizio della prima parte Büchner pone tre domande: quale sia il rapporto dei nervi cerebrali con quelli spinali, le vertebre craniche e i rigonfiamenti del cervello; quali animali si trovino al grado più basso della scala dei vertebrati; quali siano le leggi secondo le quali il loro numero è aumentato o diminuito e la loro distribuzione più complicata o più semplice. Domande importanti alle quali, secondo lui, non si potrà rispondere che con il metodo genetico.

Questo procedimento metodico rappresentava un sistema di lavoro empirico che anche i biologi francesi come Cuvier, con i quali Büchner era entrato in contatto a Strasburgo, avevano utilizzato nel campo dell’anatomia comparata. Büchner si adegua perciò a questo “*méthode génétique*”⁵⁶ che definisce:

“une comparaison du système nerveux des vertébrés en partant des organisations les plus simples et en s’élevant peu à peu aux plus développées”⁵⁷.

Spiega in una nota a piè di pagina il metodo genetico come “Terme emprunté à la école allemande”⁵⁸, riferendosi appunto al suddetto indirizzo della filosofia naturalistica tedesca che più tardi nella lezione di prova definirà “*philosophische Methode*”⁵⁹ ed indicherà come prevalente in Germania. Chiarendo la correlazione regolata da leggi fra forma e funzione delle ramificazioni branchiali del vago per mezzo del più alto principio della relazione con l’ambiente, da un lato si attiene al concetto genetico-idealistico dello sviluppo, mentre dall’altro si riscontrano già nell’opera accenni di un pensiero genetico-trasformistico, senza che si arrivi alle conclusioni convincenti alle quali perverrà solo Darwin.

I pesci sono dunque oggetto di studio perché costituiscono il gradino più basso dei vertebrati. Nella prima parte Büchner paragona i propri reperti da sezione riguardanti il sistema nervoso dei pesci con quelli di altri scienziati tedeschi e francesi che hanno seguito un simile metodo empirico, constatando affermazioni molto contraddittorie circa il numero, il significato e la distribuzione dei nervi. È convinto che solo l’osservazione della natura possa risolvere i dubbi. Secondo lui dal cervello e dal midollo spinale si dipartono cinquantotto paia di nervi; chiama i dieci nervi del cervello che nascono dall’interno della cavità del cranio:

⁵³ *L'istituto*.

⁵⁴ “Notizie dai campi della natura e della medicina”.

⁵⁵ “Descrittiva”; “filosofica”, “Mémoire sur le système nerveux du barbeau [Cyprinus barbus L.]”, in: *SWB*, vol. 2, pp. 65-136.

⁵⁶ “Metodo genetico”, *op. cit.*, pag. 65.

⁵⁷ “Un confronto del sistema nervoso dei vertebrati partendo dalle strutture più semplici e procedendo verso quelle più complesse”, *ibidem*.

⁵⁸ “Termine derivato dalla scuola tedesca”, *ibidem*.

⁵⁹ “Metodo filosofico”, *Über Schädelnerven. Probevorlesung in Zürich 1836*, p. 146.

“olfactif, optique, oculomoteur, pathétique, adducteur, trijumeau, acoustique, glossopharyngien, vague et hypoglosse”⁶⁰.

Per rendere più evidenti le relazioni tra questi nervi e i cordoni midollari, fa prima delle osservazioni sulla struttura del cervello. Il midollo spinale consiste di quattro cordoni, due superiori e due inferiori. Questi formano corpi piramidali superiori ed inferiori che si prolungano verso la sostanza cerebrale. Ciascuna piramide inferiore si suddivide in due fasci, uno superiore ed uno inferiore, che, estendendosi, formano i diversi organi cerebrali.

Passa poi a trattare singolarmente in paragrafi separati le dieci coppie di nervi cerebrali e tratta in seguito brevemente i quarantotto nervi spinali e le caratteristiche del nervo simpatico.

Nella seconda parte, quella filosofica, affronta gli aspetti di anatomia comparata e mette in relazione le conoscenze sui pesci approfondite nella prima parte con quelle sui vertebrati superiori, riportando l'opinione dei principali studiosi del tempo. Trova correlazione fra le coppie di nervi e distingue tra sei paia di nervi primitivi, riscontrabili in tutte le classi come separati e distinti, e tre paia di nervi derivati, con forme più complesse. Alle sei coppie di nervi primitivi dei pesci della specie *cyprinus* corrispondono sei rigonfiamenti che formano la massa del cervello. Nello scorpione di mare si può addirittura vedere il passaggio da questi rigonfiamenti al midollo spinale; quindi il fatto che sei paia di tali rigonfiamenti siano in relazione con le sei prime coppie dei nervi del midollo dimostra che le masse cerebrali originariamente erano semplici rigonfiamenti. Infine egli spiega come alle sei coppie dei nervi primitivi corrispondano sei vertebre e come nei pesci cipriniformi si riconosca in modo evidente il passaggio a questa formazione nelle prime tre vertebre del collo che mostrano chiare tracce della struttura delle vertebre del cranio, da cui risulta che la testa non è che il prodotto di una metamorfosi del midollo e delle vertebre.

Il trattato è corredato da quattro disegni che illustrano i suoi reperti. Büchner voleva con ciò dimostrare la corrispondenza neuroanatomica della teoria vertebrale sostenuta da Oken, Goethe e Carus. In una nota ironica di commento ad un disegno utilizzato da due anatomisti, Büchner rileva come essi siano piuttosto frutto d'immaginazione che imitazione della natura. Egli invita quindi ad accostarsi alla natura ed alle sue manifestazioni. Questa affermazione, non sempre riscontrabile neppure negli scienziati di orientamento empirico, è la sua vera intuizione. Egli invita a classificare euristicamente i reperti e a trarre obiettivamente le conclusioni, senza cercare di avvalorare per mezzo di essi una teoria preesistente.

Mémoire gli valse il dottorato in filosofia all'università di Zurigo. Fu lo stesso Oken, il quale aveva influenzato Büchner con la sua teoria vertebrale del cranio — affermava che il cranio era una colonna vertebrale allungata ed adattata, il cervello una forma particolare di midollo spinale e i nervi cerebrali equivalenti dei nervi spinali — a favorirlo: infatti Büchner divenne “doctor philosophiæ in absentia”⁶¹ sulla base della certificazione dei professori Duvernoy e Lauth di Strasburgo ed Oken, Schinz, Löwig e Heer di Zurigo.

Il lavoro ottenne il primo riconoscimento critico da Johannes Müller, importante anatomista e fisiologo, che ne pubblicò una recensione, in cui in certi punti concordava con Büchner, in altri era di parere diverso. Anche Stannius nel 1849 confronta i suoi risultati con quelli di Büchner.

⁶⁰ “Olfattivo, ottico, oculomotorio, patetico, adduttore, trigemino, acustico, glossofaringeo, vago e ipoglosso”, *Mémoire*, p. 73.

⁶¹ “Dottore in filosofia in sua assenza”.

La teoria vertebrale del cranio fu abbandonata dopo la comparsa dell'opera T.H. Huxley *On the Theory of the Vertebrate Skull*⁶², ma l'interesse per l'opera di Büchner rimase viva, tanto che essa verrà citata ancora in *Handbuch der vergleichenden Anatomie der Wirbeltiere*⁶³ di A. Hirt del 1934.

Al termine di *Mémoire* Büchner dichiara qual è stato il punto nodale del suo studio: quello di presentare un "type primitif"⁶⁴ da cui si sarebbero sviluppate tutte le diversità nella struttura dei vertebrati di ogni tipo e tutte le differenze, come quelle tra teste e tronco, cervello e midollo spinale e i vari tipi di nervi. Solo chi è convinto di uno sviluppo arbitrario ed inspiegabile può disconoscere tale tipo originario:

"La nature est grande et riche, non parce qu'à chaque instant elle crée arbitrairement des organes nouveaux pour de nouvelles fonctions; mais parce qu'elle produit, d'après le plan le plus simple, les formes les plus élevées et le plus pures"⁶⁵.

Con questo Büchner si inserisce nel punto cruciale dei confronti spirituali del suo tempo, dando una sua personale risposta, che approfondirà nell'introduzione sintetica della lezione di prova sui nervi del cranio.

b) *Über Schädelnerven*

La lezione di prova zurighese ci fornisce un'altra dimostrazione evidente dell'interazione tra studi filosofici e scritti scientifici. Anch'essa è articolata, come il trattato precedente, in due parti, una filosofica ed una scientifica, anche se qui l'ordine è invertito. La parte strettamente scientifica è più ridotta, mentre l'altra è in proporzione più estesa e testimonia una maturazione, nel senso di una maggiore disinvoltura, di un'accresciuta capacità di persuasione e di un rinnovato entusiasmo.

Büchner non inizia subito la trattazione dei problemi specifici di anatomia, ma si confronta prima criticamente con i metodi dominanti a quel tempo nelle varie scuole scientifiche, anche contrastanti, sia in Germania che all'estero, facendo una distinzione non troppo chiara nell'attribuzione dei vari indirizzi nazionali. Ribadisce il metodo genetico proposto in *Mémoire* e si rifà al metodo filosofico, ambedue in relazione con la concezione vitalistico-monistica del suo pensiero scientifico.

Il problema del metodo è fondamentale perché, per quanto Büchner sia legato all'empirismo, riconosce che nel campo dell'anatomia comparata, più ancora che in quello più generico della zoologia, è inevitabile la dipendenza della conoscenza empirica dal sistema speculativo. Infatti la necessità di spaziare nelle ere geologiche impone che lo studioso non abbia come unico supporto l'empirismo, che presenta in questo caso un largo margine di errore. È per questo che tenta nei suoi scritti scientifici di definire chiaramente i fondamenti filosofici del materiale cognitivo biologico per spiegare come è pervenuto a determinati risultati.

Distingue due concezioni contrapposte, definendo la prima "teleologische Methode" e la seconda "philosophische Methode"⁶⁶. Rinfaccia al primo di muoversi "in einem ewigen

⁶² *La teoria vertebrale del cranio*, 1859.

⁶³ *Manuale di anatomia comparata dei vertebrati*. Per notizie più precise sulla recezione di *Mémoire* di Büchner cfr. Armin Geus, "Die Rezeption der vergleichend-anatomischen Arbeiten Georg Büchners über den Bau des Nervensystem der Flußbarbe" in: *Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Darmstadt, pp. 292-295.

⁶⁴ "Tipo primitivo", *Mémoire*, p. 125.

⁶⁵ "La natura è grande e ricca: non perché essa produca arbitrariamente in ogni momento nuovi organi per nuove funzioni, ma perché essa, secondo il più semplice progetto, produce le forme più alte e più pure.", *ibidem*.

⁶⁶ "Metodo teleologico"; "metodo filosofico", *Über Schädelnerven*, pp. 145 e 146.

Zirkel, indem sie die Wirkungen der Organe als Zwecke voraussetzt”⁶⁷. Con ciò rivolge la sua critica in generale contro la filosofia naturalistica dualistico-idealistica predominante in Germania, alla quale rinfaccia: “Sie kennt das Individuum nur als etwas, das einen Zweck außer sich erreichen soll”⁶⁸, ed in particolare contro quella meccanicistica rappresentata in Francia, che si rifà a Cartesio:

“Jeder Organismus ist für sie eine verwickelte Maschine, mit den künstlichen Mitteln versehen, sich bis auf einen gewissen Punkt zu erhalten”⁶⁹.

In questo modo rifiuta una concezione della natura che si riallaccia a Leibniz (1646-1716), che con la sua dottrina delle monadi e dell’ “armonia prestabilita” voleva conciliare l’autonomia degli esseri viventi con la teoria teleologica della natura⁷⁰.

Egli invece aderisce ad un metodo filosofico che si sforza di cercare una nuova legge dell’essere che non persegue una causa finale ma una causa efficiente. Spiega:

“die Tränendrüse ist nicht da, damit das Auge feucht werde, sondern das Auge wird feucht, weil eine Tränendrüse da ist, oder, um ein anderes Beispiel zu geben, wir haben nicht die Hände, damit wir greifen können, sondern wir greifen, weil wir Hände haben”⁷¹.

Qui sta la fondamentale differenza fra i due indirizzi: il metodo teleologico è basato sul finalismo, quello filosofico sul causalismo; per il primo l’uso dell’organo è lo scopo, la causa finale predeterminata già prima che esso fosse sviluppato, per il secondo è l’effetto,

⁶⁷ “In un eterno circolo ponendo come scopo l’efficacia degli organi”, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸ “Conosce l’individuo solo come un qualcosa che deve raggiungere uno scopo al di fuori di sé”, *ibidem*.

⁶⁹ “Ogni organismo è, secondo questa, una macchina complicata dotata dei mezzi artificiali per conservarsi fino ad un certo punto”, *ibidem*.

⁷⁰ Il problema della finalità della natura ha accompagnato la scienza del pensiero dal momento della sua fondazione nell’antichità, quando si delinearono le posizioni fondamentali che si sarebbero protratte, nonostante mutamenti di contenuto, fino al 19° secolo. Queste posizioni fondamentali, che Büchner definisce con i concetti “filosofico” e “teleologico” e che spiegano in maniera opposta l’evoluzione della vita organica, sono riconducibili da un lato alla filosofia di Empedocle, dall’altro a quella di Platone e di Aristotele. La cosmologia di Empedocle spiega la nascita e lo sviluppo della vita con l’interazione dei quattro elementi cosmologici. È fondamentale osservare che la filosofia di Empedocle, la quale parte dal concetto che la vita organica si compone dei quattro elementi in diverse combinazioni, ha una base monistica che la ricollega con quella naturalistica vitalistica dei secoli successivi, ad esempio di Schelling e di Oken. In contrasto con la linea monistica di Empedocle, gli esseri viventi nascono secondo Platone ed Aristotele dall’incontro di una forma spirituale esistente a priori e di una materia informe. Büchner riconosce nel dualismo di Platone la causa del problema insoluto degli errori. Perciò nelle due posizioni fondamentali dell’antica cosmologia sono riconoscibili per Büchner i due indirizzi contemporanei, quello della filosofia naturalistica meccanicistica e dualistico-idealistica da un lato e quello della filosofia vitalistico-monistica. Anche in Aristotele egli riscontra il tema della finalità della natura. Nello studio su Cartesio, nel quale si occupa anche di problemi specifici medici, rimprovera la stessa cosa anche al filosofo francese nel momento della spiegazione della funzione degli organi, della quale Cartesio dà un’interpretazione meccanicistica.

⁷¹ “La ghiandola lacrimale non esiste per lubrificare l’occhio, bensì l’occhio è lubrificato perché esiste la ghiandola lacrimale, oppure, per fare un altro esempio, noi non abbiamo le mani per afferrare, ma afferriamo perché abbiamo le mani”, *ibidem*. In *Woyzeck* Büchner mette in bocca al garzone una parodia della teoria teleologica: “Warum ist der Mensch? Warum ist der Mensch? – Aber wahrlich, ich sage euch: Von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Scham eingepflanzt hätte, von was der Soldat, wenn er ihn mit dem Bedürfnis sich totzuschlagen ausgerüstet hätte?” (“«Perché c’è l’uomo? Perché c’è l’uomo?»... In verità, in verità vi dico, di cosa avrebbero dovuto vivere il contadino, il bottaio, il ciabattino, il medico, se Dio non avesse creato l’uomo? Di che cosa avrebbe potuto vivere il sarto, se Dio non avesse instillato nell’uomo il sentimento del pudore? di che cosa il soldato, se non lo avesse provveduto del bisogno d’accoppiarsi?” [*Woyzeck*, scena 12]). Come non pensare alla strampalata formulazione pseudofilosofica del precettore Pangloss in *Candido* di Voltaire, altro dissacrante autore, il quale afferma: “«È dimostrato [...] che le cose non possono essere altrimenti: poiché tutto è fatto per un fine, tutto è necessariamente per il miglior fine. Notate che i nasi sono stati fatti per portare gli occhiali; infatti abbiamo gli occhiali. Le gambe sono visibilmente costituite per essere calzate, e noi abbiamo le brache [...]»”? Per lui, caricatura dei filosofi ottimisti del Sei-Settecento, per il quale il nostro è il migliore dei mondi possibili, la teoria teleologica è l’unica accettabile.

dopo che l'organo si è già sviluppato sotto l'influsso delle condizioni di vita e le necessità di un organismo.

“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”⁷².

Questo è un rifiuto della metafisica cristiana già espresso nei due scritti giovanili *Kato von Utika e Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord*, nel quale ultimo si afferma:

“ich glaube aber, daß das Leben *selbst Zweck* sei, denn: *Entwicklung* ist der Zweck des Lebens, das *Leben selbst* ist Entwicklung, also ist das Leben selbst *Zweck*”⁷³.

Questa visione della natura, questa netta separazione fra l'affermazione delle espressioni della vita conformi alla natura e le barriere che l'uomo erige falsificandola è un atteggiamento tipicamente büchneriano. In *Kritik* si dice ancora che il suicidio è da rifiutare perché esso:

“handle gegen unsre *Natur*, denn in ihr liegt unsre *Bestimmung*. Man könnte also in *dießer Hinsicht* den Selbstmord eine der *Natur* widerstrebende oder *unnatürliche* Handlung nennen”⁷⁴.

Büchner è alla ricerca:

“eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt”⁷⁵.

Il problema della ricerca di una tale legge porta a quello delle fonti della conoscenza, comune agli interessi filosofici, scientifici ed artistici di Büchner. La teoria e la critica della conoscenza, già presenti in *Exerpte* e nei due studi su Cartesio e Spinoza, sono il cardine della concezione non solo filosofica e scientifica ma anche estetica di Büchner. Il suo pensiero critico nella filosofia va di pari passo con quello nelle scienze e il primo diviene valido sussidio nella valutazione delle conoscenze acquisite empiricamente. La filosofia deve creare le basi metodiche per un criterio di lavoro scientifico. L'empirismo deve sostituire l'ideologia e realizzare con l'aiuto della filosofia l'esatta ricerca delle leggi della natura. Bisogna però fissare i confini della filosofia per evitare che essa si sposti nel campo metafisico rinnegando l'empirismo e divenendo così pura speculazione. È quello che aveva rimproverato a Cartesio e a Spinoza. Contraddice di nuovo la filosofia a priori, la quale:

“sitzt noch in einer trostlosen Wüste; sie hat einen weiten Weg zwischen sich und dem frischen grünen Leben”⁷⁶.

⁷² “La natura non agisce secondo scopi, non si logora in una serie infinita di scopi, dei quali l'uno è conseguenza dell'altro; ma in tutte le sue manifestazioni è sufficiente a se stessa. Tutto ciò che è, è là per sua volontà. La ricerca di questa legge dell'essere è il fine della visione teleologica contrapposta, che io chiamo *filosofica*. Tutto ciò che per quella è scopo, per quella è effetto”, *Über Schädelnerven*, p. 146.

⁷³ “Ma io credo che la vita sia essa stessa scopo, infatti lo sviluppo è lo scopo della vita, la vita stessa è sviluppo, dunque la vita stessa è scopo”, *Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord*, p. 217.

⁷⁴ “Agisce contro la nostra natura, poiché in essa è insita il nostro destino. A questo riguardo si potrebbe dunque definire il suicidio un'azione contro natura o innaturale”, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁵ “Di una legge primordiale, una legge della bellezza che crei le più alte e pure forme secondo i tratti e le linee più semplici”, *Über Schädelnerven*, p. 146.

⁷⁶ “Si trova ancora in uno sconsolato deserto; un lungo cammino la separa dalla fresca vita verdeggiante”, *ibidem*.

Il problema della conoscenza non sarà risolto né dalla visione del mistico, né dal dogmatismo dei filosofi razionalisti⁷⁷. È importante quindi:

“dem Naturstudium eine andere Gestalt zu geben; und hatte man auch die Quelle nicht gefunden, so hörte man doch an vielen Stellen den Strom in der Tiefe rauschen, und an manchen Orten sprang das Wasser frisch und hell auf”⁷⁸.

Questo compito ce l’ha chiaramente la ricerca empirica sostenuta da metodo filosofico.

Ecco ora il punto di raccordo tra il campo filosofico e quello scientifico: da questa nuova posizione, prosegue Büchner, hanno tratto grande vantaggio la botanica e la zoologia, la fisiologia e l’anatomia comparata, giungendo a conclusioni interessanti sulla metamorfosi della pianta dalla foglia, sulla derivazione dello scheletro dalla forma della vertebra e sulla metempsicosi del feto durante la gravidanza. A questo punto comincia la vera e propria trattazione scientifica e viene ribadito il concetto di un tipo primitivo:

“In der vergleichenden Anatomie strebte alles nach einer gewissen Einheit, nach dem Zurückführen aller Formen auf den einfachsten primitiven Typus”⁷⁹.

Solo per quanto riguarda il cervello non si registrano per ora risultati degni di nota. Si riallaccia all’affermazione di Oken “der Schädel ist eine Wirbelsäule”⁸⁰ e ne trae la conseguenza: “das Hirn ist ein metamorphosiertes Rückenmark, und die Hirnnerven sind Spinalnerven”⁸¹. Come è possibile però ricondurre le complesse masse del cervello alla semplice forma del midollo spinale? Büchner esamina gli sforzi fatti in questo ambito: quelli di Carus e di Arnold. Ricorda anche i propri esperimenti sul barbo e la correlazione fra i nervi di questo.

È necessario però che la ricerca parta da forme elementari:

“Die einfachsten Formen leiten immer am sichersten, [weil in] ihnen sich nur das Ursprüngliche, absolut Notwendige zeigt”⁸².

Ne sono un esempio il feto o i vertebrati inferiori.

Comincia ora l’esame dei nervi del cranio. Si domanda quali compaiono nei vertebrati inferiori. La tradizione scientifica ne riscontra nove paia, cioè l’olfattivo, l’ottico, i tre nervi muscolari dell’occhio, il trigemino, l’acustico, il vago e l’ipoglosso, mentre i tre restanti nervi del cranio, il facciale, il glossofaringeo e l’accessorio di Willis, a volte sono ramificazioni del vago, a volte mancano. Prosegue l’esame dei nervi citando uccelli, mammiferi, pesci e rane: studia come si inseriscono le loro radici e cerca l’analogia fra i nervi dei sensi e quelli spinali.

⁷⁷ In *Geschichte der Philosophie* Tennemann scrive che i tentativi filosofici cercano la fonte della conoscenza filosofica seguendo tre strade: quella dell’esperienza, quella della ragione o quella delle manifestazioni. I tre indirizzi sono definiti rispettivamente con i nomi di “empirismo”, “razionalismo” e “speculazione”. Il “punto di vista del mistico” si riferisce chiaramente a quello della “speculazione”, il “dogmatismo del razionalista” a quello del “razionalismo”: posizioni che Büchner rifiuta. È logico che rimanga solo la terza via, quella dell’ “empirismo”.

⁷⁸ “Dare un’altra configurazione allo studio della natura; e se anche non si era trovata la sorgente, però in molti posti si sentiva l’acqua scorrere in profondità, e in alcuni luoghi l’acqua sgorgava fresca e chiara”, *Über Schädelnerven*, p. 146.

⁷⁹ “Nell’anatomia comparata tutto tendeva ad una certa unità, al ricondurre tutte le forme al più semplice tipo primitivo”, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁰ “Il cranio è una colonna vertebrale”, *ibidem*.

⁸¹ “Il cervello è un midollo spinale metamorfosato e i nervi cerebrali sono nervi spinali”, *ibidem*.

⁸² “Le forme più semplici conducono sempre alla soluzione più semplice, [perché in] esse si manifesta solo il primitivo, l’assolutamente necessario”, *op. cit.*, p. 149.

All'autore risultano solo sei paia di nervi del cranio: quello olfattivo, quello ottico, il trigemino, quello acustico, il vago e l'ipoglosso. Li distingue in due gruppi: il primo, formato dal nervo acustico e da quello ottico, è espressione della vita animale, il secondo, formato dall'ipoglosso, dal vago, dal trigemino e dall'olfattivo, della vita vegetativa.

Il trattato termina con dei puntini di sospensione che fanno supporre che manchi una conclusione riassuntiva. Büchner ha già tuttavia definito chiaramente la sua posizione nel corso del lavoro.

Attraverso l'osservazione egli ha così arricchito la sua conoscenza del mondo naturale e delle sue leggi. Essa col tempo si allargherà al di là di questi confini poiché la sua visione scientifica si proietterà anche sul mondo come insieme di uomini e cose e sulla storia governata da leggi naturali severe come quelle che ha osservato durante i suoi studi medico-patologici e che risultano inesorabili.

La visione ottimistica della natura che si è manifestata prima in *Kato von Utika* e in *Kritik*, quindi nelle opere scientifiche, quale l'abbiamo chiarita a proposito del rifiuto della concezione teleologica, cederà man mano il posto ad una visione più pessimistica nella consapevolezza che l'uomo si è discostato dalle leggi naturali della bellezza.

Lenz, dilaniato e tormentato, vaga attraverso i boschi e i villaggi e si accosta ad uomini semplici che ne fanno parte: la sua follia si ingigantirà tanto più, quanto più egli perderà il contatto con questa natura amica e si contrapporrà ad essa. Anche lui, come Büchner, è alla ricerca delle sue manifestazioni elementari:

“Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen; je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand, er sei nicht selbständig genug, aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben, so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft”⁸³.

La questione si inserisce nel contesto più vasto del problema sociale. Nella società non esistono ordine ed armonia come nella natura ma solo caos e l'uomo singolo vive con il suo dolore. Nascono in Büchner rivolta, compassione ed odio⁸⁴.

§ 4 Teoria estetica

In *Mémoire* Büchner, allorché critica il punto di vista teleologico contrapponendo il suo punto di vista filosofico alla ricerca non della legge della massima adeguatezza ma della legge dell'essere, compie il salto dai problemi delle scienze naturali a quelli dell'estetica filosofica: spiega l'intero essere corporeo dell'individuo come manifestazione di una legge

⁸³ “La natura più semplice e più pura è strettamente congiunta con quella degli elementi; quanto più sottilmente l'uomo sente e vive la vita dello spirito, tanto più questo senso elementare si ottunde; lui non credeva uno stato privilegiato, non era abbastanza indipendente, pensava però che si dovesse provare un sentimento infinito di voluttà a esser toccati così dalla vita particolare d'ogni forma, ad avere un'anima per le pietre, i metalli, l'acqua e le piante, ad accogliere in sé come in sogno ogni essere della natura, come i fiori l'aria al crescere e al calare della luna”, *Lenz*, p. 71.

⁸⁴ Lo stesso Büchner dichiara: “Ich habe freilich noch eine Art von Spott, es ist aber nicht der der Verachtung, sondern der des Hasses. Der Haß ist so gut erlaubt als die Liebe, und ich hege ihn im vollsten Maße gegen die, welche verachten” (“Certo che io conosco anche un'altra specie di derisione, ma non è quella del disprezzo bensì quella dell'odio, l'odio è permesso altrettanto quanto l'amore, ed io lo coltivo nella misura più piena contro coloro che disprezzano” [lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834, p. 165]. A tale proposito v. Karl Vietor, “Woyzeck”, in: *Das innere Reich, Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben* 1, III, 1936, pp. 182-205; in seguito in: Karl Vietor, *op. cit.*, pp. 189-212; poi in: *Wege der Forschung*, vol. LIII, *Georg Büchner*, a cura di Wolfgang Martens, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969², pp. 151-177).

originaria, di una legge della bellezza che genera secondo i più semplici tratti e linee le forme più alte e pure. Tutto è legato a tale legge, tutte le funzioni sono determinate da essa. Questa legge della bellezza, questo concetto estetico di armonia, riemerge costantemente nell'opera di Büchner e viene variamente riformulata.

La teoria estetica di Büchner è espressa in poche e concise dichiarazioni contenute nelle lettere, soprattutto in quelle del 28 luglio 1835 e dell'1 gennaio 1836 indirizzate ai familiari, e in due conversazioni sull'arte nelle due opere *Dantons Tod* e *Lenz*, tenute dai personaggi principali.

Nella prima lettera, prendendo spunto dai chiarimenti dati ai genitori circa l'edizione di *Dantons Tod* di cui si lamenta, fa una dichiarazione programmatica sull'arte:

“Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtschreiber, steht aber über letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein als die Geschichte selbst”⁸⁵.

Ed aggiunge poi:

“Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, [...]. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen, wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll”⁸⁶.

Segue l'accusa agli idealisti che:

“fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben”⁸⁷.

Esprime ammirazione per Goethe e Shakespeare, mostrando invece poca stima di Schiller, al cui stile ed alle cui concezioni idealistiche erano tuttavia vicine le sue opere scolastiche. Il suo nuovo atteggiamento è una dichiarazione di rifiuto dei criteri artistici ancora validi presso i contemporanei. È un'estetica di stampo rivoluzionario, la prima vera opposizione all'insegnamento del Classicismo tedesco ed alla teoria dell'Idealismo tedesco, sia di impronta kantiana che hegeliana.

Nella seconda lettera ribadisce il concetto:

“ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen”⁸⁸.

⁸⁵ “Il poeta drammatico non è, ai miei occhi, nient'altro che uno storiografo, è però superiore a questi perché ricrea la storia per la seconda volta e, invece di darci una secca narrazione degli eventi, ci trasporta subito direttamente nella vita di un'epoca, invece di caratteristiche ci dà caratteri e invece di descrizioni ci dà delle figure. Il suo compito più alto è quello di avvicinarsi il più possibile alla storia così come essa è veramente accaduta. Il suo libro non deve essere né più morale né più immorale della storia stessa.”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 28 luglio 1835, p. 181.

⁸⁶ “Il poeta non è un maestro della morale, egli inventa e crea figure, egli fa rivivere epoche passate, [...]. Se poi mi si volesse ancora dire che il poeta non deve mostrare il mondo come è realmente bensì come esso dovrebbe essere, allora io rispondo che non pretendo di saper fare ancora meglio del buon Dio, il quale certamente ha fatto il mondo come esso deve essere”, lett. cit. p. 182.

⁸⁷ “Non ci hanno dato quasi nient'altro che marionette con i nasi color del cielo e un pathos affettato, e non uomini in carne ed ossa”, *ibidem*.

⁸⁸ “Delineo i caratteri dei miei personaggi così come li ritengo adeguati alla natura ed alla storia, e rido della gente che vorrebbe rendermi responsabile della loro moralità o immoralità”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 1 gennaio 1836, p. 188.

Il poeta quindi sente l'impulso di rappresentare la realtà che percepisce con i sensi, di rispecchiare l'oggetto e non di ricrearlo: la poesia non è che imitazione della natura e perciò deve dipingere tutto, il bello e il brutto, il sublime e il volgare, il tragico e il grottesco. Ritroveremo tutti questi elementi in *Woyzeck*.

Ogni criterio sull'arte perciò implica il rapporto di quest'ultima con la natura. I principi basilari della teoria estetica büchneriana sono trattati anche nel dialogo sull'arte di Camille completato dalla replica di Danton. Camille condanna all'inizio tutto ciò che nell'arte è inventato, è estraneo alla realtà e traveste sentenze e concetti senza fondamento reale:

“Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff, und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihn Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt — ein Ideal!”⁸⁹.

Ha in odio coloro che fanno cattive copie della realtà: “Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten”⁹⁰. Poi prosegue:

“Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen”⁹¹.

Danton replica con disprezzo ed accusa gli artisti che si comportano con la natura:

⁸⁹ “Uno prende un sentimentino grande così, una sentenza, un concetto e gli mette su giacchetta e calzoni, gli fa mani e piedi, gli colora la faccia e lo fa piroettare per tre atti finché si sposa o si spara: oh che ideale!”, *Dantons Tod* II, 3.

⁹⁰ “Dimenticano il loro signoriddio per i suoi cattivi copisti”, *ibidem*.

⁹¹ “I Greci sapevano quello che dicevano quando raccontavano che la statua di Pigmalione era sì diventata viva, ma non aveva avuto figli”, *ibidem*. Heine usa lo stesso paragone in *Die Romantische Schule*, quando, pur non negando la grandezza dei capolavori goethiani, vede in essi belle statue sterili: “Sie zieren unser teures Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor wie die Schillerschen. Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was *bloß* durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die Pygmalion sofertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen” (“Essi adornano la nostra cara patria come belle statue adornano un giardino; ma sono statue. Ci si può innamorare di esse, ma sono infeconde: le poesie di Goethe non generano l'azione come quelle di Schiller. L'azione è figlia della parola, e le belle parole goethiane sono senza prole. Questa è la maledizione che pesa su tutto ciò che è nato solo per virtù dell'arte. La statua scolpita da Pigmalione era una bella donna: il maestro finì per innamorarsene, essa acquistò la vita sotto i suoi baci, ma a quanto ne sappiamo non ha mai generato figli” [Libro primo, pp. 47-48]). Heine si inserisce nella polemica in atto fra ammiratori e detrattori di Goethe difendendolo in generale sul piano poetico ed attaccandolo su quello umano. Riferisce l'opinione dei goethiani, che negano che le figure morali di Schiller siano più nobili dei personaggi apparentemente immorali di Goethe: “Die Schillerianer pochten auf die sittliche Herrlichkeit eines Max Piccolomini, einer Tecla, eines Marquis Posa und sonstiger Schillerschen Theaterhelden, wogegen sie die Goetheschen Personen, eine Philine, ein Kätchen, ein Klärchen und dergleichen hübschen Kreaturen, für unmoralischen Weibsbilder erklärten” (“Gli schilleriani insistevano sulla nobiltà morale di un Max Piccolomini, di una Tecla, di un Marchese di Posa e degli altri eroi del teatro di Schiller, dichiarando – al contrario – che i personaggi di Goethe – una Filina, una Kätchen, una Klärchen, o altre graziose creature – erano donnacce immorali” [Libro primo, p. 43]). I goethiani, come Büchner, erano del parere che “die Beförderung der Moral, die man von Goethes Dichtungen verlange, keineswegs der Zweck der Kunst sei: denn in der Kunst gäbe es keine Zwecke, wie in dem Weltbau selbst, wo nur der Mensch die Begriffe »Zweck und Mittel« hineingegrübelt; die Kunst, wie die Welt, sei ihrer selbst Willen da, und wie die Welt ewig dieselbe bleibt, wenn auch in ihrer Beurteilung die Ansichten der Menschen unaufhörlich wechseln, so müsse auch die Kunst von den zeitlichen Ansichten der Menschen unabhängig bleiben; die Kunst müsse daher besonders unabhähängig bleiben von der Moral, welche auf der Erde immer wechselt” (“il favorire la morale, cioè quanto si richiedeva alle poesie di Goethe, non era affatto lo scopo dell'arte, poiché scopi non ce ne sono, nell'arte, come del resto nell'edificio stesso dell'universo, nel quale soltanto l'uomo ha introdotto, a furia di arzigogoli, i concetti di «scopo e mezzo». L'arte, come il mondo, esiste per se stessa, e come il mondo rimane sempre lo stesso, anche se gli uomini lo giudicano sempre diversamente, così anche l'arte deve conservarsi indipendente dalle contingenti concezioni degli uomini; l'arte deve perciò, in particolare, conservarsi indipendentemente dalla morale, che muta di continuo su questa terra” [Libro primo, pp. 43-44] v. Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, Stuttgart, Philipp Reklam Jun, 1976). Heine non aderisce del tutto a questa concezione che subordina l'attività e la morale degli uomini ad un'arte collocata più in alto e riconosce a Schiller il pregio di avere aderito al mondo reale e di aver lottato nello spirito del suo tempo. In questo senso è di opinione diversa sia da Büchner che dai goethiani.

“wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern”⁹².

È il rifiuto di un’arte cerebrale, priva di rispetto per l’uomo⁹³.

L’arte di David (1748-1825)⁹⁴ possiede una tendenza realistica che agisce attraverso una riproduzione priva di emozioni. Il fatto estetico è posto in primo piano e il suo interesse è rivolto solo alla riproduzione del dolore e della morte come motivi isolati. Ricordiamo che lo stesso Danton sarà ritratto durante la sua esecuzione da David che, come testimoniato storicamente, rappresenterà la tragica fine dell’amico senza partecipazione emotiva⁹⁵.

Nel dialogo sull’arte in *Lenz*, che non trova riscontro nel diario di Oberlin, bensì nelle affermazioni fatte dal Lenz storico in *Anmerkungen übers Theater*⁹⁶, i concetti sono ripetuti in successione simile ma più chiaramente. Inizia con il rinnovato rifiuto sia del realismo apparente che dell’Idealismo, affermando però che:

“Die Dichter, von denen man sagte, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch seien sie immer noch erträglicher als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten”⁹⁷.

Ci si deve ispirare solo alla natura:

“Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen”⁹⁸.

Della natura e degli uomini tutto è apprezzabile:

“Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist’s gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist”⁹⁹.

È impossibile a questo punto non pensare alla figura di Woyzeck, descritta senza abbellimenti né tracce di sentimentalismo. Büchner condanna di nuovo l’Idealismo con

⁹² “Come David, che in settembre a sangue freddo disegnava gli assassinati appena venivano gettati dalla Force sulla strada e diceva: «Afferro gli ultimi fremiti di questi malvagi»”, *Dantons Tod*, II, 3.

⁹³ V. Hans Mayer, *op. cit.*, pp. 287-306.

⁹⁴ Per quello che riguarda la figura storica di Jacques-Louis David, ricordiamo che egli è all’apice di un movimento idealistico-classicistico ed è il primo pittore della rivoluzione e dell’impero. La svolta classicistica nel suo stile si verifica durante il soggiorno romano intorno al 1779, quando si avvicina all’ideale antico di bellezza sotto la suggestione dei rinvenimenti di opere antiche e sotto l’influsso degli scritti estetici di Winckelmann. David pose la sua arte al servizio del regime del terrore di Robespierre in qualità di propagandista delle idee della rivoluzione e di ritrattista dei suoi capi, ad esempio Marat. Egli utilizzava una tecnica di collage per cui schizzava secondo pose antichizzanti i vari atteggiamenti del corpo ricomponendoli nei suoi quadri in maniera quasi invariata. Questa è forse la causa principale della freddezza e rigidità delle sue figure storiche ed allegoriche. La sua interpretazione degli eventi viene qui rifiutata insieme al principio stilistico italiano incarnato da Raffaello, il grande rappresentante dell’arte idealistico-classicistica: sia all’una che all’altro viene addebitata l’appartenenza ad una tradizione artistica idealistica ispirata all’antichità, nella quale la verità può divenire oggetto dell’arte solo se trasfigurata; ad esso viene contrapposto il principio stilistico ‘fiammingo’.

⁹⁵ V. Ingrid Oesterle, “Zuckungen des Lebens. Zum Antiklassizismus von Georg Büchners Schmerz-, Schrei - und Todesästhetik”, in: *Wege zu G. Büchner*, pp. 61-84

⁹⁶ *Note sul teatro* (v. Karl Vietor, “Lenz, Erzählung von Georg Büchner. Zu Büchners 100. Todestag, 19. Februar 1937”, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25, 1927, pp. 2-15; successivamente in: Karl Vietor, *op. cit.*, pp. 159-173; poi in: Wolfgang Martens a cura di, *op. cit.*, pp. 178-196).

⁹⁷ “Gli scrittori dei quali si dice che riproducono la realtà non ne hanno nemmeno un’idea, e tuttavia sono sempre più sopportabili di coloro che pretendono di trasfigurare la realtà”, *Lenz*, p. 71.

⁹⁸ “Il buon Dio ha fatto il mondo bene, come dev’essere, e noi non possiamo scarabocchiare qualcosa di meglio”, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁹ “In ogni cosa io pretendo vita, possibilità d’esistenza, e allora va bene; allora non abbiamo da chiederci se è bello o brutto”, *ibidem*.

chiaro riferimento a Schiller: “Dieser Idealismus ist die schmähhlichste Verachtung der menschlichen Natur”¹⁰⁰.

Rievoca poi il suggestivo quadro naturale di due fanciulle sedute su una pietra: nessun’arte può superare in bellezza una simile raffigurazione, che si scompone e si ricompone, poiché contenuto della poesia non è l’idea astratta ma la pienezza del vivente. L’arte ha la capacità di trattenerne questa “unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert”¹⁰¹. Non è che Büchner voglia negare l’autonomia dell’opera d’arte nei confronti della natura; egli non esige una riproduzione fotografica, ma rifiuta l’atteggiamento dei poeti che con le loro pretese morali non vogliono raffigurare ma insegnare. La sua concezione artistica vuole solo apparentemente stare al di là del bene e del male; in realtà una posizione Büchner la prende, ed è quella della pena per la condizione umana:

“Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel”¹⁰².

Anche nelle rappresentazioni più crude degli aspetti dolorosi della vita egli non manifesta mai compiacimento, ma esamina le piaghe dell’umanità con quel tanto di compassione che gli è permessa dall’analisi impietosa tipica del medico che osserva la malattia. Nello stesso dialogo Lenz esorta:

“Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen”¹⁰³.

Kaufmann replica che non possono esistere modelli per l’Apollo del Belvedere o per una Madonna di Raffaello, ma Lenz ribadisce:

“Der Dichter und Bildende ist mir der liebste, der mir die Natur am wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle; alles übrige stört mich”¹⁰⁴.

L’idealistica stilizzazione della perfezione lascia Lenz, come Büchner, indifferente. Segue poi la distinzione, divenuta caratterizzante dell’arte di Büchner, tra “niederländisch” e “italienisch”¹⁰⁵, con l’esemplificazione attraverso la descrizione di due quadri fiamminghi.

¹⁰⁰ “Questo idealismo è il più volgare dispregio della natura umana”, *ibidem*.

¹⁰¹ “Un’infinita bellezza che da una forma trascorre in un’altra, in un eterno dischiudersi, in un eterno mutare”, *ibidem*.

¹⁰² “Si provi un po’, ci si sprofondi nella vita dell’essere più modesto e la si ridia nei fremiti, nei cenni, nel gioco sottile, appena percettibile, del volto”, *ibidem*.

¹⁰³ “Bisogna amare l’umanità per penetrare nell’essenza particolare d’ognuno; nessuno dev’essere per l’altro troppo piccolo, nessuno troppo brutto, soltanto allora la si può comprendere; il volto più insignificante fa un’impressione più profonda che non la semplice sensazione del bello”, *ibidem*.

¹⁰⁴ “Il poeta e l’artista che mi è più caro è quello che mi ridà la natura nel modo più reale, così che io di fronte alla sua creazione possa provare dei sentimenti, tutto il resto mi dà fastidio”, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁵ Per quello che riguarda il principio fiammingo nell’opera di Büchner v. Hoda Issa, *op. cit.*, pp. 96-97: “Das niederländische Stilprinzip kennzeichnet in der ästhetischen Tradition des 18. Jahrhunderts, daß es sich bei der Nachahmung der Natur anhand eines Modells oder vorgegebenen Stoffs um eine individuelle, porträthafte Wiedergabe bemüht. Es erzielt eine einfache und getreue Abbildung der individuellen Eigenschaften des Dargestellten, wobei es auch den konkreten Einzelfall und die Eigentümlichkeiten des Details berücksichtigt. Bei einer solchen Abbildung entsteht eine dem Original ähnliche Kopie, die lebendige, porträthafte Züge trägt und alle Besonderheiten des Originals beibehält. [...] Letztes erhebt das niederländische Stilprinzip über das rein Ästhetische hinaus zu einer Sichtweise der Wirklichkeit und so zur Grundlage ihrer Darstellung im Kunstwerk”. (“Il principio stilistico fiammingo è contraddistinto nella tradizione estetica del 18° secolo dal fatto che nell’imitazione della natura sulla base di un modello o di un argomento preesistente si sforza di renderlo in maniera individuale e ritrattistica. Esso persegue una riproduzione semplice e fedele delle caratteristiche individuali del soggetto rappresentato, tenendo anche in considerazione il concreto caso singolo e le

Rivediamo ora i punti fondamentali comuni alle disquisizioni estetiche. Büchner mette in evidenza l'esigenza di rappresentare nell'arte la realtà non trasfigurata. Tale realtà deve essere libera da finalità estetiche e morali e riprodotta secondo le sue proprie leggi e non secondo scopi esterni a lei estranei. Il poeta perciò deve rendere l'originalità della materia senza asservirla a dimostrazioni esemplari di idee preconcepite. Questo riguarda anche gli ideali di bellezza precostituiti, per cui la realtà riprodotta deve travalicare ogni valutazione estetica di bello e di brutto. L'idealizzazione delle figure le riduce a marionette.

D'altra parte l'esigenza di rappresentare la realtà così com'è richiede un'organizzazione della forma che si adatti di volta in volta all'argomento rappresentato. È per questo che Büchner rinuncia ad ogni tentativo di formulazione di una poetica dei generi. Questo rifiuto è evidente anche nel fatto che sia *Leonce und Lena* che *Woyzeck* propongono argomenti che secondo la poetica del 18° secolo non sarebbero adatti rispettivamente ai generi della commedia e della tragedia e nel fatto che nella prima il re, contrariamente alla normativa poetica, è una figura comica, mentre Woyzeck, uomo del più basso stato sociale, non avrebbe potuto costituire il personaggio principale di una tragedia.

La realtà è superiore all'arte ed ha di per sé qualità estetiche. Con ciò egli si allontana dalle premesse dell'Illuminismo e della Classicità. La poetica del 18° secolo deve, secondo lui, passare ad un realismo anche nella forma.

L'arte non deve degenerare in puro estetismo. È condannabile infatti l'interpretazione degli eventi di David, nel cui atteggiamento estetizzante si rivela una presunzione morale espressa nel disprezzo per i prigionieri morenti considerati dei malvagi. Büchner condanna l'aristocratismo in ogni forma. C'è un aristocratismo intellettuale, per cui le persone in possesso della patina esteriore della cultura e dell'erudizione sacrificano gli altri al loro egoismo:

“Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des Heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen: Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott”¹⁰⁶.

Nella stessa lettera indirizzata ai genitori che si lamentano Büchner scrive: “Ich verachte niemanden, am wenigstens wegen seines Verstandes oder seiner Bildung”¹⁰⁷. C'è poi un aristocratismo sociale dato dalla ricchezza, per cui certi uomini sono orgogliosi per il risultato di circostanze al di fuori di loro stessi. Esso è disprezzabile ma non si può combattere alla radice; egli conduce dal basso un attacco contro la borghesia e la minoranza colta benestante pur sapendo che non può risolvere niente: rimane solo la compassione per i miseri e l'odio per gli altezzosi. In una lettera a Gutzkow scritta da Strasburgo dopo il 6 febbraio 1836 egli afferma:

particolarità del dettaglio. Con tale riproduzione si ottiene una copia simile all'originale che ha tratti vivaci e ritrattistici e che conserva tutte le particolarità dell'originale. [...] Infine il principio stilistico fiammingo supera il fatto puramente estetico verso una visione della realtà e quindi di un fondamento della sua rappresentazione nell'opera d'arte”). Nella nota n° 2 l'autore aggiunge: “Vor allem trägt die niederländische Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts zur Assoziierung der Darstellung niederer Stände und einfacher Menschen mit dem Niederländischen bei; die heutige kunstgeschichtliche Forschung definiert das Genre je nach Darstellung von Szenen aus dem Alltag – nicht nur niederer, sondern auch höherer Stände – als bürgerliches oder höfisches Genre” (“Soprattutto la pittura olandese di genere del 17° e 18° secolo contribuisce insieme all'arte fiamminga all'associazione della rappresentazione di ceti bassi e di gente semplice; i critici d'arte di oggi definiscono la pittura di genere nata dalla rappresentazione di scene della vita quotidiana – non solo dei ceti bassi ma anche di quelli alti – nel primo caso borghese e nel secondo cortese”). Nella pittura fiamminga è dunque presente uno spiccato gusto per il dettaglio. Nel caso di Büchner il dettaglio può essere solo accennato nella fonte ma esaltato nell'opera come portatore di significato. La rappresentazione conserva le caratteristiche dell'originale evitando raffigurazioni idealizzate, senza disdegnare il grottesco e il caricaturale.

¹⁰⁶ “L'aristocratismo è il più vergognoso disprezzo del sacro spirito umano; contro di esso rivolgo le sue stesse armi: superbia contro superbia, scherno contro scherno”, lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834.

¹⁰⁷ “Non disprezzo nessuno, meno che meno per la sua intelligenza o la sua cultura”, lett. cit.

“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 sie 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”¹⁰⁸.

Nella riproduzione della realtà voluta da Büchner il compito dell'artista non è quello di giudicare l'operato e il dolore umani per condannarli dall'alto di una superiorità morale, ma comunicare con la sua opera la compassione per i deboli, gli oppressi e i sofferenti. Questa visione sostituisce nei suoi intenti artistici i fini didattici del 18° secolo, i quali, sollecitando l'imitazione della bella natura, piegano la materia artistica a scopi estranei. Per lui cessa il ruolo del poeta come intermediario di un'educazione morale ed estetica dichiarato dall'Illuminismo e dalla Classicità. Nel suo programma di realismo nel dramma, espresso nelle due lettere citate, si intende bene come egli non scrivesse per esibire personaggi ma per scrutare all'interno dell'esistenza umana esaminata dal punto di vista del politico, del filosofo e dello scienziato e riplasmata da concetti astratti in materia vivente insuperabile.

In conclusione questa sua teoria estetica, alla quale certo Büchner non si attiene letteralmente, si sovrappone alla sua concezione della vita in tutti gli altri campi del suo pensiero e della sua azione, da quello filosofico a quello rivoluzionario e sociale ed infine e soprattutto a quello scientifico, perché per lui arte e scienza convergono nel dovere nei confronti della verità, anche se la verità scientifica è diversa da quella dell'arte.

¹⁰⁸ “Mi sono convinto che la minoranza colta e benestante, per quante concessioni pretenda per sé dai potenti, non vorrà mai rinunciare al suo rapporto di contrasto con la gran massa. E la gran massa? Per smuovere questa ci sono solo due leve: miseria materiale e fanatismo religioso. Ogni partito che sappia far forza su queste due leve vincerà. La nostra epoca ha bisogno di ferro e di pane, e poi di una croce o qualcos'altro del genere”, lettera a Gutzkow, Strasburgo, dopo il 6 febbraio 1836.

II

Atteggiamenti e procedimenti scientifici nel linguaggio letterario

Proprio in questa ricerca di verità, che si oppone ad ogni stile convenzionale, si incontrano artista e scienziato. Solo grandi artisti e scienziati traggono la loro forza creativa dalla stessa radice, dalla quale proviene contemporaneamente il progresso morale ed intellettuale. Le opere letterarie risultano immensamente arricchite dalle conoscenze scientifiche e quelle scientifiche dalla creatività poetica. In tal modo l'opera di Büchner appare in un certo senso la realizzazione di ciò a cui tendeva Oken: l'armonia di empirismo e teoria, di constatazioni materiali e contenuto di idee. In lui la sfera dell'arte non è in contrasto con quella della quotidiana esperienza scientifica, ma c'è identità di ruoli. È solo una questione di distinzione fra lavoro diurno e notturno. Nel novembre 1836 egli scrive così da Zurigo al fratello Wilhelm: "Ich sitze am Tage mit dem Skalpell und die Nacht mit den Büchern"¹⁰⁹ ed alla fidanzata il 20 gennaio 1837:

"Der arme Shakespeare war Schreiber den Tag über und mußte nachts dichten, und ich, der ich nicht wert bin, ihm die Schuhriemen zu lösen, hab's weit besser..."¹¹⁰.

Cerchiamo ora le testimonianze di quello spirito critico scientifico che impronta sia il suo agire che la sua opera. Esse si rilevano nell'aderenza alle fonti, nello sguardo autoptico, nell'economia poetica, nella lingua letteraria come portatrice dell'istanza scientifica, nella disinvoltura del linguaggio e nella lingua che si concretizza e diviene elemento unificatore di tutta l'opera.

§ 1 Aderenza alle fonti

Nell'opera di Büchner l'aderenza alla realtà si manifesta nella maniera più immediata nell'utilizzo dei documenti non letterari¹¹¹. Il significato di questo approccio documentaristico ha, nell'ambito della sua concezione realistica dell'arte, un ruolo molto superiore a quello che ha tradizionalmente. In lui esso non contrasta con la raffigurazione artistica. Il suo realismo è animato dal desiderio di scoprire le manifestazioni vitali e le loro radici. Non vuole modificare la realtà né rendere il mondo, come diceva Lenz, migliore di come l'ha fatto il buon Dio. La sua opera non soffre di astrazione: la realtà non si nasconde dietro all'idea, ma è la base della produttività estetica come di quella scientifica. Le manifestazioni concrete della vita contengono più verità di tutte le idee preconcepite e dei sistemi filosofico-idealistic. L'utilizzo delle fonti storiche risponde al suo pensiero empirico ed alla sua esigenza realistica, mentre l'elaborazione risponde alle sue capacità artistiche che egli piega alla sua visione della vita e alla sua passionalità. La soggettività dell'esperienza vissuta conferisce alla fonte una veemenza di rappresentazione che le era sconosciuta. L'opera che ne nasce ha ugualmente un'impronta originale.

¹⁰⁹ "Di giorno lavoro con lo scalpello anatomico e di notte con i libri", lettera a Wilhelm Büchner, Zurigo, fine di novembre 1836.

¹¹⁰ "Il povero Shakespeare era scrivano durante la giornata e doveva poetare di notte, e io, che non sono degno di allacciargli le scarpe, me la passo molto meglio...", lettera alla fidanzata, Zurigo, 20 gennaio 1837.

¹¹¹ V. Axel Schmidt, *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*, Wien, Passagen Verlag, 1991, pp. 35-57.

Nell'uso dei documenti è riscontrabile una visione dell'uomo tipica del medico, libera da intenti didattico-moralistici e lontana da una concezione idealistica. I personaggi conservano l'identità storica conferita loro dal documento, non vengono innalzati ad esempio né comunicano un'idea generale e ciò corrisponde al modo proprio di Büchner di considerare l'uomo con il suo carattere, il suo comportamento e la sua collocazione storica come una catena di causalità.

Il modello di descrizione è del tipo definito, con riguardo alla precisione ritrattistica dei soggetti, 'fiammingo'¹¹².

Dal punto di vista della materia l'opera mantiene le caratteristiche individuali storiche e sociali dei personaggi senza grandi variazioni.

La tragedia *Dantons Tod* si basa su *Histoire de la Révolution française*¹¹³ di Louis-Adolphe Thiers (1797-1877). La sua aderenza è tale che Gutzkow nella lettera a Büchner del 10 giugno 1836 definisce il dramma "ein dramatisiertes Kapitel des Thiers"¹¹⁴. Il lungo discorso di Robespierre è ripreso infatti quasi letteralmente dalla fonte, quello di Saint-Just alla Convenzione Nazionale da dichiarazioni di Saint-Just, Robespierre e Couthon. Questa aderenza, quindi, più che all'evento, cioè al periodo del Terrore in sé, è alla lingua. Il realismo di Büchner si rifà al testo, non ai fatti al di fuori di esso. Trova comunque nello stile di Thiers, stringato ed agile, una facile corrispondenza, sebbene, prima di utilizzarlo, egli operi delle modifiche linguistiche che rendono il ritmo più serrato.

La novella *Lenz* si appoggia al diario del parroco Oberlin¹¹⁵, unico documento esistente sul quel periodo della vita di Lenz. Ambedue i testi sono in prosa, sono circa della stessa ampiezza e coprono lo stesso lasso di tempo, per cui è facilitato il confronto fra fonte ed opera. Vi è una serie di episodi introdotti da Büchner che riprendono accenni contenuti nel diario; in numero minore sono altri episodi inseriti che non trovano riscontro nella fonte, ma che traggono spunto da dettagli di scarsa importanza. Il diario, scritto in una lingua ingenua e spontanea, rivela un acuto osservatore, che però non ha l'intento di tracciare un profilo psicologico, probabilmente perché il pastore voleva solo giustificare il comportamento del suo ospite di fronte alla comunità e di dargli consigli. Egli mescola cose importanti a cose irrilevanti, soffermandosi anche su proprie esperienze, trascurate da Büchner poiché lo allontanerebbero dal processo interiore del malato. Riprende intere frasi ed espressioni del diario arricchendo di sfumature la prosa di Oberlin e conferendole ritmo e calore.

Per il dramma *Woyzeck* il rapporto dei testi poetici con le sue fonti è un po' più complesso. Büchner attinge alla perizia sulla capacità di intendere e di volere del consigliere della corte reale sassone e fisico della città di Lipsia Johann Christian Clarus pubblicata nel 1825 sia su *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*¹¹⁶ diretta da Henke che in un fascicolo a parte. Büchner l'aveva letta probabilmente in casa propria, durante il suo forzato soggiorno, in quella rivista a cui il padre collaborava e di cui possedeva la raccolta. Il caso criminale¹¹⁷ aveva fatto grande scalpore, tanto che molti presero posizione pro o contro. Le circostanze della vita riferite nella perizia, decisiva per l'accusa, e le esternazioni del Woyzeck storico ritornano in gran parte nel dramma, ma sono rielaborate dall'autore e trasformate in azione. All'inizio probabilmente Büchner è stimolato a scrivere

¹¹² V. cap. I, § 4, nota n° 105.

¹¹³ *Storia della Rivoluzione francese*.

¹¹⁴ "Un capitolo drammatizzato del Thiers", lettera a Büchner, Francoforte, 10 giugno 1836.

¹¹⁵ V. Paul Landau, "Lenz", in: *Georg Büchners Gesammelte Schriften*, a cura di Paul Landau, Berlin, Paul Cassirer, 1909, pp. 104-123; poi in Wolfgang Martens, *op. cit.*, p. 32-49.

¹¹⁶ *Rivista di medicina legale*.

¹¹⁷ Per quello che riguarda la documentazione sul caso Woyzeck v. Ursula Walter, "Der Fall Woyzeck. Eine Quelle-Dokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht)", in: *Georg Büchner Jahrbuch* 7, 1988/89, pp. 351-380.

il dramma dallo sdegno per l'alterigia moraleggiante di Clarus e per la superficialità delle sue conclusioni, ma l'interesse si sposta poi dal caso particolare al problema più generale della libertà dell'agire umano e alle circostanze che dominano la vita di Woyzeck. Le radici sassoni di Woyzeck diventano assiane: i personaggi parlano il dialetto dell'Assia, il tambur maggiore è assiano, la figura del medico si ispira all'anatomista e fisiologo Wilbrandt dell'università di Gießen. Sia le allucinazioni di Woyzeck (il sogno dei massoni, lo spettrale suono delle campane, i geroglifici disegnati dalle strane composizioni dei funghi e le voci che sente) che gli stati d'animo angosciosi sono riconoscibili nella perizia. Nonostante le arbitrarie deduzioni di Clarus, la deposizione di Woyzeck, risultante anche negli atti del processo, è uno dei pochi documenti attestanti con esattezza lo stato di miseria e di degrado in cui si trova la classe lavoratrice nel primo trentennio del 19° secolo in Germania, situazione chiara agli occhi di Büchner¹¹⁸. In confronto al Woyzeck storico, quello di Büchner vive su di un gradino superiore: è ancora in servizio nell'esercito, ha di che sfamarsi ed è in grado di mantenere la donna e il bambino.

La commedia *Leonce und Lena* è l'unica opera che non si appoggia ad una fonte, ma è al contrario volutamente collocata nel mondo dell'irreale e quindi non ha necessità di concordanza con la realtà. Büchner accentua la cornice utopica: i nomi degli stati sono di fantasia e suonano innaturali; i personaggi agiscono in un ambiente artificiale e fiabesco e conducono una vita apparente. L'irrealtà della commedia ha qui funzione satirica.

Per quello che riguarda la lingua Büchner riprende, per quanto possibile, il modo di parlare dalla realtà anche se le parole non sono pura e semplice descrizione, ma scavano nel profondo. Da alcuni critici gli viene attribuita una tecnica di montaggio simile a quella operata dal pittore David. Ma anziché sulle figure Büchner agisce sui testi, sezionandoli ed operando sia sul contenuto che sulla forma. Anche qui compare lo sguardo diagnostico del medico, che osserva e seziona. Schmidt¹¹⁹ dice che autopsia e taglio con lo scalpello sono utilizzati sul corpo del testo per il montaggio come pratica letteraria. Büchner ripete nell'attività letteraria le stesse azioni che compie in quella scientifica; leggiamo nella lettera alla fidanzata scritta da Zurigo il 13 gennaio 1837, laddove descrive il lavoro di preparazione degli esperimenti:

“Das beste ist, meine Phantasie ist tätig, und die mechanische Beschäftigung des Präparierens läßt ihr Raum”¹²⁰.

Di nuovo scienza ed arte collimano.

§ 2 *Sguardo autoptico: il problema della conoscenza*

In una lettera scritta a Büchner che si trovava a Strasburgo, dove si dedicava allo studio della filosofia, Gutzkow, preoccupato per il fatto che l'amico si era distolto dallo studio della medicina, gli raccomanda:

“Sie scheinen die Arzneykunst verlassen zu wollen, womit Sie, wie ich höre, Ihrem Vater keine Freude machen. Seien Sie nicht ungerecht gegen dies Studium; denn diesem scheinen Sie mir Ihre hauptsächliche

¹¹⁸ Per un quadro della situazione storica, economica e sociale degli stati tedeschi nei primi decenni del 19° secolo v. Alfons Glück, “Der ‘ökonomische Tod’: Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*”, in: *GBJb* 4, 1984, pp. 167-226.

¹¹⁹ V. p.e. Axel Schmidt, *op. cit.*

¹²⁰ “L'unica cosa buona è che la mia fantasia è sempre attiva e che il meccanico occuparsi di preparati anatomici le lascia tuttavia campo d'azione”, lettera alla fidanzata, Zurigo, 13 gennaio 1837.

Force zu verdanken, ich meine, Ihre seltene Unbefangenheit, fast möchte ich sagen, Ihre Autopsie, die aus allem spricht, was Sie schreiben”¹²¹.

Qui egli dà un’eccellente definizione della capacità del drammaturgo di compiere un’esatta analisi anatomica della realtà, mettendo a nudo con chiarezza autoptica l’intimo dell’uomo¹²².

Nel suo studio critico su Büchner, Wülfling¹²³ esamina il significato della parola ‘autopsia’ in quel periodo, consultando il vocabolario Brockhaus del 1837:

“Autopsie, seiner griech. Ableitung zufolge soviel als Selbstschauen, bezeichnet die eigne Wahrnehmung oder Untersuchung eines in die Sinne fallenden Gegenstandes. Sie ist nicht nur in den Naturwissenschaften und besonders in der Medicin, in welcher ohne sie der Arzt zu keiner richtigen Krankheitskenntniß gelangen würde, nothwendig, sondern überhaupt da, wo es darauf ankommt, durch eigne Beobachtung und Untersuchung den Schein von der Wirklichkeit zu trennen und die Tatsachen festzustellen”¹²⁴,

¹²¹ “Sembra che Lei voglia abbandonare la medicina, con la quale, come ho sentito dire, Lei non riesce a dare soddisfazione a Suo padre. Non sia ingiusto nei confronti di questo studio; infatti a me sembra che a questo Lei debba la Sua forza principale, voglio dire la Sua disinvoltura, direi quasi la Sua autopsia che parla da tutto ciò che Lei scrive”, lettera di Gutzkow, Francoforte, 10 giugno 1836.

¹²² V. Walter Jens, “Poesie und Medizin”, in: *Neue Rundschau* 75, 1974, pp. 266-277.

¹²³ Wulf Wülfling “ ‘Autopsie’. Bemerkungen zum ‘Selbst-Schauen’ in Texten Georg Büchners”, in: *Weimarer Beiträge*, XI, 35, 1989, pp. 1780-1795 e in: *Wege zu G. Büchner*, pp. 45-60.

¹²⁴ “Autopsia, secondo la derivazione greca guardare se stesso, definisce la propria percezione o analisi di un oggetto che cade nei sensi. È necessaria non solo nelle scienze naturali, particolarmente in medicina, dove il medico senza di essa non arriverebbe ad alcuna corretta conoscenza della malattia, ma soprattutto laddove interessa separare per mezzo della propria osservazione e analisi l’apparenza dalla realtà” (*Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung. In vier Bänden, 4 voll., vol. I, Leipzig, 1837, p. 160*). In questa definizione si evidenzia il significato filosofico della parola; compare già però quello medico, Anche se non con riferimento alla dissezione di cadaveri. Il Brockhaus del 1906 riporta tutti e tre i significati della parola, quello originario filosofico, quello medico generale e quello necroscopico: “*Autopsie* (grch.), Augenschein, eigenes Sehen; bloße Besichtigung eines Kranken behufs Erkennung der Krankheit, ohen ihn zu befragen; Leichenschau, Leichenöffnung”. (“*Autopsia* (gr.), visione con i propri occhi, il guardare da sé; semplice visita di un malato allo scopo di diagnosticare una malattia, senza porre domande; necroscopia, dissezione di cadavere” [*Kleine Konversations-Lexikon, 2 voll., vol. I, Leipzig, 1906, p. 130*]). Nello Schulz del 1913 c’è, accanto al significato originario, la precisazione della prima comparsa della parola su una rivista letteraria: “Autopsie: F. ‘eigene Beobachtung’ = griech. *αὐτοψία*: ein wissenschaftlicher Terminus, zuerst von Campe 1801 gebucht mit einem Beleg aus der Jenaer Allg. Literaturzeitung = Wo ihm Autopsie ganz oder zum Teil abging” (“F. ‘osservazione propria’ = gr. *αὐτοψία*: un termine scientifico, attestato per la prima volta nel 1801 da Campe con una citazione dal “Jenaer Allg. Literaturzeitung” = Dove l’autopsia gli mancava del tutto o in parte” [Hans Schulz, *Deutsches Fremdwörterbuch*, vol. I, Straßburg, Verlag von Karl I. Trübner, 1913, Photomechanische Nachdruck Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1974, p. 65]). Il dizionario etimologico del 1993 riporta naturalmente tutti e tre i significati, ma aggiunge un’interessante informazione sull’origine dell’accezione più moderna di questo termine: “Autopsie: f. ‘eigenes Anschauen’ (um sich ein zutreffendes Urteil zu bilden), entlehnt (Mitte 18. Jh.) aus griech. *autopsía* (*αὐτοψία*) ‘Sehen mit eigenen Augen, Augenschein’, einem Abstraktum zum Nomen agentis *autóptes* (*αὐτόπτης*) ‘wer selbst mit eigenen Augen sieht, gesehen hat, Augenzeuge oder zum Verbaladjektiv *autoptos* (*αὐτόπτος*) ‘selbst gesehen’. Alle Bildungen enthalten außer griech. *autos* (*αὐτός*) ‘selbst, eigen’ (s. *auto-*) den Verbalstamm griech. *op-* (*οπ-*) ‘sehen’ (s. *Optik*). *Autopsie* wird anfangs vornehmlich auf wissenschaftliche und medizinische Untersuchungen bezogen; die Bedeutung ‘Leichenöffnung’ bildet sich, möglicherweise, unter Einfluß von frz. *Autopsie*, gegen des 19. Jhs. heraus”. (“Autopsia: f. ‘visione propria (per farsi un’opinione appropriata) prestito (metà del 18° sec.) dal gr. *autopsía* (*αὐτοψία*) ‘vedere con i propri occhi, visione con gli occhi’, un astratto del nomen agentis *autóptes* (*αὐτόπτης*) ‘chi guarda o ha guardato da sé con i propri occhi, testimone oculare o dell’aggettivo verbale *autoptos* (*αὐτόπτος*) ‘visto da sé’. Tutte le formazioni contengono oltre al gr. *autos* (*αὐτός*-) ‘stesso, proprio’ (v. *auto-*) la radice verbale gr. *op-* (*οπ-*) ‘vedere’ (v. *ottica*). *Autopsia* inizialmente si riferisce soprattutto agli esami scientifici e medici; il significato di ‘dissezione di cadaveri’ nasce probabilmente sotto l’influsso del fr. *Autopsie* verso la fine del 19° sec.” [*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, II ed. rivista e completata da Wolfgang Pfeifer, Akademie Verlag GmbH, 1993, p. 83]). Il *Grande dizionario* Battaglia, alla voce ‘autopsia’ riporta: “ Voce dotta, dal greco *αὐτοψία* ‘visione con i propri occhi’ (comp. dal gr. *αὐτός* ‘da sé’ e *ὄψις* ‘vista’). Cfr. Vico, *Scienza nuova*, 3-497: «La prima maniera ch’usarono gli uomini di rozzamente filosofare fu l’*αὐτοψία* o l’evidenza dei sensi, della quale si servì Epicuro che, come filosofo de’ sensi, era contento della sola spozione delle cose all’evidenza de’ sensi». Vico, quindi, non solo ne vede l’utilizzo nell’antica filosofia, ma ne valorizza anche, nella sua concezione filosofica, la visione sensibile, come primo ed autonomo strumento di conoscenza e come primo grado dell’incivilimento umano. Infatti quando, nella più famosa delle sue “degnità” afferma che “gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura”, attribuisce una rilevante funzione specifica all’approccio

mentre nella nota n° 47 cita la definizione contenuta nell'edizione del 1830 dello stesso vocabolario:

“die eigne Beobachtung irgend eines Naturgegenstandes, im Gegensatz der Kenntniß, welche man durch Beschreibung, Erzählung etc. davon erhalten kann. In der Naturwissenschaft überhaupt und in der Arzneykunst insbesondere ist die Autopsie ein Bildungsmittel, welches alle andre übertrifft”¹²⁵.

In Büchner poeta e scienziato l'impulso all'autopsia ha le stesse radici, è il risultato di un'osservazione scientifica esatta ed è legato al problema della conoscenza. Gli uomini stanno uno di fronte all'altro, ostili ed estranei, isolati, incapaci di instaurare rapporti e di capirsi. Addirittura in ogni uomo c'è una parte che non conosce l'altra: “ROBESPIERRE: Ich weiß nicht, was in mir das andere belügt”¹²⁶.

Se leggiamo la prima scena del primo atto di *Dantons Tod*, vediamo come il protagonista si confronta, sia pur affettuosamente, con la moglie, mettendo in dubbio che essi si conoscano realmente. Danton afferma:

“Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, - wir sind sehr einsam”¹²⁷.

Per leggersi veramente nell'intimo l'uno dell'altro, continua:

“Wir müßten uns die Schädeldeckel aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren”¹²⁸.

Büchner vuol scoprire il problema dell'esistenza: “Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?”¹²⁹. È il problema che tormenta anche Woyzeck, pur in maniera elementare: “Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht”¹³⁰.

La risposta è priva di illusioni.

Sempre in *Dantons Tod* questo desiderio di scrutare all'interno viene attribuito al popolo: “das Volk ist wie ein Kind, es muß alles zerbrechen, um zu sehen, was darin steckt”¹³¹.

Ma esso non è appagato perché gli uomini, dice Danton, pur sbranandosi, non riescono a trovare quel qualcosa che manca loro:

dei sensi con il mondo naturale. D'altra parte Vico – se vogliamo trovare un altro punto di contatto con Büchner – fa oggetto delle sue meditazioni l'uomo, sempre colto nella sua concretezza storica, anziché nell'astratto razionalismo cartesiano (Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografica - Editrice torinese, dal 1961 in via di pubblicazione, vol. I, p. 859). Gutzkow comprende quindi nella parola 'autopsia' sia il primo che il secondo significato, mettendo però l'accento sull'indagine medico-scientifica, sebbene non intenda ancora la vera e propria necropsia.

¹²⁵ “La propria osservazione di un qualsiasi oggetto della natura in contrasto con la conoscenza che se ne può avere attraverso descrizione, narrazione ecc. Nelle scienze naturali e in particolare in medicina l'autopsia è un mezzo di formazione che supera tutti gli altri” (*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. [Conversations Lexikon.] in zwölf Bänden*, vol. I, Leipzig, 1830⁷, p. 580).

¹²⁶ “ROBESPIERRE: Io non so cosa in me stesso inganni l'altra parte di me”, *Dantons Tod*, I, 6.

¹²⁷ “Sappiamo tanto poco l'uno dell'altro. Siamo pachidermi, tendiamo le mani l'uno verso l'altro, ma è fatica inutile; non facciamo altro che sfregarci vicendevolmente questo ruvido cuoio, siamo veramente soli”, *op. cit.*, I, 1.

¹²⁸ “Dovremmo scoperchiarci il cranio e strapparci vicendevolmente i pensieri dalle fibre del cervello”, *ibidem*.

¹²⁹ “Cos'è che in noi mente, uccide, ruba”. Questa espressione è usata nella famosa lettera sul fatalismo, quando il drammaturgo, costretto in quella città, si mette a studiare la storia della rivoluzione francese e si sente “zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte” (“annientato dall'orribile fatalismo della storia” [Gießen, dopo il 10 marzo 1834]). Quasi le stesse parole ritornano, ma con maggiore crudezza, in *Dantons Tod*: “Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?” (“Cos'è ciò che in noi mente, puttaneggia, ruba e assassina?”), *op. cit.*, II, 5).

¹³⁰ “Ogni uomo è un abisso, a uno gira la testa se ci guarda dentro”, *Woyzeck*, scena 10.

¹³¹ “Il popolo è come un bambino, vuol rompere tutto per veder cosa c'è dentro”, *Dantons Tod*, I, 5.

“Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden; es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür – aber wir werden es einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen? Geht, wir sind elende Alchimisten!”¹³².

Camille rincara la dose:

“wie lange soll die Menschheit in ewigem Hunger ihre eignen Glieder fressen? oder: wie lange sollen wir Schiffbrüchige auf einem Wrack in unlöschaarem Durst einander das Blut aus den Adern saugen? oder: wie lang sollen wir Algebräisten im Fleisch beim suchen nach dem unbekanntem, ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfetzten Gliedern schreiben?”¹³³.

Non è possibile neppure un intimo scambio per mezzo di una lingua comune e i colloqui, più che dialoghi sono monologhi: ognuno parla per se stesso, domanda e risposta corrono su binari paralleli.

Si è visto che per conoscere la verità è necessario sezionare e penetrare nell'intimo. Questo modo di aggredire la realtà, di diagnosticare in maniera così cruda potrebbe far pensare ad un atteggiamento cinico. Ma in Büchner c'è semmai odio per la prepotenza, non cinismo¹³⁴. In *Dantons Tod* un cittadino, parlando con Dumas, presidente del tribunale rivoluzionario, che si sta liberando della moglie per mezzo della ghigliottina, dice a proposito dei rivoluzionari: “Das ist der Sinn des Tigers”¹³⁵; con ciò si riferisce alla loro crudeltà.

Ci sono parecchi esempi di cinismo nelle opere: molti degli uomini della rivoluzione, come li inquadra lo stesso autore quando afferma in una lettera:

“Im Fall es 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, licherlich, energisch, und zynisch. Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß...”¹³⁶.

In Danton e Camille il cinismo è legato alla sfera della sensualità; Robespierre e Saint-Just esercitano la loro crudeltà facendo esperimenti sull'uomo alla maniera del dottore di *Woyzeck*: i loro esperimenti, sociali anziché medici, esigono comunque vittime umane, credendo o facendo credere che esse servano al progresso¹³⁷. Quest'affinità fra campo sociale e campo delle scienze naturali è messo in evidenza dal fatto che Saint-Just paragona le leggi della rivoluzione a quelle della materia. Il sadismo del dottore in

¹³² “È stato commesso un errore quando siamo stati creati; ci manca qualcosa, non so che nome darle...ma non la troveremo di sicuro frugandoci vicendevolmente nelle viscere; a che scopo, allora, sventrarci uno con l'altro? Va', siamo dei ben miseri alchimisti”, *op. cit.*, II, 1.

¹³³ “Per quanto tempo ancora l'umanità dovrà divorare le proprie membra nella sua eterna fame? oppure: per quanto tempo ancora noi, naufraghi sul relitto, dovremo nella nostra sete inestinguibile, succhiarci il sangue dalle vene? oppure: per quanto tempo ancora noi, algebrici della carne, dovremo scrivere i nostri conti con le membra tagliate, alla ricerca di quella x sconosciuta ed eternamente rifiutata?”, *ibidem*.

¹³⁴ V. Fritz Heyn, *Die Sprache Georg Büchners*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Philipps- Universität, Marburg/Lahn, 1955, pp. 12-49.

¹³⁵ “È l'istinto della tigre”, *Dantons Tod*, IV, 2. L'espressione è tolta dalla dottrina dell'anatomista Franz Joseph Gall in voga in quel periodo che evidenziava nella volta cranica ventisette rilievi, dalla cui grandezza si poteva derivare l'entità delle caratteristiche fondamentali dell'individuo. La moda era scaduta ad una paradossale fisiognomica e ad un gioco di società. Con questa frase Büchner, che rifiuta questa dottrina, lancia una frecciata caricaturale al suo ideatore. Per la rielaborazione della dottrina di Gall v. Sigrid Oehler-Klein, “Der Sinn des Tigers”. Zur Rezeption der Hirn- und Schädellehre Franz Joseph Galls im Werk Georg Büchners”, in: *GBJb* 5, 1985, pp. 18-51.

¹³⁶ “Nel caso che vi capiti di leggerlo, vi prego di tener conto nel vostro giudizio del fatto che io ho dovuto restar fedele alla storia e rappresentare gli uomini della Rivoluzione così come essi erano: sanguinosi, dissoluti, energici e cinici. Considero il mio dramma come un quadro storico, che deve somigliare al suo originale...”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 5 maggio 1835.

¹³⁷ V. Heinz Wetzell, “Die Entwicklung Woyzecks in Büchners Entwürfen”, in: *Euphorion* 74, 1980, pp. 375-396.

Woyzeck si serve anch'esso dello strumento del potere e si esercita nel crudele esperimento su un uomo indifeso. Gli procura piacere mortificare e tormentare quella povera creatura. Il suo scopo di medico non è la guarigione ma la conquista di un interessante preparato. Le manifestazioni di questo cinismo sono la freddezza, la brutalità, l'arroganza e il disprezzo. La pratica della scienza diviene per lui un campo d'azione ideale per il sadismo:

“Übrigens kann ich Sie versichern, daß Sie einen von den interessanten Fällen abgeben, und wenn Gott will, daß Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente”¹³⁸.

Insieme alla sete di successo e all'ambizione esso è una delle cause della rovina fisica e psichica di Woyzeck.

Un lettore superficiale, di fronte al cinismo di certi personaggi, può dubitare dei valori umani dell'autore, ma chi affronta Büchner con impegno non può che prendere atto del sincero atteggiamento morale e dell'inviolabilità dei suoi principi, testimoniati soprattutto dalle lettere che rivelano compassione ed affetto. È la compassione per gli oppressi, appunto, insieme all'odio per i prepotenti uno dei sentimenti predominanti nelle sue opere. Prende parte con passionalità e le sue figure gli diventano o oggetto di scherno o di compassione. Il suo ruolo non è quello classico del *prodesse et delectare* e dell'educazione morale, ma consiste nel comunicare la realtà nella sua completezza. Nell'impegno sociale ed umano fraternizza con i più deboli e li rappresenta.

All'ambito della ricerca autoptica della conoscenza appartiene anche l'opera di smascheramento che Büchner compie ad ogni passo. È anch'essa una testimonianza di quello spirito critico che produce sia la sua opera scientifica che quella letteraria. Camille, ad esempio, esige una verifica della realtà quando dice: “wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann, wie in einem Zimmer mit Spiegeln, überall”¹³⁹.

Il passionale spirito di critica e di accusa di Büchner vuole disilludere. La sua lingua, intenzionalmente 'non bella', obbedisce a questo scopo. Il procedimento di smascheramento agisce nei confronti della natura, dell'uomo e del mondo in generale. La natura, ormai senza traccia di armonia classica, è vista senza illusioni; l'uomo si rivela nei suoi aspetti più reconditi e si isola allontanandosi da essa; il mondo si sgretola. L'ironia e la satira scavano e distruggono senza pietà.

§ 3 Economia poetica e limitatezza del campo semantico

La prosa di Büchner colpisce immediatamente per la sua stringatezza e la sua concentrazione. È tipico dello scienziato che espone i risultati della sua ricerca scrivere in maniera concisa, eliminando il superfluo, andando dritto allo scopo senza inutili fronzoli; egli trasferisce questa tendenza anche nella sua opera letteraria, nella quale preferisce espressioni sintetiche. Raggiunge il massimo espressivo con un minimo di vocaboli e con i più semplici mezzi stilistici¹⁴⁰. Con ciò non s'intende dire che la sua lingua sia distaccata e priva di passionalità. Al contrario essa è sicura, vigorosa e spesso aggressiva. Accanto alla consapevolezza e all'ordine severo di ogni sua parte essa possiede forza e commozione che si riscontrano nella scelta delle parole, nella costruzione e nel ritmo della frase. La sua prosa ha un'insita forza che le proviene anche dall'immediatezza e velocità con la quale è

¹³⁸ “Del resto, le posso assicurare che sarà uno dei casi interessanti, e se dio vuole che la lingua le si paralizzi solo in parte, allora faremo degli esperimenti davvero immortali”, *Woyzeck*, scena 9.

¹³⁹ “Dovremmo toglierci le maschere una buona volta, e allora, come in una camera tutta specchi, vedremo dappertutto”, *Dantons Tod*, IV, 5.

¹⁴⁰ V. Walter Hinderer, *op. cit.*, pp. 59-65.

stata prodotta. Ricordiamo che ha scritto tutte le sue opere in pochissimi anni e nei pochi ritagli di tempo che gli lasciavano le altre attività.

La sua esigenza tipicamente scientifica di chiarezza gli impone l'uso prevalente del sostantivo, specialmente concreto, rispetto alle altre parti del discorso: ciò conferisce alla sua prosa concretezza e corposità. La stessa origine e la stessa funzione ce l'ha la metafora, quella "capacità di rappresentazione figurata di risultati del pensiero astratto"¹⁴¹. Alla chiarezza di significato della prosa contribuisce questa concisione raggiunta anche mediante l'uso della costruzione prevalentemente paratattica: le frasi singole in genere hanno breve ampiezza, non si espandono in attributi e mantengono nel contesto la loro autonomia. Perciò si possono moltiplicare a piacere. Ogni singolo pensiero è stringato e concluso. Spesso una proposizione si allinea ad un'altra per asindeto.

Già nelle lettere questa levigatezza epigrammatica è al servizio della comunicazione personale. L'esattezza logica con cui è condotto il discorso gli impone una costruzione della frase nella quale le singole parole ricevono il loro esatto posto grammaticale.

In *Dantons Tod*, in cui la lingua, soprattutto quella utilizzata dai personaggi che fanno dichiarazioni in contrasto con le opinioni dell'autore, ha spesso tono oratorio, sono frequenti le domande retoriche e mancano spesso le relazioni causali fra domanda e affermazione. Tuttavia i contenuti si allineano anche qui quasi sempre in brevi frasi principali che iniziano spesso con il soggetto e sono senza copula. C'è un allineamento dei blocchi, non una struttura sintattica complessa, riscontrabile solo alcune volte, ad esempio nella seconda parte del discorso di Danton, laddove il percorso logico fa un giro di boa: "Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott"¹⁴².

Anche la prosa di *Lenz*, per quanto psicologicamente penetrante, è laconica. L'uso frequente dell'ellissi verbale è importante in questo testo, non solo perché contribuisce alla concisione, ma anche perché è un sintomo che la posizione del narratore è pian piano sostituita dal punto di vista del personaggio. Essa è indicatrice di un flusso di percezioni sensibili disorganizzate che colpiscono il loro sperimentatore Lenz¹⁴³. L'uso frequente del "so"¹⁴⁴ prima degli aggettivi è un accorgimento per eliminare circonlocuzioni, perifrasi ed intere proposizioni chiarificatrici. Anche l'anacoluto è una rottura sintattica che, per corrispondere alle sensazioni ravvicinate del protagonista, abbrevia il periodo con la sua anomalia grammaticale pur mantenendo chiaro il testo. Dalla stringatezza l'espressione riceve vigore, particolarmente nei momenti in cui l'animo disperato attinge alla profondità della sensazione. In questi casi la lingua diventa estremamente compatta, quasi esplosiva: non si dice follia come un incubo ma "der Alp des Wahnsinns"¹⁴⁵. Non è un piatto paragone, manca il 'wie'¹⁴⁶ e così il concetto diventa unico. La compattezza è evidenziata dal crescendo dell'espressione.

In *Leonce und Lena*, dove, a causa della giocosità e della vivace mobilità delle situazioni, anche la lingua diventa più morbida, c'è un uso più ricco di congiunzioni, una maggiore frequenza di collegamenti ipotattici, ma le singole proposizioni rimangono concise. L'umorismo stesso del testo non è prolisso ma stringato ad acuto.

¹⁴¹ Hans Mayer, *op. cit.*

¹⁴² "Il mondo è il caos. Il nulla il dio che deve nascere", *Dantons Tod*, IV, 5.

¹⁴³ Per l'analisi strutturale di *Lenz* v. David Horton, "Modes of consciousness representation in Büchner's *Lenz*", in: *German Life and Letters* 43, 1 ottobre 1989, pp. 34-48. Egli afferma che la struttura sintattica dell'opera, prevalentemente paratattica e asindetica, e l'instabilità della prospettiva della narrazione sono state ormai riconosciute come una delle sue più moderne qualità.

¹⁴⁴ "Così".

¹⁴⁵ "L'incubo della follia".

¹⁴⁶ "Come".

In *Woyzeck* la concisione dell'espressione verbale conferisce forza immaginifica ad ogni parola. La lingua non è articolata in una forma espressiva libera e sciolta. La componente fortemente emotiva del linguaggio di Woyzeck è accentuata dalla gestualità, attraverso la quale le espressioni addensate e prorompenti si interpretano: da questo coordinamento di parole e gesti otteniamo l'effetto d'insieme. Le didascalie sono indispensabili: se si togliessero le spiegazioni del gioco mimico, i discorsi, già così ridotti all'essenziale, finirebbero per impoverirsi. La mimica è infatti una seconda lingua che si affianca alla parola vera e propria. A conferire al tutto ritmo espressivo contribuiscono efficacemente anche l'interpunzione e le pause. C'è una grande ricchezza di punti di sospensione, esclamativi, interrogativi e lineette che evidenziano la brevità delle parti espressive, accentuano l'impeto delle esclamazioni e creano tensione drammatica. Corrisponde alla pena spirituale e corporale di Woyzeck la sua sintassi concitata, dalle frasi spesso smozzicate e dal vocabolario ossessivamente monotono. Rientra nel campo dell'economia poetica la ripetizione di singole parole, frasi, frammenti di frase o esclamazioni. Esse accentuano la restrizione del campo semantico a determinate parole portatrici di concetti che diventano a volte parole-chiave e che hanno un ruolo importante perché aumentano la tensione, favoriscono il crescendo ed evidenziano l'inceppamento espressivo del personaggio e la frammentazione sintattica. Alcune di queste parole sono di natura concettuale e su di esse si arrovela la mente di Woyzeck, come per esempio: "Natur", "Welt", "Mensch", "arm" e "müssen"¹⁴⁷; altre sono collegate ad un'azione, come "Messer", "stich!"¹⁴⁸ e "immer zu; immer noch" ed altre ancora a sensazioni, come "warm", "kalt", "heiß"¹⁴⁹.

Intendiamo quindi per economia poetica di stampo scientifico anche la voluta limitatezza di vocabolario, per cui il numero di vocaboli ricorrenti nell'opera è molto basso e la varietà molto ridotta rispetto ad altri autori, la scarsa ampiezza della frase, la vocazione alla compattezza.

La stessa tendenza al risparmio la rivela Büchner con l'eliminazione dei preamboli negli attacchi sia delle lettere che delle scene e dei discorsi nei drammi. Genera così una grande forza d'urto che proietta immediatamente il lettore *in medias res*. Citiamo come esempio l'inizio di alcune lettere: alla famiglia ("Ich verachte niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung")¹⁵⁰, alla fidanzata ("Ich dürste nach einem Briefe")¹⁵¹, ancora alla famiglia ("Was sagt man zu der Verurteilung von Schultz?")¹⁵². In *Dantons Tod* Legendre inizia così il suo discorso: "Soll denn das Schlachten der Deputierten nicht aufhören?"¹⁵³; il discorso di Saint-Just ha il seguente inizio:

"Es scheint in dieser Versammlung einige empfindliche Ohren zu geben, die das Wort 'Blut' nicht wohl vertragen können"¹⁵⁴.

Anche in *Leonce und Lena* quasi tutte le scene cominciano in maniera immediata.

Contribuisce alla concisione ed alla chiarezza conclusiva del testo anche l' "ergo" filosofico, seppur con intento satirico, che incontriamo in *Dantons Tod*:

¹⁴⁷ "Natura", "mondo", "uomo", "povero" e "dovere".

¹⁴⁸ "Coltello", "pugnala!" e "ancora; ancora".

¹⁴⁹ "Caldo", "freddo", "bollente".

¹⁵⁰ "Io non disprezzo nessuno, meno che meno per la sua intelligenza o la sua cultura", lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834.

¹⁵¹ "Ho sete di una tua lettera", lettera alla fidanzata, Gießen, febbraio 1834.

¹⁵² "Che si dice della condanna di Schultz?", lettera alla famiglia, Gießen, 2 luglio 1834.

¹⁵³ "Non dovrà dunque mai cessare questo macello dei deputati?", *Dantons Tod*, II,7.

¹⁵⁴ "Sembra che in questa assemblea ci siano delle orecchie sensibili che non possono sopportare la parola 'sanguè'", *ibidem*.

“ERSTER BÜRGER: Ergo, ihr arbeitet, und sie tun nichts; ergo, ihr hab’s erworben, und sie haben’s gestohlen; ergo, wenn ihr von eurem gestohlen Eigentum ein paar Heller wiederhaben wollt, müßt ihr huren und betteln; ergo, sie sind Spitzbuben, und man muß sie totschiagen!”¹⁵⁵

oppure:

“ERSTER BÜRGER: Wir sind das Volk, und wir wollen, daß kein Gesetz sei; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gib’s kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen!”¹⁵⁶.

Altrettanto incisivo è il “Quod erat demonstrandum”¹⁵⁷ che conclude la disquisizione filosofica di Thomas Payne e che non lascia spazio ad alcuna prosecuzione del discorso.

§ 4 *La lingua letteraria come veicolo dello spirito critico scientifico. Disinvoltura del linguaggio*

In una lettera ad August Stöber, Büchner, parlando del linguaggio filosofico in particolare, ma riferendosi probabilmente a qualsiasi linguaggio tecnico, si esprime così:

“Die Kunstsprache ist abschleulich, ich meine, für menschliche Dinge müßte man auch menschliche Ausdrücke finden”¹⁵⁸.

Si può dire quindi che abbia fatto già la sua scelta: esprimere nel linguaggio letterario tutti quei problemi che sono lo stimolo delle sue discipline scientifiche, ottenendo così il duplice scopo di arricchire la letteratura di elementi scientifici e di rendere un pensiero scientifico in forma letteraria. Insomma non è il tipico letterato ma un uomo di scienza che scrive solo quando ciò gli è imposto da un impulso non letterario¹⁵⁹. Ciò facendo porta con sé la sua curiosità scientifica e i suoi metodi di indagine. La realtà non deve essere trasfigurata e del mondo va descritto tutto, senza chiedersi se è brutto o bello. Mentre nella concezione classica la scienza tende alla conoscenza e l’arte al bello, in lui prevale in entrambi i casi la ricerca della verità, poiché il bello ha perso il suo predominio. L’indifferenza nei confronti del bello favorisce il modo di procedere scientifico. L’epoca dell’Idealismo è finita ed egli, come scrittore moderno, vuole instaurare un rapporto tra letteratura e scienza, nel quale quest’ultima ha anche la funzione di limitare gli abusi della letteratura. La coscienza scientifica diviene in lui consapevolezza frenante.

Questa compresenza di scienziato e letterato ci riconduce al grande Leonardo da Vinci che, per l’avversione ad una cultura tradizionale e libresca, si vantava di essere “homo senza lettere”. Desideroso di interrogare direttamente il gran libro della natura mediante l’esperienza elaborata dalla ragione, curioso di conoscere il mondo per dominarlo e ricomporlo secondo i disegni umani, si esprimeva anch’egli con una prosa lontana da torniture classiche, incidendo il pensiero e l’immagine con un vigore ed una densità tanto suggestivi da renderli spesso altamente poetici. Così accade che nel nostro Leonardo —

¹⁵⁵ “PRIMO CITTADINO: Ergo voi lavorate e loro non fanno niente; ergo, voi vi guadagnate il pane e loro lo rubano; ergo, se voi volete riavere qualche soldo di quel che vi han rubato, dovete prostituirvi e mendicare; ergo, loro sono dei mascalzoni e bisogna accopparli!”, *op. cit.*, I, 2.

¹⁵⁶ “PRIMO CITTADINO: Noi siamo il popolo e vogliamo che non ci sia nessuna legge; ergo questa volontà è la legge, ergo in nome della legge non c’è più legge, ergo a morte!”, *ibidem*.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, III, 1.

¹⁵⁸ “Questo linguaggio artificiale è orribile, secondo me bisognerebbe trovare per delle cose umane anche espressioni umane”, lettera ad August Stöber, Darmstadt, 9 dicembre 1833.

¹⁵⁹ V. Luciano Zagari, “Georg Büchners Theater zwischen Tradition und Antitradition”, in: *Studi germanici* (NS) III, 3, ottobre 1964, Roma, pp. 373-382.

come in Büchner — si ritrovi, accanto ad incisività e sobrietà di tocchi, un'immediatezza che fa balzare le cose innanzi; e mentre la scienza fa trovare ad ambedue sentenze epigrammatiche, l'intuito artistico si esprime nell'intensa fosforescenza di spunti vibranti di sottintesi e il loro spirito di osservazione si concretizza in un'ironia corposa e sferzante.

Abbiamo visto come i campi della filosofia, della scienza e della letteratura sono in Büchner strettamente intrecciati. Abbiamo già mostrato la matrice filosofica del pensiero scientifico di Büchner: ora vediamo come l'esperienza scientifica impronti gran parte della sua lingua letteraria¹⁶⁰.

Questo linguaggio di ispirazione scientifica in generale e medica in particolare (nella medicina si comprendono i settori parziali della fisiologia, dell'anatomia e della microbiologia) si colora variamente a seconda della combinazione con gli altri atteggiamenti riscontrabili nell'opera di Büchner e corrisponde alla varietà dei piani stilistici, ognuno dei quali si adatta al parlare individuale di un determinato personaggio. In *Dantons Tod*, per esempio, la lingua ha grande varietà di toni: riscontriamo l'esuberanza retorica, il pathos rivoluzionario, il sentimento lirico, l'oscenità e l'erotismo.

Danton è quello che ha la gamma di registri linguistici più varia e con sfumature più ricche, dal retorico patetico al sentimentale passando per il cinico e che adatta la sua lingua alle diverse situazioni. I suoi discorsi davanti al tribunale rivoluzionario hanno una grande carica oratoria passionale, pur non possedendo la struttura logica e la forza retorica dello stile di Robespierre. La lingua di Danton è però più spesso improntata ad un *edonismo erotico* guidato da un interesse estetico¹⁶¹. La grisette viene definita in uno stile classicheggiante "ein restaurierter Torso, woran nur die Hüften und die Füße antik sind"¹⁶². A Marion egli esprime un desiderio:

"Ich möchte ein Teil des Äthers sein, um dich in meiner Flut zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönes Leibes zu brechen"¹⁶³.

In questi due esempi l'interesse per il dato anatomico si accosta all'erotismo. Non per niente parlando di lui dice Lacroix: "Er sucht eben die Mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des Palais-Royal zusammen"¹⁶⁴ e poco oltre si congeda salutandolo con una frase ironicamente profetica: "Die Schenkel der Demoiselle guillotiniere dich, der Mons Veneris wird dein Tarpejischer Fels"¹⁶⁵.

Il linguaggio rivoluzionario retorico è proprio delle figure maschili dominanti, soprattutto di Robespierre. Egli utilizza la terminologia medico-scientifica per dar fiato alla loro volontà di potere e al loro sdegno. Robespierre inveisce:

"Weg mit einer Gesellschaft, die der toten Aristokratie die Kleider ausgezogen und ihren Aussatz geerbt hat!"¹⁶⁶.

Dantons Tod è linguisticamente ancora sulla linea dell'acceso linguaggio politico di *Der hessische Landbote*, anche se in quest'ultimo l'odio è al servizio del desiderio di giustizia sociale. In fondo è di nuovo evidente quanto strettamente siano legate in Büchner l'esperienza medico-scientifica, che lo avvicina agli esseri umani e lo induce a provare

¹⁶⁰ Per il rapporto tra arte e scienza v. anche Walter Müller-Seidel, *op. cit.*

¹⁶¹ V. Gerhard Kurz, "Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110, 1991, pp. 550-574.

¹⁶² "Un torso restaurato dove antichi sono solo i fianchi e i piedi", *Dantons Tod*, I, 5.

¹⁶³ "Vorrei essere una parte dell'etere per bagnarti nel mio flutto, per frangermi ad ogni curva del tuo bel corpo", *ibidem*.

¹⁶⁴ "Cerca di ricostruire la Venere medicea raccogliendone i frammenti su tutte le grisettes del Palais Royal", *op. cit.*, I, 4.

¹⁶⁵ "Le cosce della signorina ti ghigliottineranno e il monte di Venere diverrà la tua Rupe Tarpea", *op. cit.*, I, 6.

¹⁶⁶ "Basta con una società che ha tolto le vesti all'aristocrazia ormai morta e ne ha ereditato la lebbra!", *ibidem*.

compassione per loro, e la sua critica sociale. Il libello è tutto cosparso di rimandi a parti del corpo usate metaforicamente come ad esempio nella rappresentazione dello stato assolutista:

“Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz. Die hungrigen Mägen aller vornehmen Herren, denen er die hohen Stellen verteilt, sind Schröpfköpfe, die er dem Lande setzt”¹⁶⁷.

In *Leonce und Lena* il dato anatomico è accompagnato da aggettivi con *funzione ironica* e caricaturale che creano insieme al nome una composizione contrastante, ad esempio: “VALERIO: [...] Es sind höchst unwahrscheinliche Waden und sehr problematische Schenkel”¹⁶⁸ e

“LEONCE: [...] Es ist ein köstlicher Kontrast: diese himmlich stupiden Augen, dieser göttlich einfältigen Mund, dieses schafnasige griechische Profil”¹⁶⁹.

Büchner dà rilievo agli elementi contrastanti con tagliente acutezza. Un altro tipo di contrasto comico è dato da un concetto medico accostato ad un giudizio morale: Valerio esce con una tale considerazione: “auch haben sie eine gute Verdauung, was beweist, daß sie ein gutes Gewissen haben”¹⁷⁰.

Egli vuol far credere che si possano derivare i valori spirituali dal funzionamento dell’organismo.

Ma anche già in *Dantons Tod* gli aggettivi riferiti a parti del corpo in una maniera leziosa e compiaciuta accentuano questo tono ironico. Una donna ad esempio vedendo Hérault-Séchelles condotto al patibolo ne ammira le chiome: “Hérault, aus deinen hübschen Haaren laß ich mir eine Perücke machen”¹⁷¹. A proposito della testa di Hérault-Séchelles Robespierre la definisce “ein schöner Kopf!”¹⁷² e Saint-Just dichiara con distacco: “Er war der schöngemalte Anfangbuchstaben der Konstitutionsakte”¹⁷³. C’è in tutti questi casi oltre all’ironia una punta di crudeltà.

L’ironia presente in *Leonce und Lena* diviene *senso del grottesco* nelle due figure del capitano e del dottore nel *Woyzeck*. Essi sono i rappresentanti caricaturali di una società disumanata, contrapposti al semplice Woyzeck ma in contrasto anche fra di loro come tipizzazioni, il primo di una stupida inerzia ed il secondo di una iperattività pseudoscientifica; il capitano raccomanda sempre a Woyzeck di agire lentamente e di non correre, perché chi corre non è virtuoso: “Langsam, Woyzeck, langsam” e “Geh jetzt, und renn nicht so”¹⁷⁴.

¹⁶⁷ “Il principe è la testa della sanguisuga che striscia su voi, i ministri ne sono le zanne, i funzionari la coda; le fauci affamate di tutti i nobili signori, cui affida le più alte cariche, sono ventose ch’egli applica al paese”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

¹⁶⁸ “VALERIO: [...] I polpacci sono davvero improbabili e le cosce piuttosto problematiche”, *Leonce und Lena*, I, 3. Per l’ironia insita in Valerio v. Paul Landau, “*Leonce und Lena*”, in: Paul Landau a cura di *op. cit.*, pp. 123-148, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 50-69.

¹⁶⁹ “LEONCE: [...] Un contrasto delizioso: quegli occhi celestialmente stupidi, quella bocca divinamente sciocca, quello stolido profilo greco”, *op. cit.*, II, 1.

¹⁷⁰ “Hanno altresì una buona digestione, il che dimostra che hanno la coscienza pulita”, *op. cit.*, III, 3. Nell’Ottocento i fisiologi mettevano spesso in relazione dispepsia con umor nero. Del resto col tempo si è provata la correlazione tra psiche e soma che è alla base, appunto, delle malattie psicosomatiche. Quello che, però, ci stupisce nella massima del re è la considerazione morale legata alla digestione.

¹⁷¹ “Hérault, con i tuoi bei capelli mi farò una parrucca”, *Dantons Tod*, IV, 7.

¹⁷² “Una bella testa!”, *op. cit.*, I, 6.

¹⁷³ “Era l’iniziale miniata della Costituzione”, *ibidem*.

¹⁷⁴ “Piano, Woyzeck, piano”; “Adesso va’, e non correre tanto!”, *Woyzeck*, scena 1.

Il linguaggio del dottore è la caricatura di quello della medicina diagnostica. Rimprovera a Woyzeck di aver urinato sul muro, accusandolo di assecondare la natura anziché la volontà:

“Hab ich nicht nachgewiesen, daß der *Musculus constrictor vesicæ* dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. — den Harn nicht halten können!”¹⁷⁵.

Le sue osservazioni e i suoi studi sulla natura sono assurde e ridicole manie:

“ich steck grade die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten”¹⁷⁶.

Tutti e tre, Re Pietro, il capitano e il dottore, hanno un concetto grottesco delle qualità umane da loro considerate positive, del loro raggiungimento e del loro rapporto con le funzioni corporali.

La lingua di Büchner è capace di colorarsi di una *sensualità* dalle molte sfumature, che varia dal tono morbido e sensibile riscontrabile in certe parole di Marion, a quello più cupo che emerge dai suoi ricordi, a quello grossolanamente sessuale che erompe dalla figura brutale del tamburmaggiore, passando per quello istintivo e spontaneo di Marie. Marion rifiuta il gergo maschile della rivoluzione, perché esso raggela il suo erotismo e si serve di una sua grammatica dell'amore. Le labbra di Danton cessano di essere oggetto d'amore quando citano i fatti nudi e crudi: “Danton, deine Lippen sind kalt geworden, deine Worte haben deine Küsse erstickt”¹⁷⁷.

La sua sensualità assume un tratto di oscura fatalità quando ricorda:

“Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib”¹⁷⁸.

Marie porta ad ogni sua comparsa con sé la stessa carica sensuale, percepibile sia nelle sue parole, sia in quelle di coloro che la osservano. Mentre la vicina Margret paragona il tamburmaggiore ad un albero per la sua imponenza, Marie usa per lui espressioni più corposamente animalesche: “Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw”¹⁷⁹ oppure: “Über die Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löw”¹⁸⁰, che presumono nell'uomo una maggiore vitalità ed aggressività. Anche quando si guarda allo specchio la contrapposizione tra la sua povertà e la sua bocca rossa avviene nel campo erotico: “und doch hab ich ein' so roten Mund als die großen Madamen”¹⁸¹.

Il tamburmaggiore è la trasposizione al maschile di Marie. È un uomo senza cuore, non ha né sensibilità né coscienza. Percepisce la presenza femminile solo come richiamo

¹⁷⁵ “Non ho forse dimostrato che il *musculus constrictor vesicæ* è condizionato dalla volontà? La natura! Woyzeck, l'uomo è libero, nell'uomo l'individualità si trasfigura nella libertà. Non saper trattenere l'orina!”, *op. cit.*, scena 7.

¹⁷⁶ “Avevo appena messo fuori il naso dalla finestra e ci facevo cadere sopra i raggi del sole per osservare lo starnuto”, *ibidem*.

¹⁷⁷ “Le tue labbra sono diventate fredde, le tue parole hanno soffocato i tuoi baci”, *Dantons Tod*, I, 5.

¹⁷⁸ “Ma io diventai come un mare che tutto inghiotte e s'agita sempre più in profondo. Per me c'era solo un polo opposto, tutti gli uomini si fondevano in un corpo”, *Dantons Tod*, I, 5. Per l'analisi dettagliata della scena di Marion v. Wolfgang Martens, “Zum Menschenbild Georg Büchners. Woyzeck und die Marionszene in *Dantons Tod*”, in: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben* 8, 1957/58, pp. 13-20, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 373-385.

¹⁷⁹ “È piantato sulle gambe come un leone”, *Woyzeck*, scena 3.

¹⁸⁰ “Il petto come un manzo e la barba come un leone”, *op. cit.*, scena 8.

¹⁸¹ “Eppure ci ho anch'io una bocca rossa come la gran dame”, *op. cit.*, scena 6.

sessuale. Per lui Marie è sempre e solo una “Weibsbild” senza nome, adatta solo “zur Zucht von Tamburmajors”¹⁸². Nella lingua di questi personaggi il corpo e le parti anatomiche hanno solo un contenuto erotico elementare¹⁸³.

La familiarità di Büchner con le scienze naturali, come aveva rilevato Gutzkow nella già citata lettera da Francoforte del 10 giugno 1836, conferisce al suo linguaggio anche una spiccata *disinvoltura*. Già nell’osservazione dei fatti economici egli è di una spietata severità scientifica ed esercita con freddezza la sua diagnosi, per quanto sia accompagnata da una grande commiserazione per il misero destino delle creature, specialmente nel momento in cui perde la speranza nei capovolgimenti politici. Ricordiamo di nuovo le parole di Camille che esige dalla forma di stato che aderisca al corpo del popolo:

“Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken”¹⁸⁴.

Egli porta con sé la sua curiosità e i suoi metodi d’indagine e non solo dischiude la sua arte a campi come la rappresentazione del brutto e del patologico, che egli tratta con alto grado di competente realismo, analitica penetrazione ed attenzione priva di sentimentalismo, ma la collega alla realtà empirica in generale. Fissa l’orrore come faceva il classicista David, ma lo fa senza la sua freddezza estetica, senza desiderio di destare sensazioni nel pubblico, senza compiacimento.

La sua lingua mutua dalla medicina un abbondante vocabolario: non solo quindi la scena si popola di immagini cruente e scioccanti¹⁸⁵ ma anche di disinvolute spudoratezze, collegate al sesso o all’apparato urogenitale. Riscontriamo in questo spigliato atteggiamento una caratteristica propria dei medici che, abituati a studiare il corpo umano e le sue funzioni, perdono in una certa misura il senso del pudore e che trovano naturale usare parole ed espressioni che comunemente vengono considerate volgari. Danton si compiace di parlare a proposito di Rosalie, una delle grisette, di “geschmeidige Hüften”¹⁸⁶: qui l’accenno è sensuale ma delicato, mentre la sessualità diventa vera e propria oscenità quando egli esprime il suo desiderio:

“Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?”¹⁸⁷

o, quando fa la sua dichiarazione di epicureismo senza ipocrisia:

“Ob wir uns nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Scham binden oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen?”¹⁸⁸

Altrove parla della vita come di una donna di malaffare:

“Ich will mich aus dem Leben nicht wie aus dem Bettstuhl, sondern aus dem Bett einer Barmherzigen Schwester wegschleichen. Es ist eine Hure; es treibt mit der ganzen Welt Unzucht”¹⁸⁹.

¹⁸² “Femmina”; “a un allevamento di tamburmaggiori”, *op. cit.*, scena 4.

¹⁸³ L’argomento corpo e parti del corpo verrà approfondito nel capitolo.

¹⁸⁴ “Ogni pulsar di vene, tendersi di muscoli, fremere di tendini, deve segnarsi in essa”, *Dantons Tod*, I, 1.

¹⁸⁵ V. cap. III, § 2 a.

¹⁸⁶ “Fianchi morbidi”, *op. cit.*, I, 5.

¹⁸⁷ “Non verrebbe voglia di saltar lì in mezzo, strapparsi i calzoni e accoppiarsi per di dietro come i cani in strada?”, *op. cit.*, II, 2.

¹⁸⁸ “C’è differenza se davanti alle nostre vergogne appendiamo foglie d’alloro, corone di rose o di pampini oppure se le portiamo scoperte e ce le facciamo leccare dai cani?”, *op. cit.*, IV, 5.

Del resto il Danton storico amava indecenze e volgarità¹⁹⁰ e lo stesso Büchner in una lettera ai genitori giustifica il suo linguaggio scurrile con il rispetto della verità:

“Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so dachte man an die weltbekannte, obszöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriß ist”¹⁹¹.

Per esempio la frase che egli attribuisce a Danton:

“Es könnte vielleicht noch gehen, wenn ich Robespierre meine Huren und Couthon meine Waden hinterließe”¹⁹²

è ripresa quasi letteralmente da quella pronunciata effettivamente dal personaggio storico, con la differenza che quest’ultimo vuole lasciare in eredità a Robespierre il suo sedere. Ma non è solo Danton ad usare espressioni colorite; anche la moglie del suggeritore Simon se ne esce con un paio di battute volgarmente allusive, la prima riferita al marito: “der Schnaps stellt ihm gleich ein Bein”¹⁹³, la seconda alla figlia:

“hättest du ein paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr hinunterließen? [...] — Wir arbeiten mit allen Glieder, warum denn nicht auch damit”¹⁹⁴.

Hérault che si avvia al patibolo risponde per le rime ad una donna che vorrebbe farsi una parrucca con i suoi bei capelli: “Ich habe nicht Waldung genug für einen so abgeholzten Venusberg”¹⁹⁵.

In *Woyzeck* è il povero soldato che, esasperato dalla gelosia, usa un’espressione forte con riferimento al sesso: “Tut’s am hellen Tag, tut’s einem auf den Händen wie die Mücken!”¹⁹⁶. Altrettanto colorita e per di più accentuata dall’uso del dialetto è l’espressione popolare da smargiasso usata dal tamburmaggiore nei confronti di chi non si ubriaca: “Ich will ihm die Nas ins Arschloch prügeln!”¹⁹⁷.

La lingua del popolo è immediata e volgare ma efficace: “Soll ich dir noch so viel Atem lassen als ’en Altweiberfurz, soll ich?”¹⁹⁸. È questa una delle rare volte che la metafora assume le vesti del vero e proprio paragone con l’uso di “als”¹⁹⁹.

¹⁸⁹ “Non voglio sgattaiolare dalla vita come da un inginocchiatoio, ma piuttosto come fosse il letto di una suora di carità. È una puttana; fa le porcherie col mondo intero”, *op. cit.*, IV, 3.

¹⁹⁰ Paul Landau, “*Dantons Tod*”, in: Paul Landau, *op. cit.*, pp. 73-90, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 373-385.

¹⁹¹ “Se vi si incontrano delle espressioni indecenti, si pensi dunque al ben noto linguaggio osceno di quell’epoca, del quale ciò io che faccio dire ai miei personaggi non è che un debole compendio”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 28 luglio 1835.

¹⁹² “Forse potrebbe ancora andare se lasciassi in eredità a Robespierre le mie puttane e a Couthon i miei polpacci”, *Dantons Tod*, IV, 5.

¹⁹³ “La grappa gli mette una gamba di traverso”, *op. cit.*, I, 2.

¹⁹⁴ “Avresti forse un paio di pantaloni da tirarti su, se i giovanotti non tirassero giù i loro con lei? [...] Lavoriamo con tutte le membra, e perché non anche con quella”, *ibidem*.

¹⁹⁵ “Non ne ho abbastanza per un monte di Venere così pelato”, *op. cit.*, IV, 7.

¹⁹⁶ “Fatelo alla luce del sole, fatelo sulla mano di qualcuno, come le mosche!”, *Woyzeck*, scena 12. Un’espressione quasi identica viene usata da Lacroix: “Die Mücken treiben’s ihnen sonst auf den Händen”, “Altrimenti le mosche faranno quella cosa sulle mani” *Dantons Tod*, I, 5.

¹⁹⁷ “Gliene dico tante che gli faccio entrare il naso nel buco del culo”, *Woyzeck*, scena 16.

¹⁹⁸ “Devo lasciarti ancora tanto fiato quanto un peto di vecchia, eh?”, *ibidem*.

¹⁹⁹ “Come”.

§ 5 La lingua come elemento unificatore delle opere di Büchner

La lingua di Büchner è quindi percorsa in lungo e in largo da una vena scientifica che la rende più omogenea e le facilita il suo compito fondamentale: quello di fungere da elemento unificatore delle sue opere. In realtà sarebbe inutile cercare in esse un'azione vera e propria e non c'è contrasto drammatico di forze concrete opposte²⁰⁰. In *Dantons Tod*, per esempio, il conflitto è soprattutto visibile nella dialettica dei discorsi monolitici contrapposti delle due parti avverse²⁰¹. È la parola che si trasforma in azione, anzi è essa stessa azione, divenendo protagonista. La rivoluzione è un atto che si è concretizzato da un pensiero, poi trascinato da oscure forze brutali. I rivoluzionari per poter dominare queste forze devono servirsi di una lingua efficace, aggressiva e sentenziosa. Nessuno dei personaggi di questo dramma narra o interpreta gli avvenimenti passati o presenti, mentre ciascuno tenta di generare l'azione attraverso un proprio discorso. La lingua non serve a comunicare, ma a trovare un passaggio nel mondo corporeo per concretizzarsi. Ciò è tanto più possibile quanto più radicale e tagliente è il discorso²⁰².

Questa identificazione di parola ed azione diventa particolarmente evidente nel motivo delle membra del corpo e della frase. Saint-Just afferma identificando corporeità e scritto:

“es darf daher jeder Vorzüge und darf daher keiner Vorrechte haben, weder ein einzelner noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. — Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. Er hatte vier Jahre nötig, um in der Körperwelt durchgeführt zu werden, und unter gewöhnlichen Umständen hätte er ein Jahrhundert dazu gebraucht und wäre mit Generationen interpunktiert worden”²⁰³.

Barère, rivolgendosi a Saint-Just, lo incita:

“[...] und spinne deine Periode, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist!”²⁰⁴.

Questa lingua è generatrice di realtà violenta. Mercier, parlando dell'azione dei rivoluzionari, la vede conseguenza delle parole:

“aber sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist. 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. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen”²⁰⁵.

²⁰⁰ V. Fritz Heyn, *ibidem*.

²⁰¹ V. Ronald Peacock, “Eine Bemerkung zu den Dramen Georg Büchners”, in: *German Life and Letters*, 1956/57 con il titolo: “A Note on Georg Büchner's Plays”, pp. 189-197, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 360-372.

²⁰² V. Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama 'Dantons Tod' unter Berücksichtigung der 'Letzten Tage der Menschheit' von Karl Kraus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991 e Axel Schmidt, *op. cit.*, pp. 91-117.

²⁰³ “Perciò ognuno può avere le proprie peculiarità, nessuno deve avere dei privilegi, né i singoli né una classe di individui più o meno numerosa. Ogni elemento di questa proposizione applicato alla realtà ha ucciso i suoi uomini. Il 14 luglio, il 10 agosto, il 31 maggio sono i suoi segni d'interpunzione. Sono occorsi quattro anni perché essa s'imponesse al mondo fisico, e in condizioni normali ci sarebbe voluto un secolo e l'interpunzione sarebbe stata segnata da generazioni”, *Dantons Tod*, II, 7.

²⁰⁴ “[...] e fila i tuoi periodi dove ogni virgola è una sciabolata e ogni punto una testa tagliata!”, *op. cit.*, III, 5.

²⁰⁵ “Ma non sentono che ognuna di queste parole è il rantolo di una vittima. Seguite una buona volta le vostre frasi fino al punto in cui s'incarnano. Guardatevi attorno, tutto questo lo avete detto voi; è una traduzione mimica delle vostre parole. Questi miserabili, i loro carnefici e la ghigliottina sono i vostri discorsi diventati vivi. Voi costruite e vostri sistemi, come Bajazet le sue piramidi, con teste umane”, *op. cit.*, III, 3.

Non dice: ‘avete detto ciò e questa è la conseguenza delle vostre parole’, ma, in maniera sentenziosamente epigrammatica: “das alles habt ihr gesprochen”²⁰⁶. La parola va oltre i confini che le sono assegnati per concretizzarsi nella violenza. La conclusione del periodo sintattico è la decapitazione. In fondo l’unica figura che agisce veramente nel dramma è la ghigliottina²⁰⁷. Ugualmente sentenziano i giacobini nei riguardi di Danton e dei suoi seguaci che hanno tradito la rivoluzione per i piaceri della vita: “Das sind tote Leute, ihre Zunge guillotiniert sie”²⁰⁸.

La stessa corposità è attribuita alla parola nel discorso di Lacroix a proposito della virtù di Robespierre che deve essere sostenuta dal terrore: “Die Phrase macht mir Halsweh”²⁰⁹ e in quello di Danton che attribuisce alla sua voce una violenza fisica: “Meine Stimme war der Orkan”²¹⁰. Chi difende Danton dichiara invece che la sua parola ha agito in direzione contraria alla violenza e che il suo effetto è stato benefico: “Ein Anderer: Laß ihn! Das sind die Lippen, welche das Wort >Erbarmen< gesprochen”²¹¹. Lucile, come donna, è estranea al linguaggio retorico-rivoluzionario, tanto che nel discorso è colpita più dal suono e dall’espressione del volto che dal senso che è incapace di comprendere: “ich seh dich so gern sprechen”²¹². Percepisce di più la corporeità della parola che il suo significato, tanto che la parola “Sterben”²¹³, più che indurla a riflettere sulle sue conseguenze, la impressiona per la sua intensità e il suo suono; si chiede: “Sterben! Was ist das für ein Wort?”²¹⁴. Radicalizza tanto la parola che nel suo ultimo grido: “Es lebe der König!”²¹⁵ si concretizza linguisticamente la sua rivolta contro il codice rivoluzionario, contro la lingua dominante. Celan definisce questo atto di suprema opposizione “Gegenwort”, cioè “ein Akt der Freiheit”²¹⁶.

In *Woyzeck* la lingua perde la levigatezza, l’ordine e la chiarezza concettuale delle precedenti opere, diviene un mezzo di espressione più spontaneo e, come già detto, legato inscindibilmente alla gestualità. Però anche qui l’azione è più virtuale che reale e le vere antitesi si rivelano ancora nella lingua ed in particolare nei suoi diversi registri. Anche qui è la lingua che possiede realtà e risalto e che raggiunge in ogni suo breve atomo densità espressiva, spessore e peso, conferendo tensione alla scena. Quanto più è povera e semplice, poiché si deve necessariamente adattare alla limitatezza del contenuto, tanto più diviene concentrata e concisa e trova la sua forza non tanto nella scelta delle parole, quanto nell’intensità con cui sono dette ed accompagnate dall’enfasi gestuale. Essa si avvale dell’abbreviazione, dell’ellissi e della ripetizione, costituendo per Büchner una sorta di linguaggio sperimentale, caratterizzato dallo stesso slancio che contraddistingue il medico Büchner nelle sue ricerche. Quindi, ciò che tiene insieme le scene, più che l’unità d’azione, è la parola, e, nel caso di *Woyzeck*, essa è per di più legata a motivi concettuali ed emozionali che ricorrono insistentemente, accentuando la continuità dei caratteri e delle situazioni e che, tenendo insieme le scene, conferiscono continuità al dramma. Alla vera e

²⁰⁶ “Tutto questo l’avete detto voi”, *ibidem*.

²⁰⁷ V. Harro Müller, “‘Man arbeitet heutzutage alles in Menschenfleisch’. Anmerkungen zu Büchners *Dantons Tod* un ein knapper Seitenblick auf Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage*”, in: *Grabbe Jahrbuch* 7, 1988, pp. 78-88.

²⁰⁸ “Son gente morta, li ghigliottina la loro lingua!”, *Dantons Tod*, I, 3.

²⁰⁹ “Quella frase mi ha fatto venire il mal di gola”, *op. cit.*, I, 5.

²¹⁰ “La mia voce fu l’uragano”, *op. cit.*, III, 4.

²¹¹ “Un altro: Lasciatelo! Queste son le labbra che hanno pronunciato la parola «clemenza»”, *op. cit.*, III, 1.

²¹² “Mi piace guardarti quando parli”, *op. cit.*, II, 3.

²¹³ “Morire”.

²¹⁴ “Morire! Ma che strana parola è questa?”, *op. cit.*, IV, 4.

²¹⁵ “Viva il re!”, *op. cit.*, IV, 9.

²¹⁶ “Antiparola”; “un atto della libertà” (Paul Celan, “Der Meridian”, in: *Gesammelte Werke*, vol. III, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1992², pp. 187-202.

propria azione drammatica si sostituisce la drammatica mobilità della lingua e dei contrasti all'interno di essa.

Se in *Dantons Tod* la lingua retorica produce azione e in *Woyzeck* la lingua carica di tensione si sostituisce all'azione con la forza delle sue antitesi, in *Leonce und Lena* il parlare è privo di tali prerogative ma nel mondo di finzione della commedia rappresenta, pur nei suoi giochi di parole, nelle sue allusioni e nei suoi arabeschi, l'unica realtà esistente.

In *Lenz Büchner*, che attinge ad una fonte attendibile, rimane nell'ambito della verità del reale, anche se la descrizione dell'intimo è sua creazione. La lingua è solo apparentemente senza pretese e sembra un rapido appunto, ma alla chiara obiettività corrisponde uno stile narrativo severamente controllato. Opera l'anatomia di una malattia psichica e la sua descrizione degli stati d'animo è esatta come solo lo potrebbero essere una descrizione di eventi esterni o un'analisi puramente scientifica.

In *Gutzkows Nachruf*²¹⁷ dedicato a Büchner comparso nel *Frankfurter Telegraph*²¹⁸ del giugno 1837, l'autore del necrologio, riferendosi all'aggressività della lingua di *Dantons Tod*, scrive: "Der Ausdruck ist ihm wichtiger als die Sache"²¹⁹.

Ciò per noi vale per tutta la sua produzione. Sta qui, secondo noi, la continuità nell'opera di Büchner, in questo tratto linguistico comune alle singole pagine nonostante la loro diversità.

L'immediatezza del suo stile, la concretezza e l'aggressività della sua lingua e la corporeità della parola sono il segno più tangibile della crociata antiidealistica — quale viene esposta nella teoria estetica — che egli conduce ovunque, negando ogni astrazione, guidato com'è dalla sua mentalità scientifica.

²¹⁷ *Necrologio di Gutzkow.*

²¹⁸ *Telegrafo di Francoforte.*

²¹⁹ "L'espressione è più importante della cosa", *Gutzkows Nachruf.*

III

Linguaggio figurato d'ispirazione scientifica

Il vero portatore di significato e contenuto di una lingua poetica è il linguaggio metaforico. È la ricchezza delle immagini che dà la misura della forza e della vivacità espressiva, della capacità fantastica, dell'acutezza dello sguardo, è la metafora che dà corpo al concettuale e ne accentua il valore con una forma spesso iperbolica.

Emanuele Tesauro (1591-1675), trattatista italiano del Seicento, considera la metafora sotto l'aspetto di un'energia, di una tensione che si sviluppa nella parola allorché entra nel circuito del "legamento" fantastico²²⁰. Questo aspetto si riscontra anche nelle metafore di Büchner, che non appaiono mai come puri giochi di parole o meri virtuosismi, ma come rappresentazione "forte" di aspetti del reale. Tesauro, nell'esprimere la sua estetica, cerca di distinguere la metafora che "veste le parole medesime di concetti" dalle altre figure retoriche che si limitano a "vestire i concetti di parole". Questo tipo di metafora, appunto, appare caratteristica dello stile del nostro autore. In realtà la dinamica associazionistica su cui si fonda la metafora esige certamente come premessa una fertile immaginazione; ma affinché la metafora possa assorbire nella sua costruzione fantastica i dati più forti, più incisivi ed originali, è necessaria un'attenta osservazione del reale. Insomma, per creare metafore occorre osservare le circostanze e la natura. Forse a pochi scrittori come a Büchner si ataglia questo profilo di creatore di metafore che parte dall'osservazione attenta, nel nostro caso addirittura scientifica, della natura.

Per Auerbach²²¹ la concezione "figurale" della realtà offre la possibilità di dare un carattere di astrazione fantastica al mondo interiore senza che esso perda di concretezza come accadeva nell'astrattezza logica dell'allegoria. Il nucleo fondamentale dell'interpretazione figurale è costituito dal nesso che stabilisce fra la realtà totale, il significato definitivo e trascendente delle persone e dei fatti e gli specifici fatti storico-concreti, gli specifici problemi umani. Inoltre, l'interpretazione figurale ci permette di considerare in modo più appropriato il rapporto fra struttura e poesia, dottrina e fantasia, qualora si consideri la figura come sintesi di due momenti esperienziali dell'anima: l'intuizione concreta del mondo e la sua strutturazione, che può essere teologico-religiosa o, come nel nostro caso, filosofico-scientifica.

In Büchner la metafora è sostenuta dovunque dal sostantivo, che le conferisce concretezza e spessore, eccetto che in *Lenz*, dove è l'aggettivo a comunicare l'impressione. Le metafore sono più numerose laddove la lingua è retorica, come in *Dantons Tod* o in *Der hessische Landbote*, meno numerose in *Woyzeck* a causa di una ricerca di maggiore immediatezza e semplicità; sono però presenti ovunque²²².

A noi interessano quelle derivate dall'esperienza scientifica in generale e da quella biologica e medica in particolare. Büchner rivela ad ogni piè sospinto la sua origine e la sua dimestichezza non solo con la terminologia medico-scientifica, ma anche con il dolore, la paura, la pazzia, la morte, la decomposizione. Tuttavia non propone mai queste manifestazioni con compiacimento ma le esamina semmai con quel tanto di compassione che gli è permessa dall'analisi impietosa tipica del medico che osserva la malattia.

²²⁰ Emanuele Tesauro, *Cannocchiale*, in: Ezio Raimondi, *Letteratura barocca: Studi sul Seicento italiano*, Firenze, 1961, pp. 8-19 e 19-23.

²²¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, 1956.

²²² V. Fritz Heyn, *Die Sprache Georg Büchners*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität, Marburg/Lahn, 1955.

§ 1 I sensi

L'importanza dei sensi è empiricamente rilevante non solo per quello che riguarda l'approccio con le scienze ma anche per quello che riguarda il gusto per l'arte e per la vita. Camille, riferendosi alla gente che non sa distinguere la vera arte dalla sua contraffazione, dice:

“wenn sie nicht alles in hölzernen Kopieen bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür”²²³

e Lenz, parlando della bellezza che c'è anche nell'essere più umile, afferma: “Man muß nur Aug und Ohren dafür haben”²²⁴.

Che tutti i sensi possano concorrere all'acquisizione della conoscenza lo testimonia il riconoscimento da parte di Büchner dell'esistenza di un comune centro di coordinamento di tutte le sensazioni e delle corrispondenti reazioni. Egli scrive nel trattato *Über Schädelnerven*:

“die sogenannte einzelnen Sinnen sind nichts als Modificationen dieses allgemeinen Sinnes, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken sind nur die feineren Blüten desselben”²²⁵.

Questo ‘sensorium commune’ era riconosciuto dalla maggioranza degli studiosi del 18° secolo²²⁶ ed interessava come punto di unione di tutte le impressioni comunicate dai sensi e di trasformazione in atti volontari. Questo permetteva di spiegare l'unità della coscienza e di soddisfare sia l'esigenza dell'esistenza di un'anima che possedesse un influsso unico sul collegamento e sulla rielaborazione delle impressioni, pur non creandosi la necessità di identificarla con i suoi stessi strumenti, sia una concezione materialistica di un'identità di struttura di cervello e capacità intellettuale. Probabilmente quest'ultima è la posizione di Büchner poiché non collega il ‘sensorium commune’ ad una sede dall'anima. Questo luogo di rielaborazione delle informazioni provenienti dall'esterno è percepibile talvolta nella sua opera quale invisibile trama di raccordo di sensazioni che sta dietro la realtà e che crea misteriose allusioni e strani collegamenti. È questa la fonte delle sue sinestesie, dei suoi ossimori e delle sue metafore surreali. Dice Marion: “deine Lippen haben Augen”²²⁷ e Danton: “[...], daß meine Gedanken unstedt, umirrend mit den Lippen der Steine reden?”²²⁸.

Lucile, alla domanda di Camille che le chiede se ha capito quello che lui ha detto, risponde di no, chiarendo così che il suo ascoltare è stato solo un guardare le labbra che si muovevano: “ich seh dich so gern sprechen”²²⁹. Quantunque ella sia più recettiva di Marion alla lingua rivoluzionaria, tuttavia trascura il significato per gustare la gioia di veder parlare il marito. Nella sua sensualità vede e sente il discorso piuttosto che capirlo.

²²³ “Se non hanno lì tutto in copie di legno, disseminate per teatri, concerti e mostre d'arte, non son capaci né di vedere né di sentire, quelli”, *Dantons Tod*, II, 3.

²²⁴ “Bisogna soltanto avere occhi e orecchie per questo”, *Lenz*, p. 72.

²²⁵ “I cosiddetti singoli sensi non sono neint'altro che modificazioni di tale senso comune, la vista, l'udito, l'olfatto, il gusto sono solo la fiuritura più fine di questo stesso”, *Über Schädelnerven*, pp. 148-149.

²²⁶ L'ammissione della necessità di un processo d'azione unitario del cervello si contrappone alla convinzione di Gall che, pur avendo posto le basi di una corrispondenza neuroanatomica della teoria vertebrale, ripresa in seguito dagli altri studiosi, giunge a conclusioni opposte laddove dichiara che il pensiero, la coscienza e gli atti volontari possano essere risultato di funzioni isolate del cervello, v. Sigrid Oehler-Klein, *op. cit.*.

²²⁷ “Le tue labbra hanno occhi”, *Dantons Tod*, I, 5.

²²⁸ “[...] che i miei pensieri inquieti e vaganti parlano con le labbra delle pietre?”, *op. cit.*, II, 5.

²²⁹ “Mi piace guardarti quando parli”, *op. cit.*, II, 3.

Woyzeck ha la percezione di ciò che si nasconde dietro la realtà e riesce a cogliere il collegamento fra i segni enigmatici della natura e il presagio di disgrazia, nonostante che non sappia interpretarli a pieno: “Wer das lesen könnt!”²³⁰.

Lenz crede di intuire che l'amata è morta leggendo messaggi agli altri incomprensibili:

“»Liebster Herr Pfarrer, das Frauenzimmer, wovon ich Ihnen sagte, ist gestorben, ja, gestorben — der Engel!« —»Woher wissen Sie das? —»Hieroglyphen, Hieroglyphen!“²³¹.

Il flusso di percezioni sensibili è talvolta messo in evidenza dall'ellissi del verbo, la quale fa risaltare l'immediatezza del processo di rielaborazione da parte della coscienza delle impressioni visive, acustiche o tattili. Ne è un esempio l'inizio di *Lenz*, dove il protagonista, che recepisce e sperimenta, annota mentalmente:

“Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen”²³².

Mentre queste brevi impressioni visive, uditive e tattili sono generalmente espresse in frasi ridotte, i processi di rielaborazione cosciente sono introdotti da “als”²³³: “und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig, als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen”²³⁴. Büchner, nonostante le sue approfondite conoscenze anatomiche, fa però capire che la fiducia nei sensi non deve essere illimitata quando, riassumendo in *Exzerpte* i concetti di Cartesio, mette in evidenza come l'uomo attraverso i sensi apprenda che un corpo esiste e che esso fa impressione su di noi per mezzo del colore, del suono ecc., ma che non è detto che queste sensazioni siano esatte: cioè è errato ricondurre indiscriminatamente la sensazione soggettiva che un corpo ci provoca ad una sua proprietà. La sfiducia di Danton riguardo ai sensi, che stima grossolani, potrebbe avere relazione con questo concetto. A differenza di Julie egli è cosciente che apparenza e realtà non si identificano, tanto che dice:

“Was weiß ich! Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, — wir sind sehr einsam”²³⁵.

La sua visione è pessimistica. Questo pessimismo è radicalizzato da Büchner nell'antifiaba nella nonna' dove domina la scepis assoluta nei confronti dell'affidabilità dei sensi che ingannano completamente.

Ed ora passiamo ad analizzare singolarmente i vari sensi.

a) Vista

Büchner in *Mémoire* riferisce di esperimenti fatti sull'iride dei pesci vivi nei quali aveva osservato il cambiamento di diametro della pupilla al variare della luce. Il suo interesse per

²³⁰ “A sapere cosa vogliono dire!”, *Woyzeck*, scena 7. Per l'interpretazione dei segnali misteriosi della natura v. Henri Poschmann, “«Wer das lesen könnt’». Zur Sprache natürlicher Zeichen im *Woyzeck*”, in: *Studien zu Georg Büchner*, a cura di Hans-Georg Werner, Berlin e Weimar, Aufbau-Verlag, 1988¹, pp. 193-206.

²³¹ “«Carissimo signor parroco, la signorina della quale le parlavo è morta, sì, è morta, quell'angelo». «Come lo sa, Lei?». «Geroglifici, geroglifici!»”, *Lenz*, p. 81.

²³² “Le cime e gli alti pianori coperti di neve, giù per le valli pietra grigia, distese verdi, rocce e abeti”, *op. cit.*, p. 65.

²³³ “Come se”, *op. cit.*, p. 66.

²³⁴ “E poi si rialzava lucido, risoluto, tranquillo, come se gli fosse trascorso innanzi un gioco d'ombre”, *ibidem*.

²³⁵ “Cosa ne so! Sappiamo tanto poco l'uno dell'altro. Siamo pachidermi, tendiamo le mani l'uno verso l'altro, ma è fatica inutile; non facciamo altro che sfregarci vicendevolmente questo ruvido cuoio, siamo veramente soli”, *Dantons Tod*, I, 1.

l'occhio è di natura tutta particolare perché serve a rendere l'immagine del mondo esterno. Ne esalta la perfezione e fra tutti gli organi lo ritiene il più nobile. Ribadisce questo concetto nello scritto *Über Schädelnerven*:

“Diese Entwicklung fällt mit der Bedeutung des Auges zusammen, von dem Oken wahrhaftig mit Recht [sagt], es sei das höchste Organ, die Blüte oder vielmehr die Frucht aller organischen Reiche”²³⁶.

Questo entusiasmo lo induce a menzionare così frequentemente gli occhi e lo sguardo, attribuendo loro una predominanza sugli altri organi e sugli altri sensi.

Compare spesso la personificazione dell'occhio accompagnata dalla simbolizzazione della sua funzione: una donna saluta Robespierre come Messia: “Seine Augen sind die Augen der Wahl, seine Hände sind die Hände des Gerichts”²³⁷. Il tono profetico corrisponde alla retorica rivoluzionaria. Robespierre, atteggiandosi a protettore del popolo, ribadisce il concetto attribuendo agli occhi dei legislatori l'infallibilità ed alle mani del popolo l'ineluttabilità: “ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar”²³⁸; gli occhi rappresentano lo sguardo vigile in contrapposizione alle mani che rappresentano l'azione. Nel volantino che finisce nelle mani di Robespierre questi risulta fornito di uno sguardo medico: “Das ist so eine Gabe, er sieht den Leuten ein halbes Jahr vor dem Tode das hippokratische Gesicht an”²³⁹.

Il suo sguardo segna il destino della gente su cui si posa, riconosce i segni della morte come il medico che intuisce a colpo d'occhio la malattia letale del paziente. È lo stesso sguardo indagatore e diagnostico che Büchner si sente addosso quando, malato, è pervaso dalla sensazione di essere morto:

“Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs”²⁴⁰.

Quindi l'occhio è spesso infallibile e dà garanzia a chi ne sa far uso. Ciò che l'occhio mostra, anche se apparentemente disdicevole, è degno di essere conosciuto: nella lettera del 28 luglio 1835, laddove difende di fronte alla famiglia la sua scelta di una lingua disinvolta perché aderente alla verità, afferma:

“Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzähle werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte”²⁴¹.

Del resto l'atto del vedere lo spettacolo della morte risulta essere anche il magro appagamento del quale fruisce il popolo. Nella scena dell'esecuzione i bambini hanno diritto a vedere per placare la fame; il motto latino *panem et circenses* si è ridotto qui alla sola seconda concessione:

²³⁶ “Questo sviluppo coincide al significato dell'occhio, del quale Oken verosimilmente a ragione [dice] essere l'organo principale, la fioritura o per meglio dire il frutto di tutti i regni organici”, *Über Schädelnerven*, p. 153.

²³⁷ “I suoi occhi sono gli occhi che eleggono, le sue mani sono le mani che giudicano”, *Dantons Tod*, I, 2.

²³⁸ “I loro occhi sono infallibili, le tue mani ineluttabili”, *ibidem*.

²³⁹ “È un dono, in fondo, lui riesce a vedere alla gente il viso ippocratico un sei mesi prima che muoiano”, *op. cit.*, I, 6.

²⁴⁰ “Tutta la gente mi faceva la faccia ippocratica, con gli occhi vitrei, le guance come di cera”, lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

²⁴¹ “Altrimenti non si dovrebbe studiare la storia, perché vi sono narrate molte cose immorali, si dovrebbe camminare per le strade con gli occhi bendati, per non correre il rischio di vedere le indecenze”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 28 luglio 1865.

“Ein Weib Mit Kindern: Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz!”²⁴².

Del resto lo stesso Hérault-Séchéelles domanda sarcasticamente a Philippeau:

“Hat es während des Guillotinerens geregnet? Oder hast du einen schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?”²⁴³.

Altrove gli occhi sono rivelatori di un messaggio; Camille prima di morire esprime un desiderio:

“Ich will dem Leben noch die letzten Blicke aus seinen hübschen Augen stehlen, ich will die Augen offen haben”²⁴⁴;

subito dopo sono destinati a conservarlo: “jeder Kuß wird ein Traum, meine Augen sinken und schließen ihn fest ein”²⁴⁵.

Nelle figure femminili in particolare la sensazione visiva è così intensa che in Julie gli occhi sono addirittura intermediari di un messaggio lasciato dagli occhi altrui; ella dice al fanciullo: “Und dann schnell zurück, ich will seine Blicke aus deinen Augen lesen”²⁴⁶.

Questa rappresentazione della sensibilità femminile è una delle immagini più poetiche di tutta l’opera di Büchner.

Gli occhi possono essere il tramite attraverso il quale entra in noi il mondo esterno: “Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen”²⁴⁷ o, viceversa, la finestra attraverso la quale si può leggere nella testa:

“LEONCE: Gib acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein!”²⁴⁸.

Anche attraverso lo specchio, simbolo nella letteratura tradizionale di inganno e di maleficio, l’occhio riceve un’immagine non solo verosimile ma perfino lusinghiera della persona. Per Marie è un bene prezioso e uno strumento da consultare:

“Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab ich ein’ so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben und ihren schönen Herr, die ihnen die Händ küssen”²⁴⁹.

La pericolosità dello specchio continua tuttavia ad avere la sua efficacia nei confronti del bambino, che ella vuol proteggere:

“Still, Bub, die Augen zu! Das Schlafengelchen! Wie’s an der Wand läuft *sie blickt mit dem Glas*: Die Auge zu, oder es sieht dir hinein, daß du blind wirst!”²⁵⁰.

²⁴² “Una donna con i suoi bambini: Largo, largo! I bambini piangono, hanno fame. Devo far che vedano, così almeno stanno quieti. Largo!”, *Dantons Tod*, IV, 7.

²⁴³ “È piovuto mentre funzionava la ghigliottina? Oppure hai avuto un posto cattivo e non hai potuto veder niente?”, *op. cit.*, I, 1.

²⁴⁴ “Voglio rubare alla vita, dai suoi begli occhi, gli ultimi sguardi, voglio tenere gli occhi aperti”, *op. cit.*, IV, 3.

²⁴⁵ “Ogni bacio diventa un sogno e io chiudo gli occhi e lo tengo stretto dentro di me”, *ibidem*.

²⁴⁶ “E poi svelto corri indietro, voglio leggere il suo sguardo nei tuoi occhi”, *op. cit.*, IV, 1.

²⁴⁷ “Occhi e bocca spalancati, gli sembrava di dover trarre entro di sé la tempesta in un respiro, tutto comprendere entro di sé”, *Lenz*, p. 65.

²⁴⁸ “LEONCE: Sta’ attenta! La mia testa! Ci ho messo dentro il nostro amore. Guardaci dentro dalle finestre dei miei occhi!”, *Leonce und Lena*, I, 3.

²⁴⁹ “Per noi al mondo c’è un solo angolino e un pezzetto di specchio, eppure ci ho anch’io una bocca rossa come le gran dame coi loro specchi da su fin giù e i loro bei signori che gli baciano le mani”, *Woyzeck*, scena 6.

La luce accecante dello specchio rappresenta le insidie della vita alle quali Marie è esposta e alle quali vorrebbe sottrarre il bambino.

Alla vista si chiede anche conferma di qualcosa che si è intuito: Woyzeck cerca i segni tangibili del tradimento della donna, sia in *Paralipomena* (“nein, man sieht nichts, man müßt’s doch sehen!”)²⁵¹, che nella scena “Mariens Kammer” (“Hm! Ich seh nichts, ich seh nichts. O, man müßt’s sehen [...]”)²⁵². Marie di rimando esprime la sua fiducia nei sensi e la sua concretezza: “Man kann viel sehn, wenn man zwei Auge hat und nicht blind ist und die Sonn scheint”²⁵³.

L’importanza dei sensi, ed in particolare della vista, è accentuata dal continuo invito da parte di una figura all’altra all’uso di essi. Si incoraggia costantemente a vedere e questa sollecitazione agisce anche sul lettore, stimolato insieme al personaggio a prestare attenzione. La moglie del suggeritore Simon in *Dantons Tod* usa l’appello alla percezione in maniera monotona, quasi come un intercalare: “seht ihr — [...], seht ihr —”²⁵⁴, mentre in uno dei discorsi di difesa di Danton di fronte al tribunale rivoluzionario l’incitamento a guardare sottolinea il momento di maggiore veemenza della sua accusa: “Seht da die feigen Mörder, seht da die Raben des Wohlfahrtausschusses!”²⁵⁵.

Già in *Der hessische Landbote* quel “Sehet”²⁵⁶ introduce una dimostrazione, data al popolo con parole semplici e linguaggio accessibile e quotidiano, della sopraffazione di cui loro sono le vittime:

“Sehet, es kroch so nackt und weich in die Welt wie ihr und wird so hart und steif hinausgetragen wie ihr, und doch hat es seinen Fuß auf eurem Nacken”²⁵⁷.

In *Lenz* il poeta malato si rivolge così ad Oberlin per esprimere il proprio disagio e richiedere comprensione:

“»Sehn Sie, ich will gehen; Gott, Sie sind noch die einzigen Menschen, wo ich’s aushalten könne, und doch — doch, ich muß weg, zu ihr — aber ich kann nicht, ich darf nicht«”²⁵⁸;

subito dopo: “»Sehn Sie«, »[...]wenn sie so durchs Zimmer ging [...]«”²⁵⁹ ed ancora: “[...] »Sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß’ ich mit den Händen an den Himmel [...]«”²⁶⁰; più avanti:

“»Sehn Sie, jetzt kommt mir jedoch was ein, wenn ich nur unterscheiden könnte, ob ich träume oder wache, sehn Sie, das ist sehr wichtig, wir wollen es untersuchen«”²⁶¹.

²⁵⁰ “Buono, buono! gli occhi chiusi! (*Fa luminello con lo specchio*) Chiudi, chiudi gli occhietti, se no ti guarda dentro e diventi cieco”, *ibidem*.

²⁵¹ “No, non si vede, eppure si dovrebbe vedere!” (*Paralipomena zum ‘Woyzeck’*, h², Woyzeck. Louisel*).

²⁵² “Camera di Maria”; “Hm! Non vedo niente, non vedo niente. Oh, ma si dovrebbe vedere [...]”, *Woyzeck*, scena 10.

²⁵³ “Si può vedere molte cose se si hanno due occhi e non si è ciechi e brilla il sole”, *ibidem*.

²⁵⁴ “Vedete... [...], vedete...”, *Dantons Tod*, I, 2.

²⁵⁵ “Guardateli quegli assassini vigliacchi, eccoli lì i corvi del comitato di Salute Pubblica!”, *op. cit.*, III, 9.

²⁵⁶ “Vedete”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

²⁵⁷ “Vedete, entrò in questo mondo nudo e tenero come voi, e un giorno sarà portato via rigido e duro come porteranno via voi, e tuttavia preme il piede sulla vostra nuca”, *ibidem*.

²⁵⁸ “Ecco, voglio andare; o Dio, voi siete ancora gli unici esseri umani con i quali potrei resistere, eppure...eppure io devo andare, andare da lei, ma non posso, non mi è consentito”, *Lenz*, p. 76.

²⁵⁹ “«Vede,» [...] «quando ella attraversava la stanza [...]», *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁰ “«[...] Vede, qualche volta mi sembra di urtare nel cielo con le mani [...]», *ibidem*.

²⁶¹ “«Vede, adesso mi viene in mente una cosa, potessi almeno distinguere se sogno o sono sveglio: vede, è molto importante, bisogna pensarci su»”, *op. cit.*, p. 80.

In *Leonce und Lena* si tratta spesso di un invito ad adeguarsi al gioco fantastico della natura:

“LEONCE: Siehst du die alten Bäumen, die Hecken, die Blumen? [...] Siehst du die greisen freundlichen Gesichter unter den Reben an der Haustür?”²⁶²;

Valerio di rimando: “Sieh, wie die Elfen über dem Kelch der Weinblumen schweben, goldbeschuh, die Cymbeln schlagend”²⁶³; di nuovo Leonce:

“Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich magern Beinen und Fledermausschwingen!”²⁶⁴.

In bocca al maestro di scuola che esalta l'intelligenza e la cultura del popolo e di Valerio quando presenta gli automi la richiesta d'attenzione assume invece un tono sussiegoso e didascalico: “Schulmeister: So, Herr Landrat! Sie sehen, wie intelligent im Steigen ist. Bedenken Sie, es ist Latein!”²⁶⁵;

“VALERIO: [...]Sehen Sie hier, meine Herren, ein Männchen und ein Weibchen, einen Herrn und eine Dame! Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern!”²⁶⁶.

È la stessa enfasi da imbonitore che ritroviamo in *Woyzeck*:

“MARKTSCHREIER: Meine Herren, meine Herren! Sehn Sie die Kreatur wie sie Gott gemacht: nix, gar nix. Sehn Sie jetzt die Kunst”²⁶⁷

e:

“DER BUDENBESITZER: [...] Meine Herren, dies Tier, was Sie da sehn, Schwanz am Leib, auf seine vier Hufe, ist Mitglied von alle gelehrte Sozietät, ist Professor an unsre Universität, [...]. Sehn Sie jetzt die doppelte Raison? Das ist Viehsionomik, ja, das ist kein viehdummes Individuum, das ist ein Person, ein Mensch, ein tierischer Mensch – [...]. Sehn Sie, das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! [...] – Sehn Sie was Vernunft: es kann rechnen und kann doch mit an den Fingern herzählen”²⁶⁸.

Sebbene l'insieme abbia un effetto comico, vi sono però già i presupposti della tragedia che avrà come vittima *Woyzeck*, l'essere considerato dagli altri intermedio fra uomo e animale²⁶⁹. *Woyzeck* stesso si serve spesso dell'esortazione a vedere, a volte come anticipazione della sua filosofia, ad esempio quando si lamenta con il capitano della condizione della povera gente:

²⁶² “LEONCE: Vedi quegli alberi annosi, le siepi, i fiori? [...] E vedi quei vecchi visi gioviali sotto i tralci presso la porta?”, *Leonce und Lena*, II, 2.

²⁶³ “Guarda come corrono gli elfi sopra la coppa di vino, calzati d'oro, battendo i cembali”, *ibidem*.

²⁶⁴ “Guarda che strane figure là si inseguono! e quelle lunghe ombre bianche con le gambe spaventosamente magre e le ali di pipistrello!”, *ibidem*.

²⁶⁵ “MAESTRO: Ecco, signor consigliere provinciale! Come vede l'intelligenza è in aumento. Pensi che è latino!”, *op. cit.*, III, 2.

²⁶⁶ “VALERIO: [...] Vedano, signore e signori, ecco due persone di ambedue i sessi, un ometto e una donnina, un signore e una signora! Nient'altro che artificio e meccanismo, nient'altro che cartone e orologeria!”, *op. cit.*, III, 3.

²⁶⁷ “Imbonitore: Signori! Signori! Guardino qui la creatura, come Dio l'ha fatta; niente, proprio niente. Guardino adesso l'arte”, *Woyzeck*, scena 4.

²⁶⁸ “PADRONE DELLA BARACCA: [...] Signori, 'sto animale che vedono qui, colla coda dietro e le sue quattro zampe, è membro di tutte le società scientifiche, è professore alla nostra università, [...] Vedono adesso la doppia raison? Questo sì che è fisionomista! Non un individuo stupido come' na bestia, è una persona. Un essere umano, un animale essere umano... [...] Guardino, l'animale è ancora natura, assolutamente natura senza idealismi! [...] Guardino che intelligenza: sa fare i conti eppure non può contare sulle dita”, *op. cit.*, scena 5.

²⁶⁹ V. cap. III, § 3 f.

“Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat – Da setzt einmal eines seinesgleichen auf die Moral in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut”²⁷⁰

oppure quando spiega la difficile situazione dell’uomo che oscilla fra il sì e il no:

“Sehn Sie, so ein schöner, fester, grauer Himmel; man könnte Lust bekommen, ein’ Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen, nur wegen des Gedankenstrichels zwischen Ja und wieder Ja — und Nein. Herr Hauptmann, Ja und Nein? Ist das Nein am Ja oder das Ja am Nein schuld? Ich will drüber nachdenken”²⁷¹;

o ancora quando attira l’attenzione di Andres o di Marie sui segni misteriosi che comunicano imperscrutabili messaggi della natura:

“Siehst du den lichten Streif da über das Gras hin, wo die Schwämme so nachwachsen? Da rollt abends der Kopf”²⁷²

e “Und sieh, da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?”²⁷³.

Il tamburmaggiore, con quell’espressione invece, non può che invitare all’ammirazione della femmina, suo unico centro d’interesse: “Halt, jetzt! Siehst du sie? Was ein Weibsbild!”²⁷⁴.

In *Dantons Tod* lo sguardo è spesso segno di potere (“BILLAUD: Das Volk hat ein Instinkt, sich treten su lassen, und wäre es nur mit Blicken”)²⁷⁵ e di controllo (“ROBESPIERRE: [...] Unsere Augen waren offen, wir sahen den Feind sich rüsten und sich erheben”)²⁷⁶ ed è segno della stessa sopraffazione che il dottore esercita nei confronti di Woyzeck. Egli ha colto il povero soldato in fallo e insiste: “Ich hab’s gesehn”²⁷⁷ e di nuovo: “Ich hab’s gesehn, mit diesen Augen gesehn”²⁷⁸; in *Paralipomena* l’espressione è ripetuta una terza volta. Contrapposto allo sprezzante sguardo dei privilegiati è quello, abituato a star abbassato, del popolo: Büchner in *Der hessische Landbote* lo incita a sollevare gli occhi: “Hebt die Augen auf und zählt das Häuflein eurer Presser”²⁷⁹.

Lo sguardo può essere anche rassicurante, come quello di Oberlin, i cui occhi Lenz cerca spesso per trovare tranquillità:

“Er mußte Oberlin oft in die Augen sehen, und die mächtige Ruhe, die uns über der ruhenden Natur, im tiefen Wald, in mondhellen, schmelzenden Sommernächten überfällt, schien ihm noch näher in diesem ruhigen Auge, diesem ehrwürdigen ernstesten Gesicht”²⁸⁰.

Quando Lenz è preso dalla disperazione gli sembra “als sei er blind”²⁸¹.

²⁷⁰ “...Vede, signor capitano: soldi, soldi! Che non ha soldi... Vorrei proprio vedere uno di quelli come me mettere al mondo un figlio con la morale! Ci avviamo anche carne e sangue!”, *Woyzeck*, scena 1.

²⁷¹ “C’è bel tempo, signor capitano. Vede, un cielo così bello, fisso, grigio; verrebbe voglia di piantarci un chiodo e impiccarsi, solo per quella lineetta, fra sì e ancora sì, e no. Signor capitano, sì o no? Il no c’è perché c’è il sì, o il sì perché c’è il no? Ci devo pensar su.”, *op. cit.*, scena 9.

²⁷² “La vedi quella striscia chiara, là sopra l’erba, là dove poi ci crescono i funghi? È là che di sera rotola la testa”, *op. cit.*, scena 2.

²⁷³ “Ed ecco vide un fumo che si levava dalla terra come il fumo d’una fornace?”, *op. cit.*, scena 3.

²⁷⁴ “Alt! La vedi? Che pezzo di femmina!”, *op. cit.*, scena 4.

²⁷⁵ “BILLAUD: Il popolo ha l’istinto di farsi calpestare, e foss’anche solo con lo sguardo”, *Dantons Tod*, III, 6.

²⁷⁶ “ROBESPIERRE: [...] I nostri occhi erano aperti, vedevamo il nemico prepararsi e levarsi”, *op. cit.*, I, 3.

²⁷⁷ “Ho visto”, *Woyzeck*, scena 7.

²⁷⁸ “Ho visto, ho proprio visto con questi occhi”, *ibidem*.

²⁷⁹ “Levate gli occhi e contate il mucchietto dei vostri oppressori”, *Der hessische Landbote*, p. 142.

²⁸⁰ “Spesso doveva guardare Oberlin negli occhi, e quella calma potente che ci conquista al cospetto della natura in riposo, nel bosco profondo, nelle languide notti d’estate rischiarate dalla luna, gli sembrava ancor più vicina in quell’occhio tranquillo, in quel volto serio e degno”, *Lenz*, p. 68.

²⁸¹ “Di esser cieco”, *ibidem*.

Ugualmente indagatore è lo sguardo di Woyzeck che vuole approfondire l'allusione che il capitano ha fatto sulla sua donna:

“HAUPTMANN: Kerl, will Er — will Er ein paar Kugeln vor den Kopf haben? Er ersticht mich mit seinen Augen”²⁸²,

o nell'esercitazione scolastica di Büchner *Über den Traum eines Arkadiers* quello del morente che cerca di scorgere il mistero che sta dietro la cortina:

“solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet”²⁸³.

Nei discorsi di Marie, della vicina e del tamburmaggiore gli occhi e lo sguardo sono sempre legati al linguaggio della sessualità; Margret rivolgendosi a Marie prima dice: “Ei, was freundliche Auge, Frau Nachbarin!”²⁸⁴ e poi: “Ihre Auge glänze ja noch —”²⁸⁵; Marie le risponde risentita:

“Trag Sie Ihre Auge zum Jud, und laß Sie sie putze; vielleicht glänze sie noch, daß man sie für zwei Knopf verkaufe könnt”²⁸⁶,

e l'altra di rimando: “es weiß jeder, Sie guckt sieben Paar lederne Hose durch!”²⁸⁷. Il tamburmaggiore, riferendosi al carattere di lei sensuale e ribelle, le dice: “Sieht dir der Teufel aus den Augen?”²⁸⁸.

Gli occhi perdono di acutezza nella percezione quando l'uomo scorge l'inutilità della vita: davanti a Leonce pieno di desolazione, in uno stato intermedio tra il sonno e la veglia, i ballerini si tolgono la maschera e si rivelano automi: “die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todmüden Augen einander an”²⁸⁹. Per Lenz, estraniato dalla natura, che non ha più niente da dirgli, la personificazione del cielo “war ein dummes blaues Aug”²⁹⁰.

A Woyzeck si confonde la vista quando sopraggiungono il sospetto, la confusione mentale e l'immagine ossessiva della sua donna che balla: “Ich muß hinaus. Es dreht sich mir vor den Augen. Tanz, Tanz”²⁹¹! e più avanti:

“Ich kann nit schlafen! Wenn ich die Aug zumacht, dreht sich's immer, und ich hör die Geigen, immer zu, immer zu”²⁹².

²⁸² “CAPITANO: Ehi, buon uomo...volete avere un paio di pallottole in testa? Mi infilzate con gli occhi”, *Woyzeck*, scena 9.

²⁸³ “Fino a che l'occhio nudo del moribondo non può vedere dietro la cortina, che separa lo spirituale dal corporale”, *Über den Traum eines Arkadiers*, p. 214.

²⁸⁴ “Ehilà, che occhi dolci, signora vicina!”, *Woyzeck*, scena 3.

²⁸⁵ “Le brillano ancora gli occhi”, *ibidem*.

²⁸⁶ “Porti i suoi occhi dall'ebreo e li faccia lustrare; forse brilleranno anche i suoi, così si potranno vendere per due bottoni”, *ibidem*.

²⁸⁷ “Lo sanno tutti, trapassa con gli occhi sette paia di calzoni di cuoio, lei!”, *ibidem*.

²⁸⁸ “Ci hai il diavolo che ti guarda fuori dagli occhi?”, *op. cit.*, scena 8.

²⁸⁹ “Gli ultimi ballerini si sono tolti le maschere e si guardano l'un l'altro con occhi stanchi morti”, *Leonce und Lena*, I, 3.

²⁹⁰ “Era uno stupido occhio azzurro”, *Lenz*, p. 78.

²⁹¹ “Devo andare. Mi gira tutto davanti agli occhi. Ballare, ballare!”, *Woyzeck*, scena 11.

²⁹² “Non posso dormire! Se chiudo gli occhi tutto continua a girare, e sento i violini, dà, ancora, dà, ancora”, *op. cit.*, scena 14.

Lo sguardo può essere anche paralizzante come quello della Medusa, le cui proprietà sono attribuite da Collot d'Erbois agli eroi della rivoluzione Marat e Chalièr, la cui memoria annienterà i traditori:

“Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhaupter die Verräter in Stein verwandeln”²⁹³.

Qui la metafora ha la rotondità e la gravidanza di quelle classiche. Lo stesso sguardo pietrificante della Medusa ha altrove la funzione di immortalare un bel quadro vivente; dice Lenz nel famoso *Kunstgespräch*²⁹⁴:

“Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen”²⁹⁵.

Tra le funzioni dell'occhio c'è la percezione dei colori. Büchner conosceva la dottrina di Oken riguardante l'analisi e il simbolismo dei colori. Anche il pastore Oberlin ha simili interessi e in *Lenz* tiene occupato il poeta malato con la sua spiegazione della gerarchia simbolica dei colori:

“Ein ander Mal zeigte ihm Oberlin Farbentäfelchen, er setzte ihm auseinander, in welcher Beziehung jede Farbe mit dem Menschen stände; er brachte zwölf Apostel heraus, deren jeder durch eine Farbe repräsentiert würde”²⁹⁶.

Non se ne riscontra però una grande varietà nell'opera di Büchner, che si potrebbe definire essenzialmente bicromatica: i due colori prevalenti sono l'oro e il rosso.

Il colore oro è significativo dell'ambiguità vita-morte. Camille, in attesa della fine insieme agli altri, quando ormai tutti si sentono succubi di forze estranee a loro superiori, allude all'antico costume romano della lotta dei pesci nel bacile durante i banchetti:

“Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?”²⁹⁷.

Il gioco di colore dei pesci simboleggia la vita che fugge, mentre l'etere, illuminato dai raggi di luce, si fa d'oro. L'immagine assume rilievo sia per l'accumulo dei sostantivi, risonanti e ricchi di senso, che per la contrapposizione con la condizione dei prigionieri.

La metafora dei pesci d'oro guizzanti torna espressa in maniera molto simile nel dialogo tra Leonce e Rosetta; qui però il protagonista fa riferimento ad un amore morente: “bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben”²⁹⁸.

Questa espressione figurata è quella che meglio caratterizza la visione della vita di Büchner: è insieme simbolo del suo fatalismo, della potenza della morte superiore anche alla vita più luminosa e segno della crudeltà del destino. In essa sono collegati i concetti di

²⁹³ “I busti dei santi rimarranno intatti, come teste di Medusa trasformeranno in pietra i traditori”, *Dantons Tod*, I, 3.

²⁹⁴ Dialogo sull'arte.

²⁹⁵ “A volte si vorrebbe avere lo sguardo di Medusa per poter trasformare in pietra un gruppo simile e gridarlo alla gente”, *Lenz*, p. 72.

²⁹⁶ “Un'altra volta Oberlin gli mostrò delle tavolette colorate, gli spiegò in qual rapporto con l'uomo stesse ogni colore, e disse dei dodici apostoli, ognuno dei quali è rappresentato da un colore”, *op. cit.*, p. 71.

²⁹⁷ “È dunque l'etere con i suoi occhi d'oro un bacile di carpe dorate sulla tavola degli dèi beati, gli dèi beati ridono eternamente, e i pesci muoiono eternamente, e gli dèi eternamente gioiscono al mutevole gioco di colori di quella lotta mortale?”, *Dantons Tod*, IV, 5.

²⁹⁸ “Sul finire del sontuoso banchetto i pesci d'oro giocano nei loro colori di morte”, *op. cit.*, I, 3.

ciò che è più brillante — l'oro e il gioco di colori — e di ciò che è più oscuro — la lotta contro la morte.

Un contrasto simile si ha nella scena del monologo di Julie prima di morire, quando alla luce della sera si contrappongono nella personificazione della terra il pallore mortale del viso e l'oro dei riccioli:

“Die Sonne ist hinunter; der Erde Züge ware 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 denn kein Arm sie bei den goldnen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und sie begraben?”²⁹⁹

e in quella molto simile che Lena fa della luna:

“Der Mond ist wie ein schlafendes Kind, die goldnen Locken sind ihm Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen. — O, sein Schlaf ist Tod”³⁰⁰.

In ambedue i casi è la rassegnata sensibilità femminile a dettare in un'atmosfera sognante le tristi parole, ma nel primo caso c'è una tensione drammatica che manca nel secondo.

Nella figura di Lenz i capelli d'oro appaiono ora come segno di luminosa vivacità in contrapposizione all'aspetto pallido e trascurato del poeta:

“die blonden Locken hingen ihm um das bleiche Gesicht, es zuckte ihm in den Augen und um den Mund, seine Kleider waren zerissen”³⁰¹,

ora come sottolineatura del momento di felice esaltazione:

“Er war rot geworden über dem reden, und bald lächelnd, bald ernst schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen”³⁰².

Anche nel quadro delle due ragazze in una di esse i capelli dorati formano un armonioso contrasto con il viso pallido e la veste scura:

“und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht”³⁰³.

Il vero e proprio paragone — come abbiamo fatto notare è raro in Büchner l'uso del 'wie'³⁰⁴ — è quello che accosta la terra ad una coppa d'oro: “die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Mondes liefen”³⁰⁵.

²⁹⁹ “Il sole è tramontato; erano tanto netti i lineamenti della terra nella sua luce, ma ora il suo viso è calmo e serio come quello di una morente. Com'è bella la luce della sera che le gioca sulla fronte e le guance. Sempre più pallida, come un cadavere avanza nell'onda dell'etere. Non c'è dunque alcun braccio che la voglia afferrare per i riccioli d'oro e trarla dalla corrente e seppellirla?”, *op. cit.*, IV, 6.

³⁰⁰ “La luna è come un bimbo che dorme, nel sonno i riccioli d'oro gli sono caduti sul cari volto... Oh, ma il suo sonno è la morte”, *op. cit.*, II, 4.

³⁰¹ “I riccioli biondi gli pendevano introno al pallido viso, un fremito era nei suoi occhi e intorno alla bocca, le sue vesti erano strappate”, *Lenz*, p. 66.

³⁰² “Era diventato rosso nel parlare e scuoteva i riccioli biondi, ora sorridente, ora serio. S'era completamente dimenticato di se stesso”, *op. cit.*, p. 73.

³⁰³ “E la chioma d'oro che pendeva, e un pallido viso serio eppure tanto giovane, e il costume nero”, *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁴ ‘Come’. Se consideriamo i paragoni e le similitudini, che solitamente si distinguono dalle metafore per il loro carattere analitico, per l'allineamento successivo degli elementi a fronte della sintesi, dell'associazione organica rappresentata dalla metafora, dobbiamo rilevare che anche la tipica similitudine rivela in Büchner quella corposità e quel senso di scoperta fulminea propri della metafora stessa. In breve, anche il paragone ha qui la stessa funzione della metafora; o

Anche la luce della luna si fa d'oro anziché d'argento, poiché quest'ultimo colore avrebbe probabilmente smorzato l'effetto dello spettacolo di ardente splendore. Il tono è accentuato dagli aggettivi "finster" e "dunkel" e dal sostantivo "Finsternis"³⁰⁶ che definiscono sia l'atmosfera circostante sia l'oscura paura che è in lui. In quest'oscillazione fra il buio della sua mente e lo splendore entusiastico dell'arte e della vita c'è tutto il dramma di Lenz.

Anche in *Leonce und Lena* torna l'immagine della terra come coppa d'oro. Leonce, dopo aver conosciuto Lena e con lei la beatitudine, vuole morire: "Die Erde ist eine Schale von dunklem Gold: [...]. Hinab, heiliger Becher!"³⁰⁷.

La metafora ha qui piuttosto valore decorativo. Dorato è pure il suolo assolato dei paesi del sud, rievocato da Leonce come evasione alla maniera romantica e di nuovo vitale opposizione alla tristezza e alla noia; egli sente "wie das Licht blitzt von dem goldnen, sonnigen Boden"³⁰⁸. Per la stessa ragione presumibilmente l'osteria nella quale si conoscono i due giovani si chiama ">Wirtshaus zur goldenen Sonne<"³⁰⁹.

In *Woyzeck*, dove manca quasi del tutto il linguaggio entusiastico, il colore oro è scomparso, se si eccettuano le "goldne Mücken"³¹⁰ della favola della nonna, immagine azzecata ma ornamentale e il santino che Woyzeck mostra ad Andres al momento del testamento, del quale non si dice che è dorato, ma che è oro perché nella sua mente semplice esso rappresenta un bene prezioso: "Ich hab auch noch ein Heiligen, zwei Herze und schön Gold"³¹¹. L'oro torna invece come metallo vero e proprio nelle parole del pazzo "die goldne Kron"³¹² e si materializza nel linguaggio concreto di Marie: "'s ist gewiß Gold!"³¹³.

Il rosso è il colore che incontriamo più frequentemente. Talvolta è semplicemente l'accentuazione di un fenomeno luminoso e contribuisce alla descrizione paesaggistica, come nelle albe e nei tramonti di *Lenz*:

"Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger roter Streifen am Horizont"³¹⁴; "rote Strahlen schossen durch den grauen Morgenhimmel in das dämmernde Tal"³¹⁵; "Sie entfernten sich allmählich vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Kristallwelle sich in das Abendrot hob, und auf deren warmer Flut die roten Strahlen des Abends spielten"³¹⁶

o come nella natura di *Leonce und Lena*: "Ein roter Blumenschein spiel über die Wiesen"³¹⁷ o ancora nell'esperienza personale riferita nella lettera che narra la passeggiata sui monti Vosgi:

"Es war gegen Sonnenuntergang, die Alpen wie blasses Abendrot über der dunkel gewordenen Erde. [...] Bei Sonnenaufgang war der Himmel etwas dunstig, die Sonne warf einen roten Schein über die Landschaft"³¹⁸;

meglio si potrebbe tranquillamente eliminare il "wie", creando una sorta di analogia che partecipa dell'una e dell'altra figura retorica.

³⁰⁵ "La terra era come una coppa d'oro sopra la quale correvano spumeggiando le onde dorate della luna", *Lenz*, p. 84.

³⁰⁶ "Buio"; "oscuro"; "oscurità", *ibidem*.

³⁰⁷ "La terra è una coppa d'oro bruno: [...] Precipita, o sacro boccale!", *Leonce und Lena*, II, 4.

³⁰⁸ "Come la luce riverbera dal suolo assolato", *op. cit.*, I, 4.

³⁰⁹ "«Osteria al Sole d'Oro»", *op. cit.*, II, 2.

³¹⁰ "Moschini d'oro", *Woyzeck*, scena 21.

³¹¹ "Ci ho ancora un santino, con due cuori e bello d'oro", *op. cit.*, scena 20.

³¹² "La corona d'oro", *Woyzeck*, scena 19.

³¹³ "Di sicuro è oro!", *op. cit.*, scena 6.

³¹⁴ "È una sera fosca, al crepuscolo, all'orizzonte una striscia rossa, uniforme", *Lenz*, p. 73.

³¹⁵ "Raggi rossi cadevano traverso il grigio cielo dell'alba nella valle in penombra", *op. cit.*, p. 75.

³¹⁶ "Si allontanavano a poco a poco dai monti, che ora si levavano nel tramonto come un'onda turchina di cristallo sul cui caldo fluire giocavano i raggi rossi della sera", *op. cit.*, p. 84.

³¹⁷ "Un rosseggiare di fiori gioca sui prati", *Leonce und Lena*, II, 1.

talaltra indica semplicemente l'appartenenza ad una corrente rivoluzionaria: "Hast du dir ein Loch in die rote Mütze gerissen?"³¹⁹, chiede Hérault-Séchelles a Philippeau in *Dantons Tod*. Il più delle volte, però, il rosso è parola-chiave carica di significato riferita alle forze trainanti della vita: la sessualità e la morte collegata con l'immagine del sangue; questi piani, a loro volta, si intersecano e si sovrappongono. Già in *Dantons Tod* il rosso è connotato di questi due elementi: il crepuscolo che avvolge Marion è simbolo della sessualità che la inghiotte: "ich versank in die Wellen der Abendröte"³²⁰; un cittadino si lamenta che il sangue fatto scorrere non è riuscito neanche a tingere di rosso le guance del popolo. In *Woyzeck* il rosso è uno dei motivi conduttori: tutta l'opera è immersa in un'atmosfera cupa nella quale balena di tanto in tanto un bagliore. Compare per la prima volta come fuoco nella scena dell'aperta campagna. Si tratta sicuramente di un tramonto, ma in questo caso la descrizione paesaggistica è subordinata alla mania ossessiva e alle allucinazioni del protagonista: "Andres! Wie hell! Über der Stadt is alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel"³²¹. Ugualmente le luci delle baracche nel buio gli destano un'immagine inquietante: "Ja, Marie, schwarze Katzen mit feurige Auge"³²². Marie si ammira nello specchio e si compiace della sua bocca rossa, seppur con rammarico perché non può valorizzare la sua bellezza come una gran dama: "und doch hab ich ein' so roten Mund als die großen Madamen"³²³. Questo colore ritorna definitivamente prima come presagio di morte nella scena dell'assassinio ("MARIE: Was der Mond rot aufgeht!; WOYZECK: Wie ein blutig Eisen")³²⁴, poi come conferma di morte nella scena dell'osteria ("KÄTHE: Rot! Blut!; WOYZECK: Blut? Blut?; WIRT: Uu — Blut!")³²⁵ ed infine come angosciosa presa di coscienza di Woyzeck che rivede Marie sanguinante:

"Was bist du so bleich, Marie? Was hast du eine rote Schnur um den Hals? Bei wem hast du das Halsband verdient mit deinen Sünden? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich gebleicht?"³²⁶.

Qui il rosso del sangue è messo in contrasto con il pallore del viso della donna e il nero del suo peccato. L'azione persiste attraverso i colori nello sguardo e nella memoria.

Gli altri colori, come già accennato, scarseggiano nelle opere di Büchner. In *Dantons Tod* e in *Leonce und Lena* sono quasi completamente assenti, in *Woyzeck* compare solo il nero come contrapposizione al rosso. Il più ricco ne è *Lenz*, poiché sono utilizzati nelle frequenti descrizioni di paesaggi e di vestiario. Subito nelle prime pagine siamo investiti da un'ondata di colori spesso contrastanti e corrispondenti all'alternanza dei sentimenti nell'animo del poeta: "graues Gestein, grüne Flächen", "graue Wolken", "lichtblauen See", "tiefen Blau", "im grauen ersten Anflug", "silbernes Gespenst", "von schwarzer, ernster Farbe", "mit schwankenden weißen Federn in der tiefblauen Luft", "Blau dazwischen"³²⁷.

Poi, man mano che la mente di Lenz si ottenebra, si diradano per varietà e numero e predominano, tranne rare eccezioni, l'incolore e i toni cupi: "in ihrer schwarzen Tracht, das

³¹⁸ "Era il crepuscolo, le Alpi come un pallido rosso vespertino sulla terra fattasi bruna. [...] Al levar del sole il cielo era caliginoso e il sole gettava un rosso bagliore sul paesaggio", lettera alla famiglia, Strasburgo, 8 luglio 1833.

³¹⁹ "Ti sei fatto uno strappo al berretto rosso?", *Dantons Tod*, I, 1.

³²⁰ "Mi immergevo nelle onde del crepuscolo", *Dantons Tod*, I, 5.

³²¹ "Andres! com'è chiaro! Sopra la città brucia tutto! C'è un fuoco che corre per il cielo", *Woyzeck*, scena 2.

³²² "Gatti neri con occhi di fuoco", *op. cit.*, scena 5.

³²³ "Eppure ci ho anch'io una bocca rossa come le gran dame", *op. cit.*, scena 6.

³²⁴ "MARIE: Come vien su rossa la luna!; WOYZECK: Come un ferro insanguinato", *op. cit.*, scena 22.

³²⁵ "KÄTHE: È rossa! Sangue!; WOYZECK: Sangue? Sangue?; OSTE: Uh, sangue!", *op. cit.*, scena 23.

³²⁶ "Come sei pallida, Marie, perché? Che collana rossa ci hai intorno al collo? Da chi te la sei guadagnata, la collanina, con i tuoi peccati? Nera eri di peccati, nera! Sono stato io che ti ho fatto diventare bianca?", *Woyzeck*, scena 24.

³²⁷ "Pietra grigia, distese verdi"; "nubi grigie"; "lago azzurro di luce"; "profondo azzurro"; "velato d'un grigio severo"; "fantasmi d'argento"; "di color nero, cupo"; "con bianche piume ondegianti nell'aria turchina"; "fra esse l'azzurro", *Lenz*, pp. 65 e 67-69.

weiße gefaltete Schnupftuch”, “dunkles Moos unten den schwarzen Kreuzen”, “in einem weißen Kleid aus der dunkeln Kirchhofmauer hervorgetreten und habe eine weiße und eine rote Rose”, “die schwarze Tracht”, “Spuren von grauen Haaren”, “durch den grauen Morgenhimmel”, “im weißen Rauch”, “an grauen Gestein”, “das schwarze Gesangbuch”³²⁸. Tornano solo nell’ultima pagina, insieme alla luce rossa della sera e all’oro della luna, ad evidenziare le tenebre nell’animo di Lenz: “eine tiefblaue Kristallwelle”, “bläuliches Gespinst”, “alle ferne Gegenstände dunkel”³²⁹.

L’occhio è destinato anche alla percezione di luce e buio. Nell’opera essi stanno continuamente in alternanza o in antitesi per una sorta di legge della polarità e della discontinuità che la anima e la carica di tensione. Sono come forze che agiscono sul destino umano, impressioni che penetrano profondamente nell’animo e causano gioia o sofferenza. Si riscontra qui una corrispondenza con la concezione filosofica naturalistica monistico-vitalistica alla quale è vicino Büchner che, pur intendendo la vita come unità cosmica, la considera come armonia di forze contrapposte interagenti. Nell’antitesi luce-oscurità l’immagine luminosa corrisponde normalmente al momento dell’entusiasmo e della speranza, il buio al vuoto interiore e alla paura.

Queste sensazioni compaiono già come esperienza personale nelle lettere di Büchner.

Quando la febbre e il dolore cessano, dichiara: “Der erste helle Augenblick seit acht Tagen”³³⁰. Nella stessa lettera il pianto dell’amata è collegato alla sua immagine che vibra come una fonte luminosa in una stanza scura dopo che si è guardato il sole:

“Du sitzt jetzt im dunkeln Zimmer in Deinen Tränen, [...]. Dein Schatten schwebt immer vor mir, wie das Lichtzittern, wenn man in die Sonne gesehen”³³¹.

Di nuovo dopo una malattia, scrive alla fidanzata:

“Es ist mir heut einigermaßen innerlich wohl, ich zehre noch von gestern, die Sonne war groß und warm im reinsten Himmel”³³².

Un simile contrasto chiaro-scuro in una descrizione della natura di grande respiro si ritrova nella lettera alla famiglia che narra di una passeggiata sui Vosgi: “weißen und Schwarzen See”, “Der weiße See”, “das dunkle Wasser”, “glänzten die Alpengletscher in der Abendsonne”³³³. Il paesaggio è qui vissuto però meno drammaticamente.

Anche Lenz vive esperienze simili: nella novella l’alternanza di buio e di luce è continua. Ne è un esempio evidente il momento del suo arrivo a Waldbach: le luci provenienti dalle finestre vengono percepite da lui, che se ne sta fuori nella penombra della sera, come rassicuranti; una volta giunto nella stanza assegnatagli da Oberlin, deve affrontare da solo le tenebre ed è colto dall’angoscia. In queste scene Lenz ha l’impressione che le luci, anziché dalla sorgente luminosa vera e propria, provengano direttamente dai volti:

³²⁸ “Nel loro severo costume nero, il fazzoletto bianco piegato”; “muschio cupo fra le croci nere”; “uscita dal muro scuro del cimitero in una veste bianca e aveva al petto una rosa bianca e una rossa”; “il costume nero”; “radi capelli grigi”; “attraverso il grigio cielo dell’alba”; “nel bianco fumigare”; “sulle pietre grigie”; “libro nero degli inni”, *op. cit.*, pp. 69-70 e 76.

³²⁹ “Un’onda turchina di cristallo”; “trama [...] azzurrognola”; “oscuri tutti gli oggetti lontani”, *op. cit.*, p. 84.

³³⁰ “Il primo momento di lucidità dopo otto giorni”, lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

³³¹ “Tu siedti ora nella tua camera, all’oscuro, in lacrime, [...]. La tua ombra ondeggia sempre davanti ai miei occhi, come il tremolar della luce quando si è guardato verso il sole”, *ibidem*.

³³² “Oggi mi sento abbastanza sollevato di spirito, mi nutro ancora della giornata di ieri: il sole era grande nel cielo più sereno che esista”, lettera alla fidanzata, Zurigo, 27 gennaio 1837.

³³³ “Lago Bianco e Lago Nero”; “Il Lago Bianco”; “l’acqua oscura”; “risplendettero nel sole del tramonto i ghiacciai alpini”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 8 luglio 1833.

“Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, alles ruhige, stille Gesichter. Es war ihm, als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen”³³⁴.

Questi quadretti ci riconducono a quel concetto di descrizione ‘fiamminga’ che abbiamo già analizzato nel paragrafo sulla teoria estetica³³⁵: qui la somiglianza fra il tipo di procedimento di Büchner e la tecnica della fonte luminosa usata dai pittori è lampante. A volte la luce è un balenare che trafigge e penetra nell’oscurità dell’animo del poeta insieme ai ricordi:

“Ahnungen von seinem alten Zuständen durchzuckten ihn und warfen Streiflichter in das wüste Chaos seines Geistes”³³⁶.

Nell’atteggiamento di Leonce la situazione è ribaltata: è la notte che dà sollievo: “Weg mit dem Tag! Ich will die Nacht, die tiefe ambrosische Nacht”³³⁷.

Ma questa è chiaramente una posa romantica. Valerio vede invece la luce rossa del sole come un buon presagio:

“mir ist ganz behaglich zumut. Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshausschild, und die feurigen Wolken darüber wie die Aufschrift: >Wirtshaus zur goldenen Sonne<”³³⁸.

Il dramma *Woyzeck* è dominato da una cupa atmosfera, dove la luce non ha accesso. Dopo il buio delle prime due scene, predominano nella terza (“Die Stadt”³³⁹) l’elemento acustico collegato al passaggio dei soldati e nella quarta (“Buden. Lichter. Volk”)³⁴⁰ e quinta (“Das Innere Der Hellerleuchteten Bude”³⁴¹) vuoi quello acustico delle molte voci alla fiera, vuoi quello luminoso che i titoli evidenziano subito. Sia Marie che Woyzeck ne sono visibilmente colpiti, la prima in maniera più immediata, il secondo in maniera più immaginosa: “MARIE: Was Licht! WOYZECK: Ja, Marie, schwarze Katze mit feurige Augen. Hei, was ein Abend!”³⁴². È evidente la correlazione fra percezione ottica e stato d’animo che, nel caso di Marie, è festosa esaltazione, nel caso di Woyzeck disagio e presentimento. Queste immagini sono tuttavia un’eccezione. In seguito l’angoscia di Marie alla vista di Woyzeck spiritato si esprime così: “Es wird so dunkel; man meint, man wär blind”³⁴³.

La luce del sole non anima e riscalda, ma incendia tutto assecondando le allucinazioni del protagonista:

“Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist, als ging’ die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!”³⁴⁴.

³³⁴ “Bambini a tavola, vecchie, ragazze, tutti visi tranquilli, silenziosi, gli sembrava che la luce dovesse irraggiarsi da quei volti”, *Lenz*, p. 66.

³³⁵ V. cap. I § 4.

³³⁶ “Bagliori del suo stato precedente lo attraversavano e lanciavano sprazzi di luce nell’arido caos del suo spirito”, *Lenz*, p. 76.

³³⁷ “Via il giorno! Voglio la notte, la profonda, ambrosia notte”, *Leonce und Lena*, I, 3.

³³⁸ “Il sole ha l’aspetto d’un’insegna d’osteria e le nubi infuocate là sopra son come la scritta «Osteria al sole d’Oro»”, *op. cit.*, II, 2.

³³⁹ “La Città” *Woyzeck*, scena 3.

³⁴⁰ “Baracche. Luci. Folla”, *op. cit.*, scena 4.

³⁴¹ “L’interno della baracca fortemente illuminato”, *op. cit.*, scena 5.

³⁴² “MARIA: Che luce! WOYZECK: Sì, Maria. Gatti neri con occhi di fuoco. Uh, che sera!”, *ibidem*.

³⁴³ “Vien tanto buio che uno crede di essere cieco”, *op. cit.*, scena 3.

³⁴⁴ “Quando il sole è a picco a mezzogiorno ed è come se il mondo prendesse fuoco, una voce terribile mi ha parlato”, *op. cit.*, scena 7.

Essa non è quindi rassicurante e nella scena del ballo all'osteria Woyzeck si augura che si spenga affinché non rischiari più quella vista invereconda:

“Warum bläst Gott nicht die Sonne aus, daß alles in Unzucht sich übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh?!“³⁴⁵.

Le scene finali, poi, sono immerse nella caligine, nella quale ogni cosa, città, acqua e campagna, è uniformemente grigia: “’s is finster”³⁴⁶; “Es ist unheimlich! So dunstig, allenthalben Nebelgrau”³⁴⁷.

Nelle metafore frequente è l'uso degli astri come fonte luminosa. In *Dantons Tod*, dove il contrasto luce-ombra non ha rilevanza, la luna compare nel racconto di Marion allorché illumina con la sua luce spettrale la fronte pallida dell'innamorato morto: “der Mond schien auf seine bleiche Stirn”³⁴⁸.

Anche in *Lenz* spesso la luce della luna è sinistra e collegata al concetto di morte. Quando il poeta capita nella capanna della vecchia e della ragazza malata e vi pernotta, si sveglia durante la notte ed osserva il volto della fanciulla illuminato da uno splendore inquietante:

“und der Mond warf sein stilles Licht auf ihre Züge, von denen ein unheimlicher Glanz zu strahlen schien”³⁴⁹.

La luce della luna contribuisce anche a far risaltare l'alternanza di esaltazione ed abbattimento. Dopo alla visita alla bambina morta il protagonista corre sui monti, sui quali regna ora l'oscurità, ora il chiarore lunare. All'inizio si sente pieno d'energia:

“bald alles im Finsternis, bald zeigten sich die nebelhaft verschwindene Landschaft im Mondschein. Er rannte auf und ab”³⁵⁰,

poi tutto perde di significato: (“und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig”)³⁵¹.

Nelle parole di Lena la luna personificata ha un aspetto tranquillo, non sinistro, nonostante venga rappresentata come un bambino che riposa nel sonno della morte. Le stelle intorno a lui ardono come candele: “Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen”³⁵².

Anche qui c'è contrapposizione; la luna e le stelle emanano luce intorno al cuscino scuro: vita e morte stanno l'una di fronte all'altra.

Le stelle hanno una luce più penetrante che riesce a squarciare il velo di oscurità che circonda Büchner durante la malattia:

³⁴⁵ “Perché Dio non soffia sul sole e lo spegne, che tutti si rotolino l'uno sull'altro nella lussuria, maschio e femmina, uomini e bestie?!”, *op. cit.*, scena 12.

³⁴⁶ “È buio”, *op. cit.*, scena 22.

³⁴⁷ “È sinistro! Con tutti 'sti strani vapori, dappertutto nebbia...”, *op. cit.*, scena 24.

³⁴⁸ “La luna gli brillava sulla fronte pallida”, *Dantons Tod*, I, 5.

³⁴⁹ “E la luna gettava la sua luce quieta sui lineamenti, dai quali sembrava irraggiare uno splendore sinistro”, *Lenz*, p. 75.

³⁵⁰ “Ora tutto tenebre, ora lasciavano vedere al chiaror della luna il paesaggio che sfumava nella nebbia. Lui correva qua e là”, *op. cit.*, p. 78.

³⁵¹ “E il cielo era uno stupido occhio azzurro, e la luna ci stava dentro, quanto mai ridicola e sciocca”, *ibidem*.

³⁵² “Come riposa l'angelo morto sul suo buio cuscino, e le stelle gli ardono intorno come candele!”, *Leonce und Lena*, II, 4.

“Die Finsternis wogte über mir, mein Herz schwoll in unendlicher Sehnsucht; es drangen Sterne durch das Dunkel”³⁵³.

Nella favola della nonna in *Woyzeck* gli astri sono protagonisti, anche se con valore negativo; essi, senza più luce vitale, riassumono tutta la disillusione dell'autore:

“und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. [...], und wie es zur Sonn kam, war's einverwelkt Sonnenblum. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken die waren angesteckt”³⁵⁴.

b) *Udito*

Abbiamo accennato alla priorità della vista sugli altri sensi, anche se il confronto vista-udito è il più frequente. Nonostante la costante presenza di suoni e di voci, queste ultime riescono raramente ad instaurare comunicazione tra le persone. Questo problema emerge già in maniera evidente nelle lettere di Büchner. Alla fidanzata egli esprime l'inutilità del tentativo di parlarsi a vicenda e il desiderio di un mutismo che obbligherebbe gli amici a guardarsi intensamente in modo da intendersi:

“Meine Freunde verlassen mich, wir schreien uns wie Taube einander in die Ohren; ich wollte, wir wären stumm, dann können wir uns doch nur ansehen”³⁵⁵.

Sia in un'altra lettera alla fidanzata che nel dialogo tra Philippeau e Danton viene espresso con parole molto simili lo stesso concetto: gli uomini sono poveri suonatori urlanti e i loro corpi gli strumenti; le loro grida di dolore, inascoltate dagli altri uomini, giungono affievolendosi fino alle orecchie celesti che le percepiscono come una melodia:

“ach, wir armen schreienden Musikanten! das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt?”³⁵⁶

e:

“PHILIPPEAU: [...] Es gibt ein Ohr, für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonieen sind.

DANTON: Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind denn die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden, nur da, und höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein vollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?”³⁵⁷.

³⁵³ “L'oscurità ondeggiava al di sopra di me, il cuore mi si gonfiava di brama infinita; stelle penetravano attraverso il buio”, lettera alla fidanzata, Gießen, dopo il 10 marzo 1834.

³⁵⁴ “E quando finalmente era arrivato alla luna, quella era un pezzo di legno marcio. [...] e quando era arrivato al sole, quello era un girasole appassito. E quando arrivò dalle stelle, erano dei moscerini d'oro che erano infilati”, *Woyzeck*, scena 21.

³⁵⁵ “I miei amici mi abbandonano, noi ci gridiamo a vicenda nelle orecchie, come dei sordi; oh se almeno fossimo anche muti, allora non rimarrebbe altro che guardarci”, lettera alla fidanzata, Gießen, febbraio 1834.

³⁵⁶ “...oh, noi poveri suonatori urlanti! il nostro gemere sotto la tortura esisterebbe dunque solo perché penetrando attraverso le fenditure delle nuvole e risuonando lontano, più lontano, possa poi svanire come un soffio melodioso in orecchie celesti?”, lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

³⁵⁷ “PHILIPPEAU: [...] C'è un orecchio per il quale gli urli e i lamenti che ci stordiscono sono un fiume d'armonie. DANTON: Ma noi siamo poveri musicanti e i nostri corpi gli strumenti. E le note stridule che ad essi vengono strappate esistono forse soltanto per salire sempre più in alto e finalmente morire, leggere come un sospiro voluttuoso, nelle orecchie celesti?”, *Dantons Tod*, IV, 5.

Queste righe sono tutte percorse da una sonorità che impegna l'orecchio del lettore e lo coinvolge nella molteplicità degli accordi. Büchner non si unisce al coro di coloro che gemono ed imprecano perché ha paura della sua stessa voce: "ich fürchte mich vor meiner Stimme"³⁵⁸.

Ma il suo mutismo è ancora più terribile dei lamenti:

"ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude, keine Harmonie für die Seligkeit. Dies Stummsein ist meine Verdammnis"³⁵⁹.

Come già abbiamo notato a proposito del verbo 'sehen', usato spesso all'imperativo allo scopo di attirare lo sguardo delle persone su qualcuno o qualcosa, anche il verbo 'hören'³⁶⁰ costituisce molte volte un appello all'attenzione e all'ascolto. Nelle prime pagine di *Dantons Tod*, quando Legendre provoca i giacobini per scoprire le loro intenzioni, chiedendo ai membri del Comitato di salute pubblica: "seit wann ihre Ohren so taub geworden sind..."³⁶¹ e facendo così intendere che non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire, Collot d'Herbois reagisce ed invita gli astanti ad ascoltare le sue parole con un "Hört!" che suona come una sfida. Altrettanto imperioso è il "Hört, hört"³⁶² dei giacobini. Chaumette, in prigione, si rivolge invece a Thomas Payne con un "Hören Sie"³⁶³ che suona come richiesta d'aiuto, mentre Lucile, sotto la finestra del marito incarcerato, lo chiama per sentirne per l'ultima volta la presenza. Il suo "Höre"³⁶⁴, detto due volte, una all'inizio e una al termine del suo vaneggiante e straziante discorso, è un appello accorato e doloroso. La sua voce che chiama dall'esterno e raggiunge l'amato è l'unico legame che resta fra i due.

In *Leonce und Lena* il solo appello all'ascolto è rivolto da Lena alla governante affinché colga le armonie del creato: "Hörst du die Harmonieen des Abends?"³⁶⁵.

In *Woyzeck* l'esortazione è piuttosto un'angosciosa richiesta di conferma delle proprie allucinazioni uditive. Nell'aperta campagna Woyzeck sente frugare nelle cavità sotterranee e ode suoni di trombe: "Still! Hörst du, Andres? hörst du's?"³⁶⁶ e ancora: "Hohl, hörst du? alles hohl da untern! Die Freimauer!"³⁶⁷ e poi: "ein Getös herunter wie Posauner"³⁶⁸.

Egli tende l'orecchio ai rumori nei quali proietta le sue paure e comincia ad ascoltare le voci che alla fine gli si trasformeranno in mortale determinazione. La continua ripetizione della parola "still"³⁶⁹ contribuisce ad accentuare la spettrale atmosfera d'angoscia per la presenza di un nemico sconosciuto che si concretizza in rumori. Woyzeck cerca di interpretarli ed attribuisce loro significati fantastici. Andres non lo segue nella sua serie di percezioni. In *Paralipomena* Woyzeck addirittura si innervosisce e rimprovera l'amico: "Mensch, bist du ein Maulwurf, sind deine Ohren voll Sand?"³⁷⁰.

Infine Andres usando lo stesso appello dell'amico lo richiama alla realtà: "Hörst du? Sie trommeln drin"³⁷¹.

³⁵⁸ "Ho paura della mia voce", lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

³⁵⁹ "Non ho un grido per il dolore, non ho giubilo per la gioia, non ho armonia per la beatitudine. Questo essere muto è la mia dannazione", *ibidem*.

³⁶⁰ 'Vedere'; 'udire'.

³⁶¹ "Da quando le loro orecchie sono divenute tanto sorde...", *Dantons Tod*, I, 3.

³⁶² "Ma sentite dunque!", *op. cit.*, III, 1.

³⁶³ "Senta", *ibidem*.

³⁶⁴ "Senti", *op. cit.*, IV, 4.

³⁶⁵ "Non senti le armonie della sera?", *Leonce und Lena*, II, 3.

³⁶⁶ "Zitto! Non lo senti, Andres? senti?", *Woyzeck*, scena 2.

³⁶⁷ "Vuoto, senti? Tutto vuoto qui sotto! I framassoni!", *ibidem*.

³⁶⁸ "Sotto un rimbombo, come trombe!", *ibidem*.

³⁶⁹ "Silenzioso".

³⁷⁰ "Accidenti, sei una talpa, le tue orecchie sono piene di sabbia?", *Paralipomena zum 'Woyzeck'*, h², III, 1.

³⁷¹ "Senti? Suonano i tamburi", *Woyzeck*, scena 2.

Il segnale è interpretato correttamente come comando per la raccolta in caserma: esso ristabilisce il giusto rapporto con il mondo evidenziando lo stato confusionale di Woyzeck.

Dopo che Woyzeck ha assistito alla scena del ballo, continua a sentire i violini suonare; anche qui chiede ad Andres: “Hörst du nix?”³⁷² per accertarsi di non essere il solo a percepire quel suono ossessionante: “Hör ich’s da auch? — Sag’s der Wind auch? — Hör ich’s immer, immer zu: stich tot, stich tot!”³⁷³.

L’invito all’ascolto, accompagnato dalla parola “still” torna nell’ultima, sinistra scena nella quale i passanti cercano di individuare i suoni lugubri provenienti dallo stagno; sono suoni indistinti, cattivi presagi che è meglio non ascoltare: “Fort! es ist nicht gut, es zu hören!”³⁷⁴

Woyzeck, però, non è il solo a sentire voci sovranaturali: “hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!”³⁷⁵.

Lenz, nel suo tormento, le sente provenire dalle rocce:

“und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner und dann gewaltig heranbrausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen”³⁷⁶.

La natura gli parla: non è rassicurante, però non è ancora la natura nemica che gli si opporrà più tardi; Lenz soffre ma da essa riceve segnali di vitalità. Ciò che ode non è allucinazione: lo diverrà, invece, una volta che la sua malattia sarà divenuta senza ritorno e sentirà la sua stessa voce come estranea: “es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen”³⁷⁷.

Oberlin non è in grado di far tacere le voci che tormentano il suo ospite perché lui stesso, sebbene uomo sostenuto dalla fede e dedito all’attività pratica, le ode:

“Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unsichtbare Hand auf der Brücke gehalten hatte, wie auf der Höhe ein Glanz seine Augen geblendet hatte, wie er eine Stimme gehört hatte”³⁷⁸

e:

“Oberlin versetzte ihm nun, wie er bei dem Tod seines Vaters allein auf dem Felde gewesen sei und er dann eine Stimme gehört hatte, so daß er wußte daß sein Vater tot sei”³⁷⁹.

Anche l’uomo, ritenuto da tutti un santo, che abita insieme alla vecchia e alla ragazza nella casa in cui Lenz si rifugia una notte, sente le voci: “Er erzählte, wie er eine Stimme im Gebirge gehört [...] habe”³⁸⁰.

³⁷² “Senti niente tu?”, *op. cit.*, scena 14.

³⁷³ “Anche qui lo sento? Lo dice anche il vento? Lo sento ancora, ancora: «Ammazzala, ammazzala!»”, *op. cit.*, scena 13.

³⁷⁴ “Dài! andiamo via! Porta male stare a sentire”, *op. cit.*, scena 24. Van Dam afferma che le immagini e il modo di parlare non hanno più niente in comune con la pura e semplice descrizione di fatti, ma sono compressi in maniera da poter guardare giù nel fondo. Ciò va molto al di là dei resoconti psicologici e sociali del realismo del 19° secolo così come lo interpreta Auerbach. In Büchner si aggregano la scelta della parola naturalistica e le associazioni surreali in una composizione visionaria, v. Hermann Van Dam, “Zu Georg Büchners *Woyzeck*”, in: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 1, 1954, pp. 82-99, poi in: Wolfgang Martens, a cura di *op. cit.*, pp. 305-322).

³⁷⁵ “Una voce terribile mi ha parlato”, *Woyzeck*, scena 7.

³⁷⁶ “E le voci delle rocce si destavano, rumoreggiando ora come tuoni morenti lontano ora poderose, con suoni tali come se volessero cantare la terra nel loro giubilo selvaggio”, *Lenz*, p. 65.

³⁷⁷ “E gli sembrava che una voce estranea avesse parlato con lui”, *op. cit.*, pp. 81-82.

³⁷⁸ “Quando Oberlin gli raccontava com’egli fosse stato trattenuto sul ponte da una mano invisibile, come un chiarore lo avesse abbagliato sul colle, come avesse udito una voce”, *op. cit.*, pp. 68-69.

³⁷⁹ “Oberlin gli narrò come alla morte di suo padre egli si fosse trovato solo in campagna e avesse udito una voce e saputo così che suo padre era morto”, *op. cit.*, p. 70.

³⁸⁰ “Lui raccontò di avere udito una voce in montagna”, *op. cit.*, p. 75.

Abbiamo già visto come la parola si concretizza e diviene azione; ora vediamo come il pensiero si concretizza e diviene parola. Danton si rammarica che i suoi pensieri prendano corpo e possano essere uditi:

“Und soll ich nicht zittern, wenn [...] mein Leib so zerschellt ist, daß meine Gedanken unstet, umirrend mit den Lippen der Steine reden?”³⁸¹.

E subito sotto aggiunge:

“Ja, Julie, das ist sehr seltsam. Ich möchte nicht mehr denken, wenn das gleich so spricht. Es gibt Gedanken, Julie, für die es keine Ohren geben sollte. Das ist nicht gut, daß sie bei der Geburt gleich schreien wie Kinder; das ist nicht gut”³⁸².

Perfino i peccati possono divenire visibili e udibili:

“Will’s denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen?”³⁸³.

Collot d’Herbois attacca Legendre con un’accusa simile:

“Und ich frage dich, Legendre, wessen Stimme solchen Gedanken Atem gibt, daß sie lebendig werden und zu sprechen wagen?”³⁸⁴.

Come nel paragrafo della vista abbiamo rilevato l’antitesi di luce e di buio che si alternano per una sorta di legge della polarità e della discontinuità, così riscontriamo lo stesso contrasto tra le sensazioni del silenzio e del suono³⁸⁵. I due concetti opposti di tranquillità e rumore sono cari a Büchner, che già in una lettera alla famiglia descrive un paesaggio nel quale l’immobilità silenziosa dell’acqua scura e dell’aria viene turbata dalle nubi squarciate dal temporale:

“Zu unseren Füßen lag still das dunkle Wasser. [...] die Luft war still. Plötzlich trieb der Sturm das Gewölke die Rheinebene herauf”³⁸⁶.

Lenz contiene un’infinità di tali esempi. Quando il poeta arriva nella Steintal è colpito subito dal sublime silenzio di quella valle, nella quale la gente saluta piano come se non osasse disturbare la pace. Con questa contrasta subito la febbrile attività dell’inquieto Oberlin:

“kein Lärm, keine Bewegung, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. [...] Die Leute, schweigend und ernst, als wagten sie die Ruhe ihres Tales nicht zu stören, grüßten ruhig, wie sie vorbeiritten. In den Hütten war es lebendig: man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht, gab Rat, tröstete;

³⁸¹ “E non dovrei tremare se [...] il mio corpo è tanto disfatto che i miei pensieri inquieti e vaganti parlano con le labbra delle pietre?”, *Dantons Tod*, II, 5.

³⁸² “Sì, Julie, è molto strano. Vorrei non pensare più se tutto si mette così a parlare. Ci sono pensieri, Julie, per cui non dovrebbero esserci orecchi. Non è bene che strillino già nascendo, come bambini, non è bene”, *ibidem*.

³⁸³ “Non verrà dunque mai più silenzio e buio, che non ci vediamo addosso né ci ascoltiamo più i nostri peccati?”, *ibidem*.

³⁸⁴ “Chiedo a te, Legendre, di chi è la voce che dà fiato a tali pensieri da renderli vivi e far sì che osino parlare?”, *op. cit.*, I, 3.

³⁸⁵ V. Inge Diersen, “Büchners *Lenz* im Kontext der Entwicklung der Erzählprosa im 19° Jahrhundert”, in: *GBJb.* 7, 1988/89, pp. 91-125.

³⁸⁶ “Ai nostri piedi stagnava silenziosa l’acqua oscura. [...] l’aria era immobile”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 8 luglio 1833.

überall zutrauensvolle Blicke, Gebet. Die Leute erzählten Träume, Ahnungen. Dann rasch ins praktische Leben: Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht³⁸⁷.

La pace del luogo riesce solo per breve tempo a tranquillizzare il povero malato, poiché essa è continuamente minacciata dalla parola e dal rumore. Termini come “Ruhe”, “ruhig”, “still” e “schweigend”³⁸⁸ compaiono con una frequenza ossessiva, spesso alternati alla percezione dei rumori. Al suo arrivo, durante la lunga camminata per raggiungere la casa del pastore, Lenz è scosso dal fragoroso impeto della natura e prova una sensazione lancinante al petto:

“Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf und es den Wald herauf dampfte, und die Stimme an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner und dann gewaltig heranbrausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, [...]; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln den Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, [...] — riß es ihm in der Brust”³⁸⁹.

Solo al calare della sera si placa la natura, ma non il suo animo:

“Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel; soweit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd”³⁹⁰.

Con una mirabile sinestesia di movimento e suono Büchner riesce a rendere l’angoscia di quest’essere in ascolto che capta ogni segnale:

“Er wollte mit sich sprechen, aber er konnte nicht, er wagte kaum zu atmen; das Biegen seines Fußes tönnte wie Donner unter ihm”³⁹¹.

Più il tempo passa e la sua malattia si aggrava, meno la tranquillità della valle riesce a lenire le sue sofferenze. Quando il suo animo è ormai completamente lacerato, anche il silenzio ha per lui una voce ossessionante che lo perseguita e dalla quale non riesce a liberarsi:

“»Sehn Sie, Herr Pfarrer, wenn ich das nur nicht mehr hören müßte, mir wäre geholfen.« — »Was denn, mein Lieber?« — »Hören Sie denn nicht? hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt? [...]«³⁹².

³⁸⁷ “Non un rumore, non un moto, non un uccello, null’altro che l’alitare del vento ora vicino, ora lontano. [...] la gente, silenziosa e seria, quasi non osasse disturbare la pace della propria valle, salutava pacata quand’essi passavano a cavallo. Nelle capanne c’era vita: si stringevano attorno a Oberlin, lui ammoniva, consigliava, consolava; dovunque sguardi fiduciosi di preghiera. La gente raccontava sogni, presentimenti. E poi subito la vita pratica, tracciare strade, scavare canali, frequentare la scuola”, *Lenz*, p. 68.

³⁸⁸ “Tranquillità”; “tranquillo”; “silenzioso”; “tacito”, v. Jochen Hörisch, cap. III, § “Pathos und Pathologie — Der Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*”, in: *Die andere Goethezeit*, pp. 222-237.

³⁸⁹ “Solo talvolta, quando la tempesta precipitava le nubi nelle valli, e il bosco ne fumigava, e le voci delle rocce si destavano, rumoreggiando ora come tuoni morenti lontano ora poderose, con suoni tali come se volessero cantare la terra nel loro giubilo selvaggio, [...]; o quando la tempesta scostava le nubi e vi stagliava dentro un lago azzurro di luce, e poi il vento perdeva forza e giù in fondo, dalle gole e dalle cime degli abeti, saliva mormorando come una ninnananna e un suonar di campane, [...] — allora qualcosa gli lanciava dentro”, *Lenz*, p. 65.

³⁹⁰ “Con la sera era subentrata un po’ di calma; le nubi restavano ferme e compatte nel cielo, fin dove arrivava lo sguardo nient’altro che cime da cui discendevano ampi pianori, e tutto così silenzioso, grigio crepuscolare”, *op. cit.*, p. 66.

³⁹¹ “Voleva parlare con se stesso, ma non ne fu capace, osava appena respirare, il flettersi del piede risonava come un tuono sotto di lui”, *ibidem*.

³⁹² “«Vede, signor parroco, se soltanto potessi non udir più questo, starei meglio». «Ma cosa, caro amico?». «Dunque lei non sente nulla, non sente la voce terribile che grida per tutto l’orizzonte e che di solito chiamano silenzio? [...]»”, *op. cit.*, p. 84.

Qui i due poli, suono e silenzio, si toccano.

c) *Olfatto*

Nei drammi di Büchner i profumi non sono presi in considerazione. In *Dantons Tod* troviamo casualmente il profumo di un fiore nella conversazione mondana di una dama ipocrita: “Der Duft einer Blume! Diese natürlichen Freuden, dieser reine Genuß der Natur!”³⁹³

Essi sono invece una componente importante del mondo stilizzato e un po' artificioso di Lena, che sogna in mezzo alla natura tra mirti ed oleandri ed ha bisogno di rugiada come i fiori³⁹⁴. Ella scende in giardino e dice alla governante: “Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen ihn mit ihrem Duft einschläfern!”³⁹⁵.

Al contrario è il puzzo che torna insistentemente nelle due tragedie. È legato al cinismo di alcuni personaggi, all'idea del disfacimento morale e corporale, all'orrore di fronte al peccato, al sangue e alla morte. L'idiota in *Woyzeck* fiuta odore di sangue, di carne umana, ma anche di delitto: “Ich riech, ich riech Menschenfleisch. Puh, das stinkt schon!”³⁹⁶.

In *Dantons Tod* l'accostamento con i fiori avviene solo per contrappasso:

“Von Blumen, die versetzt werden, unterscheiden wir uns noch dadurch, daß wir über dem Versuch ein wenig stinken”³⁹⁷.

Gli amici, che ormai sentono avvicinarsi la morte, avvertono già addosso il suo cattivo odore:

“Nicht wahr, wenn der Tod einem so unverschämt nahe kommt und so aus dem Hals stinkt und immer zudringlicher wird?”³⁹⁸.

La morte martirizza già il corpo in vita, la decomposizione comincia già in piena coscienza. Questo concetto è ripetuto da Héroult-Séchéelles; a Danton che profetizza:

“Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet, kann der Despotismus noch immer an dem Duft unsrer Leichen ersticken”³⁹⁹.

Héroult risponde: “Wir stanken bei Lebzeiten schon hinlänglich”⁴⁰⁰. Nel foglio di accusa che arriva nelle mani di Robespierre si legge: “>[...] Wer mag sich auch zu Leichen setzen und den Gestank riechen?<”⁴⁰¹.

La rivoluzione cessa di essere un processo trionfante e risulta solo un accumulo di cadaveri maleodoranti. Nella scena nella quale i deputati si accusano l'un l'altro, uno di

³⁹³ “Il profumo di un fiore! Queste gioie naturali, questo puro godimento della natura”, *Dantons Tod*, II, 2.

³⁹⁴ V. T. Wohlfahrt, “Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*”, in: Hans-Georg Werner, *op. cit.*, pp. 105-146.

³⁹⁵ “Come i grilli addormentano il giorno con il loro canto e le viole matronali lo sopiscono con il loro profumo!”, *Leonce und Lena*, II, 3.

³⁹⁶ “«Ucci ucci, sento odor di cristianucci. Be'! puzza già! »”, *Woyzeck*, scena 23.

³⁹⁷ “La sola differenza fra noi e i fiori che vengono trapiantati sta nel fatto che in quest'operazione noi puzziamo un poco”, *Dantons Tod*, III, 7.

³⁹⁸ “Non è vero? quando la morte ti si avvicina così spudoratamente, e ti senti al collo la sua puzza, e si fa sempre più insistente?”, *ibidem*.

³⁹⁹ “Se un giorno la storia aprirà i suoi sepolcri, il dispotismo potrà ancora morir soffocato alle esalazioni dei nostri cadaveri”, *op. cit.*, IV, 5.

⁴⁰⁰ “Abbiamo già largamente puzzato in vita”, *ibidem*.

⁴⁰¹ “<[...] E a chi piace mettersi accanto ai cadaveri e sentirne la puzza?>”, *op. cit.*, I, 6.

essi grida: “Eure Worte riechen nach Leichen; ihr habt sie den Girondisten aus dem Munde genommen”⁴⁰².

Qui la parola, che ha generato azione, si materializza e viene corposamente tolta di bocca ai rivoluzionari.

Il popolo porta con sé odori sgradevoli, ma che non hanno niente a che fare con la putrefazione: sanno di alcol, di formaggio e di aringa. In *Dantons Tod* il suggeritore Simon, ubriaco, cerca la figlia ed inveisce contro la moglie che le regge mano nel suo commercio. Non osa però pronunciarne il nome ed un concittadino commenta argutamente: “Das ist gut, sonst würde der Name nach Schnaps riechen”⁴⁰³.

Come le parole dei rivoluzionari si impregnano del fetore dei cadaveri, così il nome della ragazza si impregna dell’odore di grappa. Ugualmente in *Woyzeck* nella scena dell’osteria è l’anima a puzzare di grappa: “ERSTER HANDWERKBURSCH: Meine Seele, meine Seele stinkt nach Branndewein!”⁴⁰⁴.

Lacroix afferma ironicamente che esso è virtuoso perché il lavoro gli ha ottuso gli organi del godimento e

“es geht nicht ins Bordell, weil es nach Käs und Hering aus dem Hals stinkt und die Mädels davor einen Ekel haben”⁴⁰⁵.

Certo esso non può nutrirsi come fanno i ricchi, scrive Büchner in *Der hessische Landbote*; aggiunge nella sua lingua tagliente che, in occasione di matrimoni di principi e principesse, può solo dai vetri

“das Tischtuch sehen, wovon die Herren speisen, und die Lampen riechen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert”⁴⁰⁶.

È lo stesso concetto espresso in maniera ironica, o meglio cinica, in *Leonce und Lena* quando il maestro di scuola invita il popolo a riconoscere il privilegio concessogli:

“Erkennt was man für euch tut: man hat euch grade so gestellt, daß der Wind von der Küche über euch geht und ihr auch einmal in eurem Leben einen Braten riecht”⁴⁰⁷.

In *Woyzeck* il puzzo rivela la presenza del peccato, che non solo è tanto tangibile da essere visibile, ma anche da appestare:

“WOYZECK: Eine Sünde, so dick und so breit — es stinkt, daß man die Engelchen zum Himmel hinausräuchern könnt!”⁴⁰⁸.

Nella scena del ballo, quando Woyzeck torna all’osteria dopo aver ucciso Marie, calore, sudore e peccato emanano lo stesso odore: “WOYZECK: Tanzt alle, immer zu! schwitzt und stinkt!”⁴⁰⁹.

⁴⁰² “Le vostre parole puzzano di cadavere, le avete prese di bocca ai girondini”, *op. cit.*, II, 7.

⁴⁰³ “Meno male, altrimenti anche quel nome puzzerebbe di grappa”, *op. cit.*, I, 2.

⁴⁰⁴ “PRIMO ARTIGIANO: Puzza di grappa l’anima mia...”, *Woyzeck*, scena 12.

⁴⁰⁵ “Se va al bordello le ragazze hanno schifo perché gli puzza il fiato di formaggio e di aringhe”, *Dantons Tod*, I, 5.

⁴⁰⁶ “Contemplare [...] la tovaglia su cui banchettano i signori, e possano odorare le lampade in cui arde il grasso dei poveri contadini”, *Der hessische Landbote*, p. 138.

⁴⁰⁷ “E siate riconoscenti di quanto si fa per voi, infatti vi si è disposti in modo che il vento spiri su di voi dalla cucina e, almeno una volta nella vita, anche voi possiate sentire l’odore dell’arrosto”, *Leonce und Lena*, III, 2.

⁴⁰⁸ “WOYZECK: Un peccato così grosso, grande, puzza da far scappare anche gli angeli dal cielo!”, *Woyzeck*, scena 9.

⁴⁰⁹ “WOYZECK: Ballate tutti, d’ài, ancora! Sudate e puzzate!”, *op. cit.*, scena 23.

L' "immer zu"⁴¹⁰ ha la funzione di accentuare tutte le sensazioni provenienti da questo mondo peccaminoso. L'immagine della donna che ballando suda e puzza era comparsa già in *Dantons Tod*, ma collegata al concetto in precedenza esaminato del disfacimento del corpo ancora in vita:

"Es ist mir, als röh ich schon. Mein lieber Leib, ich will mir die Nase zuhalten und mir einbilden, du seist ein Frauenzimmer, was vom Tanzen schwitzt und stinkt"⁴¹¹.

d) *Tatto*

Anche il tatto, come gli altri sensi, è strettamente connesso con il campo emotivo ed in particolare con le sensazioni spiacevoli. Esso è misura dello spazio che si restringe intorno alle persone sofferenti soffocandole ed imprigionandole. È una percezione che agisce in direzione contraria all'aspirazione romantica agli spazi sconfinati, al vasto mondo, all'infinito, alla cui idea si associano quelle di eterno, di assoluto, di felicità e di realizzazione esistenziale, mentre a quella di finito si associano quelle di limitato nel tempo, di relativo, di morte, di infelicità e di angoscia. È particolarmente in queste rappresentazioni simboliche che si rivela, infatti, il sistema culturale individuale e collettivo di un autore. Il cosmo si riduce ad una sfera silenziosa e morta; la sua limitatezza lo rende angosciante. Il tastare diventa un urtare contro i limiti angusti.

Büchner stesso aveva sperimentato su di sé questa sensazione di penosa oppressione, generata da spiacevoli condizioni e da dolorosi pensieri, che conduce a rattrappirsi: "Wie ich zusammenschumpfe, ich erliege fast unter diesem Bewußtsein"⁴¹².

In *Dantons Tod* la prospettiva della morte imminente causa il restringimento della stanza fino alle dimensioni della bara: "Mit jedem Picken schiebt sie die Wände enger um mich, bis sie so eng sind wie ein Sarg"⁴¹³.

Anche Camille, nella stessa scena, è colto da simile angoscia. Stavolta il soffitto non si abbassa, ma scompare e lascia il posto alla volta celeste che schiaccia il povero condannato:

"Da schwand die Decke, und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt' ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke"⁴¹⁴.

All'impressione del soffocamento si aggiunge quella del gelo.

Nella prima pagina di *Lenz* tutto l'universo è talmente rimpicciolito che anche la Terra può essere presa in mano:

"Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß; er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen. Er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse alles mit ein paar Schritten ausmessen können"⁴¹⁵.

⁴¹⁰ "Dai, ancora", *ibidem*.

⁴¹¹ "È come se puzzassi già. Caro il mio corpo, voglio tapparmi il naso e immaginarmi che tu sia una donna che per aver ballato suda e puzza", *Dantons Tod*, IV, 3.

⁴¹² "Come mi sto raggrinzendo qui, mi sembra di essere schiacciato sotto questo pensiero", lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

⁴¹³ "Ad ogni ticchettio le pareti mi si stringono addosso, finché saranno strette come una bara", *Dantons Tod*, IV, 3.

⁴¹⁴ "A un tratto scompare il soffitto e la luna cala dentro, vicina, vicina, addosso, posso afferrarla col braccio. La volta celeste con le sue luci s'era abbassata, ci sbattevo contro, toccavo le stelle, annaspavo come uno che affoga sotto la crosta del ghiaccio", *ibidem*.

Più avanti attribuisce all'amata la sensazione che il mondo sia troppo grande e il desiderio di rincantucciarsi in un angolo per ridimensionarlo, a se stesso quella contraria che glielo fa apparire tanto piccolo da toccare il cielo con le mani:

“es war, als wär ihr die Welt zu weit: sie zog sich so in sich zurück, sie suchte das engste Plätzchen im ganzen Haus, und da saß sie, als wäre ihre ganze Seligkeit nur in einem kleinen Punkt, und dann war mir's auch so; wie ein Kind hätte ich dann spielen können. Jetzt ist es mir so eng, so eng! Sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; o, ich ersticke!”⁴¹⁶.

Quando la natura gli è diventata nemica, gli incute paura con la sua angustia: “die Landschaft beängstigte ihn, sie war so eng, daß er an alles zu stoßen fürchtete”⁴¹⁷.

In *Leonce und Lena* Valerio, personaggio scanzonato, afferma: “die Welt ist doch ein ungeheuer weitläufiges Gebäude”⁴¹⁸.

Leonce, personaggio problematico, lo contraddice:

“Nicht doch! Nicht doch! Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht, überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen Wand stünde”⁴¹⁹.

Gli specchi simboleggiano la realtà illusoria, il mondo fittizio del regno di Popo, la parete l'amara realtà che vi si nasconde sotto. Il desiderio che ha Lena di immergersi nella natura le fa sentire soffocante l'ambiente chiuso della sua camera: “Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich”⁴²⁰.

Percezioni tattili sono anche quelle ricorrenti del caldo e del freddo, nel solito contrastante gioco di tensioni caro a Büchner. A volte è una netta presa di coscienza nell'ambito della stretta esperienza sensibile, altre volte una più diffusa sensazione.

Büchner stesso, triste dopo la partenza da Strasburgo, in un ambiente a lui estraneo, lontano dalla fidanzata e dagli amici, si sente avvolgere dal gelo: “Könnte ich aber dies kalte und gemarterte Herz an Deine Brust legen!”⁴²¹ e al termine della lettera saluta così l'amata: “Sind meine Lippen so kalt?”⁴²²; rimpiange la febbre che lo scaldava e gli ricordava i suoi baci e i suoi abbracci: “Ich glühte, das Fieber bedeckte mich mit Küssen und umschlang mich wie der Arm der Geliebten”⁴²³.

In un'altra lettera alla famiglia scritta alcuni mesi prima il cuore freddo è attribuito agli aristocratici contro i quali ha rivolto il suo odio:

⁴¹⁵ “Gli era tutto così piccolo, così vicino, così bagnato, avrebbe voluto mettere la terra dietro la stufa, non comprendeva perché gli occorresse tanto tempo per discendere un pendio, raggiungere un punto lontano; pensava di dover misurare tutto con qualche passo”, *Lenz*, p. 65.

⁴¹⁶ “Era come se per lei il mondo fosse troppo grande: si traeva tutta in se stessa, si cercava il posticino più piccolo della casa, e là rimaneva, quasi che tutta la sua beatitudine fosse solo in un punto più piccolo, e allora era così anche per me; allora avrei potuto giocare come un bambino. Adesso è tutto così angusto, angusto!”, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁷ “Il paesaggio gli faceva paura, era così, angusto ch'egli temeva di sbattere contro tutto”, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁴¹⁸ “Il mondo è un edificio spaventosamente vasto”, *Leonce und Lena*, II, 1.

⁴¹⁹ “Nemmeno per sogno! È come se mi trovassi in una stanza angusta, tutta specchi: quasi non oso stirare le braccia per paura di sbattere da ogni parte, di mandare in frantumi tutte le belle immagini e di trovarmi poi di fronte alla parete nuda e cruda”, *ibidem*.

⁴²⁰ “Non posso rimanere in camera. Le pareti mi cadono addosso”, *Leonce und Lena*, II, 3.

⁴²¹ “Potessi appoggiare questo cuore freddo e martoriato sul tuo seno!”, lettera alla famiglia, Gießen, dopo il 10 marzo 1834.

⁴²² “Sono così fredde le mie labbra?”, *ibidem*.

⁴²³ “Io scottavo, la febbre mi copriva di baci e mi avvinghiava come il braccio dell'amata”, *ibidem*.

“Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe”⁴²⁴.

L’immagine delle labbra e del cuore freddi rientra tuttavia nel quadro tradizionale dei modi di dire e non ha ancora la forza suggestiva delle espressioni poetiche delle opere.

La sensazione di freddo accompagna Lenz per tutto il racconto fin dal suo arrivo a Waldbach, dove lo accoglie il brutto tempo (“Es war naßkalt”⁴²⁵) e lo ospita una stanza gelida (“Es war kalt oben, eine weite Stube leer”⁴²⁶). Le improvvise variazioni del suo umore trovano riscontro nell’alternanza di caldo e freddo e nell’andamento ritmico della lingua:

“Ein gewaltsames Drängen, und dann erschöpft zurückgeschlagen; er lag in den heißesten Tränen. Und dann bekam er plötzlich eine Stärke und erhob sich kalt und gleichgültig; seine Tränen waren ihm dann wie Eis, er mußte lachen”⁴²⁷

e più avanti:

“Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es ihn, eine Glut in sich zu wecken; es kamen ihm Erinnerungen an die Zeiten, wo alles in ihm sich drängte, wo er unter all seinen Empfindungen keuchte. Und jetzt so tot”⁴²⁸.

Qui, come sopra, il senso di freddo è abbinato a quello di vuoto, ma vi si aggiunge quello della morte. L’impressione di desolazione è accentuata dallo “je” ripetuto tre volte, che conferisce alla frase un crescendo, e dal “so”⁴²⁹ finale che frena il ritmo e conclude la serie di aggettivi. Raramente si placa il suo animo; succede, ad esempio, al calare della sera dopo aver ascoltato la musica in chiesa che gli ha procurato voluttà. Tornato nella sua stanza,

“so lag er nun da allein, und alles war ruhig und still und kalt, und der Mond schien die ganze Nacht und stand über den Bergen”⁴³⁰.

Qui si assommano la percezione acustica del silenzio, quella ottica del chiaro di luna e quella tattile del freddo. Di grande effetto è la tripartizione della frase con l’andamento ritmico generato dall’accostamento dei tre aggettivi legati da “und”⁴³¹ che si distende poi nella visione della luna. All’emozione provata alla vista della bambina morta succede in Lenz, al suo ritorno a casa, una gelida apatia:

⁴²⁴ “E spero ancora d’avere rivolto più sguardi compassionevoli ai sofferenti ed agli oppressi di quanto non abbia detto parole amare a cuori freddi ed aristocratici”, lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834.

⁴²⁵ “Era freddo e umido”, *Lenz*, p. 65.

⁴²⁶ “Era freddo lassù, una camera ampia, vuota”, *op. cit.*, p. 67.

⁴²⁷ “Un levarsi impetuoso, e poi un ricadere sfinito; giaceva immerso in lacrime brucianti, e poi gli veniva improvvisamente una grande energia, e si alzava freddo e indifferente; le sue lacrime gli sembrava ora che fossero ghiaccio, e doveva ridere”, *op. cit.*, p. 76.

⁴²⁸ “Quanto più vuoto, più freddo, più languente egli si sentiva, tanto più forte era la spinta a risvegliare in sé una fiamma; gli tornavano i ricordi dei tempi in cui tutto in lui urgeva, quand’egli ansimava sotto il peso di tutte le sue sensazioni; e adesso era così morto”, *op. cit.*, p. 77.

⁴²⁹ “Quanto più”; “così”, *ibidem*.

⁴³⁰ “Così egli sedette disteso, solo, e tutto era tranquillo e silenzioso e freddo, e per tutta la notte la luna rimase a splendere sopra i monti”, *op. cit.*, p. 70.

⁴³¹ “E”, *ibidem*.

“es fror ihn; er dachte, er wolle jetzt zu Bette gehn, und er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel — es war ihm alles leer und hohl”⁴³².

In *Leonce und Lena* è solo l'aria a dare la sensazione di freddo con lo scopo di comunicare un senso di desolazione e sconforto: “Die Luft so scharf und dünn, daß mich friert, als sollte ich in Nankinghosen Schlittschuh laufen”⁴³³.

Qui si esprime l'inutilità dell'amore. Quando la voce di Lena risveglia Leonce dal suo letargo spirituale provocando un mutamento nel suo animo, egli dirà: “Die Luft ist nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich”⁴³⁴. Il calore crea un nuovo fermento in lui. Infine in *Woyzeck* la percezione del caldo e del freddo è legata alla sensualità, al peccato, alla repulsione, alla paura, all'orrore ed all'antitesi tra vita e morte. Quando il capitano insinua in Woyzeck il dubbio circa l'infedeltà di Marie, si scatenano in quest'ultime sensazioni contrastanti: “die Erd is höllenheiß — mir eiskalt, eiskalt — Die Hölle is kalt, wollen wir wetten”⁴³⁵.

La frammentarietà del discorso corrisponde alla concitazione e all'inibizione espressiva di Woyzeck e conferisce forza alle sue parole disperate. La contrapposizione dei termini caldo-freddo, accostati paradossalmente in un periodo scoordinato, è segno della sua perplessità e del suo smarrimento. La frase è a brandelli come il suo intimo; Woyzeck non è padrone di sé. Due scene dopo, quando, parlando con Andres si figura Marie al ballo, immagina: “Wird sie heiße Händ habe!”⁴³⁶ ed è costretto ad uscire dalla stanza della guardia: “Ich muß hinaus, 's is so heiß dahie”⁴³⁷.

Qui il concetto di caldo riferito a Marie, che assume il connotato della sensualità e del peccato, è in correlazione con quello proprio, sintomo di angoscia. In seguito egli si esprime in maniera simile: “Das Weib is heiß, heiß! — Immer zu, immer zu!”⁴³⁸.

Il senso del peccato è ribadito dalla ripetizione. Anche nell'apprezzamento del tamburmaggiore riferito da Andres si dice: “die hat Schenkel, und alles so heiß!”⁴³⁹.

Il caldo che sente Marie nella stanza mentre legge la Bibbia è sintomo di vergogna e di pentimento: “Es wird heiß hier!”⁴⁴⁰.

Il motivo caldo-freddo ritorna nella scena dell'omicidio con contrapposizione e alternanza delle due sensazioni. Il corpo di Marie attira e respinge allo stesso tempo; è ancora carico di vitalità e sensualità, ma ha già in sé il gelo della morte:

“Friert's dich, Marie? Und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! heiß, heißen Hurenatem! Und doch möcht ich den Himmel geben, sie noch einmal zu küssen. — Friert's dich?”⁴⁴¹.

Il linguaggio povero della limitata esperienza di Woyzeck dà corpo alla sua passione e alla sua intenzione di uccidere. Quando questa è presa, la conclusione è paradossalmente

⁴³² “Rabbrividì, pensò che adesso voleva andare a letto e proseguì, freddo e impassibile nell'infinità oscurità — tutto gli era vuoto e vacuo”, *op. cit.*, p. 78.

⁴³³ “L'aria è tanto pungente e sottile che rabbrivisco, come se pattinassi in mutandine di raso”, *Leonce und Lena*, I, 3.

⁴³⁴ “L'aria non è più così chiara e fredda, il cielo mi si curva addosso rovente”, *op. cit.*, II, 2.

⁴³⁵ “La terra scotta come l'inferno... e io ci ho freddo, un freddo che gelo... L'inferno è freddo, vogliamo scommettere...”, *Woyzeck*, scena 9.

⁴³⁶ “Ci avrà le mani calde!”, *op. cit.*, scena 11.

⁴³⁷ “Devo uscire, c'è così caldo, qui”, *ibidem*.

⁴³⁸ “È calda la donna, calda! Dài, ancora, dài, ancora!”, *op. cit.*, scena 12.

⁴³⁹ “Ha di quelle cosce, e tutta così calda!”, *op. cit.*, scena 16.

⁴⁴⁰ “Comincia a far caldo qui!”, *op. cit.*, scena 19.

⁴⁴¹ “Ci hai freddo, Maria? Però sei calda tu. Che labbra calde hai! calde, un respiro caldo, da puttana! Eppure rischierei l'inferno per baciarle ancora una volta! Hai freddo?”, *op. cit.*, scena 22.

filosofica: “Wenn man kalt is, so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren”⁴⁴².

Tornato all’osteria, la figura di Käthe si confonde con quella di Marie e comprende in sé la femminilità peccaminosa di tutte le donne. La scena riassume il complesso di sensazioni: il sudore, il puzzo, il caldo opprimente che assale Woyzeck, quello sensuale che avvolge Käthe, il freddo della morte:

“WOYZECK: [...] Ich hab heiß, heiß! [...] Käthe, du bist heiß! Warum denn? Käthe, du wirst auch noch kalt werden”⁴⁴³.

§ 2 Il corpo e le parti del corpo

La familiarità di Büchner con il corpo umano e la sua morfologia⁴⁴⁴ fa sì che tutta la sua opera sia cosparsa di richiami ad esso, se pur con diverse colorazioni, come abbiamo già avuto modo di rilevare⁴⁴⁵. Si può ritrovare, per così dire, al di fuori della collocazione diacronica nelle opere un *climax* virtuale anche nella trattazione del corpo.

A volte il corpo e le sue parti vengono nominate con il senso pregnante che hanno nell’*uso comune*; nel tema scolastico *Kato von Utika* Büchner scrive che la statura morale di Catone era troppo grande “als daß er die freie Stirne dem Skalvenjoch des Usurpators hätte beugen [...] können”⁴⁴⁶ e che il sentimento per la patria e la libertà arde “in der Brust des Menschen”⁴⁴⁷. In altre esercitazioni ammira il margravio di Baviera che si strappa “aus den Armen der Ruhe”⁴⁴⁸, evoca l’allegoria della Germania in maniera tradizionale:

“an den Brüsten der fremden Buhlerin nährst du dich und zieht schleichendes Gift in deine Adern, während du frische, kräftige Lebensmilch saugen könntest aus deinem Busen”⁴⁴⁹,

così come quella della natura: “ein Gefühl, das uns alle an die Mutterbrust der Natur drückt”⁴⁵⁰.

Nelle lettere parla ai nobili come a “kalten, vornehmen Herzen”⁴⁵¹ e si rivolge alla fidanzata chiamandola “armes Herz”⁴⁵². In *Der hessische Landbote* chiarisce la posizione dei servi degli sfruttatori del popolo: “die meisten ihrer Diener sind der Regierung mit Haut und Haar verkauft”⁴⁵³. Danton “wird in den Armen des Ruhmes entschlummern”⁴⁵⁴; Dillon dice: “Es ist endlich Zeit, daß die rechtschaffnen Leute das Haupt erheben”⁴⁵⁵.

⁴⁴² “Se uno è freddo, non trema più. Con la rugiada non avrai mica freddo”, *ibidem*.

⁴⁴³ “WOYZECK: [...] Ci ho un caldo, un caldo! [...] Käthe, sei calda! Perché poi? Käthe, anche tu diventerai fredda”, *op. cit.*, scena 23.

⁴⁴⁴ Per quello che riguarda il morfologista nell’opera letteraria v. Hermann Helmig, *Der Morphologe Georg Büchner, 1813-1837*, Dissertation von der Medizinischen Fakultät, Basel, 7 giugno 1949.

⁴⁴⁵ V. cap. II, § 4.

⁴⁴⁶ “Perché egli potesse piegare la sua fronte libera al giogo di schiavitù dell’usurpatore”, *Kato von Utika*, p. 224.

⁴⁴⁷ “Nel petto degli uomini”, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁴⁸ “Dalle braccia della tranquillità”, *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 208.

⁴⁴⁹ “Ti nutri dal petto della meretrice straniera e nelle tue vene immetti veleno insidioso, mentre potresti succhiare dal tuo seno fresco e vigoroso latte vitale”, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁵⁰ “Un sentimento che spinge noi tutti al seno di madre natura”, *Über den Traum eines Arkadiers*, p. 214.

⁴⁵¹ “Cuori freddi ed aristocratici”, lettera alla famiglia, Gießen, febbraio 1834.

⁴⁵² “Povera cara”, lettera alla fidanzata, Gießen, febbraio 1834.

⁴⁵³ “La maggior parte dei suoi servitori sono completamente venduti al governo”, *Der hessische Landbote*, p. 135. L’allocuzione “mit Haut und Haar” è un modo di dire che trae efficacia espressiva, come molti altri in tedesco, dall’allitterazione.

⁴⁵⁴ “S’addormenterà nelle braccia della gloria”, *Dantons Tod*, III, 4.

⁴⁵⁵ “È tempo ormai che la gente onesta alzi il capo”, *op. cit.*, III, 5.

Abbastanza rara è la citazione del corpo e delle sue parti come *fatto esclusivamente esteriore ed estetico*, vedi le parole che Danton rivolge alla moglie: “Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint”⁴⁵⁶, che ricorda vagamente il quadro puramente descrittivo che Büchner offre della moglie del compositore Methfessel:

“Er hat eine hübsche Frau, die dem Herzog gefällt, und ein Paar Augen, die er gern zudrückt, und ein Paar Hände, die er gern aufmacht”⁴⁵⁷.

La descrizione che Camille, vicino alla morte, fa di Lucile è più toccante: “Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt, ist unlöslich”⁴⁵⁸; nella stessa scena usa nei suoi confronti parole affettuose: “deine Küsse phantasieren auf meinen Lippen”⁴⁵⁹. Quando parla dell’amata o si rivolge a lei si riscontra lo stesso delicato accenno sensuale che ritroviamo nelle sue parole di esteta che difende le proprie idee:

“Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und von melodischen Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!”⁴⁶⁰

e nella commovente frase poetica che Büchner adopera per indicare il pensiero di Eloisa che ritorna insistentemente nella mente di Abelardo:

“Ist das nicht rührender als die Geschichte von Abälard, wie sich ihm Héloïse immer zwischen die Lippen und das Gebet drängt?”⁴⁶¹.

Le labbra ritornano come motivo amoroso legato ai baci in *Leonce und Lena*: “ROSETTA: Deine Lippen sind trüg. Vom Küssen?; LEONCE: Vom Gähnen!”⁴⁶²; però è scomparsa la leggerezza aerea delle espressioni precedenti per lasciar posto alla pesantezza della noia. Infatti Leonce insiste: “das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein wie Wellenrauschen”⁴⁶³.

L’erotismo è invece palese nel vocabolario di Marion fin dal momento in cui scopre la sua sessualità: “Ich betrachtete meine Glieder”⁴⁶⁴; poi viene travolta da essa (“alle Männer verschmolzen in einen Leib”)⁴⁶⁵ ed infine si sente dire dal fidanzato che il suo corpo è ormai un vestito avviato alla consunzione: “ich solle mein Kleid nur behalten und es brauchen, es würde sich schon von selbst abtragen”⁴⁶⁶.

La sua coscienza è più problematica di quella delle altre “Nönnlein von der Offenbarung durch das Fleisch”⁴⁶⁷ ovvero “Priesterinnen mit dem Leib”⁴⁶⁸, tuttavia ella gode di una pienezza di vita che le fa includere il piacere amoroso fra le gioie di questo mondo:

⁴⁵⁶ “Hai occhi scuri e capelli ricci e una carnagione delicata”, *op. cit.*, I, 1.

⁴⁵⁷ “Ha una graziosa moglie che piace molto al duca, e due occhi che chiude volentieri e due mani che apre volentieri”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 15 marzo 1836.

⁴⁵⁸ “La luce di bellezza che si effonde dal suo corpo dolcissimo è inestinguibile”, *Dantons Tod*, IV, 3.

⁴⁵⁹ “I tuoi baci fantasticano sulle mie labbra”, *ibidem*.

⁴⁶⁰ “Vogliamo dèi nudi, baccanti, giochi olimpici e, da melodiose labbra, oh, l’amore struggente, l’amore crudele!”, *op. cit.*, I, 1.

⁴⁶¹ “Non è forse più commovente della storia di Abelardo, e di Eloisa che gli si insinuava sempre tra le labbra e la preghiera?”, lettera alla fidanzata, Zurigo, 13 gennaio 1837.

⁴⁶² “ROSETTA: Sono stanche le tue labbra. Dai baci? LEONCE: Dagli sbadigli!”, *Leonce und Lena*, I, 3.

⁴⁶³ “La carezza delle tue labbra mi addormenta come il fremito delle onde”, *ibidem*.

⁴⁶⁴ “Contemplavo le mie membra”, *Dantons Tod*, I, 5.

⁴⁶⁵ “Tutti gli uomini si fondevano in un corpo”, *ibidem*.

⁴⁶⁶ “Non avevo che da badare al vestito e usarlo: avrebbe finito per consumarsi per conto suo”, *ibidem*.

⁴⁶⁷ “Suorine della rivelazione attraverso la carne”, *ibidem*.

⁴⁶⁸ “Sacerdotesse del proprio corpo”, *ibidem*.

“die Leute weisen mit Fingern auf mich. Das ist dumm. Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen; es ist das nämliche Gefühl; wer am meisten genießt, betet am meisten”⁴⁶⁹.

L'allusione erotica diviene vera e propria volgarità nell'espressione di una delle grisettes: “Mach fort, da kommen Soldaten! Wir haben seit gestern nichts warmes in den Leib gekriegt”⁴⁷⁰ e in quella di un cittadino che parlando della moglie di Simon allude: “Eine Eichelkrone? Es sollen ihr ohnehin jeden Tag Eicheln genug in den Schoß fallen”⁴⁷¹.

In *Woyzeck* il richiamo erotico è una forza irresistibile che domina i personaggi. Il capitano predica la morale, ma per il povero barbiere, questa parola appartiene ad un mondo estraneo ed esprime in maniera corposamente espressiva la sua sana sensualità: “Man hat auch sein Fleisch und Blut”⁴⁷². Anche il capitano è costretto ad ammettere le sue fantasie erotiche e la stessa costituzione: “Ich hab auch Fleisch und Blut”⁴⁷³. Al solo apparire di Marie i suoi tratti e il suo portamento scatenano desiderio:

“Wie sie den Kopf trägt! Man meint, das schwarze Haar müßt sie abwärts ziehn wie ein Gewicht. Und Augen —”⁴⁷⁴.

Il capitano mette sull'avviso Woyzeck insinuando che forse un pelo della barba del tamburmaggiore è rimasto sul viso di Marie:

“wenn Er sich eilt und um die Eck geht, so kann er vielleicht noch auf ein Paar Lippen eins finden. Ein Paar Lippen, Woyzeck”⁴⁷⁵.

Woyzeck nota per la prima volta che la bocca della sua donna è rossa in maniera peccaminosa: “Du hast einen roten Mund, Marie”⁴⁷⁶ e si immagina che le sue mani siano bollenti: “Wird sie heiße Händ habe!”⁴⁷⁷.

Anche Andres rimarcherà questa sensazione, mentre riferisce l'apprezzamento del tamburmaggiore: “die hat Schenkel, und alles so heiß!”⁴⁷⁸.

Come nel primo esempio il senso del peccato era accentuato dal colore, così negli altri due è accentuato dal calore. Il dubbio diventa sicurezza allorché egli assiste alla scena del ballo, durante il quale il tamburmaggiore abbraccia la ragazza: “Der Kerl, wie er an ihr herumgreift, an ihrem Leib!”⁴⁷⁹.

Spesso si respira un'atmosfera da laboratorio anatomico e l'interesse a ciò che è organico, siano essi muscoli, vene, tendini, arti, sangue o nervi, rivela un'osmosi tra gli ambiti dello scalpello anatomico e della penna che trasforma ogni annotazione morfologica

⁴⁶⁹ “La gente mi segna a dito. E questo è stupido. S'arriva sempre allo stesso punto, là dove più si ha gioia: il corpo, le immagini di Cristo, i fiori, i giocattoli; sempre lo stesso sentimento; chi più gode, più prega”, *ibidem*.

⁴⁷⁰ “Dài, ecco che vengono dei soldati! Da ieri non ci siamo messe in corpo niente di caldo”, *op. cit.*, II, 2.

⁴⁷¹ “Una corona di ghiande? Gliene devono cadere in grembo ogni giorno abbastanza di ghiande, a lei”, *op. cit.*, II, 6.

⁴⁷² “Ci abbiamo anche carne e sangue!”, *Woyzeck*, scena 1.

⁴⁷³ “Ci ho anch'io carne e sangue”, *ibidem*. Mittner mette in evidenza che gli impulsi di Woyzeck non sono malvagi e che egli compie il delitto sotto la costrizione degli eventi esterni: “Questo delitto è veramente il suo «destino», non tanto perché egli è dominato da una passionalità «demoniaca», che è poi in realtà una sensualità vigorosa e sana, quanto perché la sua sensualità è in contrasto con la religiosità tradizionale inculcata nella sua anima ed oscuramente confusa con superstizioni popolari primordiali”, Ladislao Mittner, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁷⁴ “Guarda come tiene la testa! Sembra che tutti quei capelli neri la tirino indietro come un peso. E gli occhi...”, *Woyzeck*, scena 4.

⁴⁷⁵ “Se fate svelto e girate l'angolo, forse potete vederne ancora uno su un paio di labbra. Un paio di labbra, Woyzeck!”, *op. cit.*, scena 9.

⁴⁷⁶ “Ci hai una bocca rossa, Maria”, *op. cit.*, scena 10.

⁴⁷⁷ “Ci avrà le mani calde!”, *op. cit.*, scena 11.

⁴⁷⁸ “Ha di quelle cosce, e tutta così calda!”, *op. cit.*, scena 16.

⁴⁷⁹ “E come se la stringe quello là! se la palpa!”, *op. cit.*, scena 12.

in un'allusione metaforica. *Dantons Tod* ha una grande messe di tali espressioni, perché essa cade nel periodo in cui Büchner frequenta i corsi di anatomia. Basti pensare a frasi come:

“du magst die Zunge noch so weit zum Hals heraushängen, du kannst dir damit doch nicht den Todesschweiß von der Stirne lecken”⁴⁸⁰.

Il dato anatomico, seppur utilizzato in un gioco linguistico, è evocatore del pensiero di morte. Parole simili le usa il tamburmaggiore quando vuole mortificare Woyzeck prima di lottare con lui: “Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehn und sie um den Leib herumwickeln?”⁴⁸¹.

Quando il corpo si vuota di significato diviene *marionetta* o *oggetto privo di valore*. Rintracciamo esempi del primo caso sia in un'esperienza personale quando Büchner si riprende dopo la malattia e il suo corpo, ancora irrigidito, si mette in movimento come un automa:

“wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfing, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah — ich verfluchte das Konzert, den Kasten, die Melodie”⁴⁸²,

sia nelle note pagine della sua dichiarazione estetica quando riguardo agli idealisti dice:

“so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben”⁴⁸³

o quando fa affermare a Camille:

“Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerzt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jambem krachen – welch ein Charakter, welche Konsequenz!”⁴⁸⁴.

Danton stesso, in un rassegnato discorso pieno di amarezza per la consapevolezza di essere in balia di un dovere non sentito, dichiara:

“Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! die Schwerter, mit denen Geister kämpfen — man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen”⁴⁸⁵.

Ritroviamo di nuovo il tema della marionetta in tutta la scena finale di *Leonce und Lena* nella quale i due protagonisti si esibiscono come automi:

⁴⁸⁰ “Hai un bel farti uscire la lingua dal gozzo: non ti potrà servire nemmeno per leccarti via dalla fronte il sudore della morte”, *Dantons Tod*, III, 1.

⁴⁸¹ “Ehi tu, ti devo tirar la lingua fuori dal collo e arrotolartela addosso?”, *Woyzeck*, scena 17.

⁴⁸² “Quando poi tutto il macchinario cominciò a strimpellare, le membra ebbero un fremito, la voce uscì gracchiando ed io udii trillare intorno l'eterna canzone dell'organetto e vidi saltellare e girarsi i perni e le rotelline dello strumento... allora maledissi il concerto, l'organetto, la melodia”, lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

⁴⁸³ “Trovo che essi non ci hanno dato quasi nient'altro che marionette con nasi color del cielo e un pathos affettato, e non uomini in carne ed ossa”, lettera alla famiglia, Strasburgo, 18 luglio 1835.

⁴⁸⁴ “Se uno ti fa una marionetta dove si vede il filo che la regge e le cui articolazioni a ogni passo scricchiolano in pentapodie giambiche: oh che personaggio, che coerenza!”, *Dantons Tod*, II, 3.

⁴⁸⁵ “Siamo marionette tenute al filo da forze sconosciute; non siamo niente, per noi stessi, niente! Le spade con le quali combattono gli spiriti; solo non si vedono le mani, come nella favola”, *op. cit.*, II, 5.

“VALERIO: [...] Diese Personen sind so vollkommen gearbeitet, daß man sie von andern Menschen gar nicht unterscheiden könnte, wenn man nicht wüßte, daß sie bloße Pappdeckel sind; man könnte sie eigentlich zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen”⁴⁸⁶.

Esempi del secondo caso si riscontrano in *Dantons Tod*, quando Danton ormai si è rassegnato al suo destino: “morgen sind wir durchgelaufne Schuhe, die man der Bettlerin Erde in den Schoß wirft”⁴⁸⁷ e

“Morgen bist du eine zerbrochene Fidel; die Melodie darauf ist ausgespielt. Morgen bist du eine leere Bouteille; der Wein ist auggetrunken”⁴⁸⁸.

Qui c'è un addensamento di metafore accentuato dall'insistenza retorica e dal parallelismo creato dall'anafora; nel caso della “Bettlerin Erde”⁴⁸⁹, si arriva ad un accostamento sintetico di grande effetto.

Quando, invece, il corpo si carica di significato può divenire *personificazione* di cose inanimate oppure *concetto simbolico onnicomprensivo*, sempre per quella tendenza di Büchner a trasferire l'astratto e il concettuale nel concreto.

Per lui la personificazione ha un significato opposto a quello che solitamente si attribuisce a tale figura: infatti normalmente essa risponde ad un'istanza di astrazione; in lui invece risponde ad un'esigenza di realistica concretizzazione. L'esempio più evidente di personificazione è quello che materializza la sentenza nelle parole di Camille:

“Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff, und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht”⁴⁹⁰.

L'effetto complessivo non è però quello di un'unità organica, ma piuttosto di un camuffamento, come si addice ad un'arte inventata, lontana dalla realtà. Nel già citato discorso di Camille il corpo rappresenta il popolo mentre la forma dello stato la veste: la metafora prosegue e diviene incisiva rappresentazione della Francia:

“Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen”⁴⁹¹.

Robespierre, dopo essersi confrontato con Danton, fa da solo un esame di coscienza. Il suo monologo è denso di personificazioni. Per fermare il rivale che considera corrotto erede degli aristocratici e che secondo lui vorrebbe arenare la nave della Rivoluzione, dice: “wir müssen die Hand abhauen, die es zu halten wagt”⁴⁹². È perseguitato dall'idea dell'eliminazione di Danton; questo pensiero si materializza: “Er deutet mit blutigem Finger immer da, da hin!”⁴⁹³. Tormentato dal dubbio, è colto da oscuri presagi e attribuisce

⁴⁸⁶ “VALERIO: Questi personaggi sono costruiti con tale perfezione che non li si potrebbe assolutamente distinguere da alcun altro uomo se non si sapesse ch'essi non sono che cartapesta; si potrebbe benissimo considerarli membri della società umana”, *Leonce und Lena*, III, 3.

⁴⁸⁷ “Domani saremo scarpe sfondate che verranno buttate in grembo a quella mendicante che è la terra”, *Dantons Tod*, IV, 3.

⁴⁸⁸ “Domani sarai un violino spezzato; la melodia che ci suonavi sopra è finita”, *ibidem*.

⁴⁸⁹ “Mendicante terra”, *ibidem*.

⁴⁹⁰ “Uno prende un sentimentino grande così, una sentenza, un concetto e gli mette su giacchetta e calzoni, gli fa mani e piedi, gli colora la faccia”, *op. cit.*, II, 3.

⁴⁹¹ “Pesteremo le dita a quella gente che sulle spalle nude della Francia, la peccatrice più cara fra tutte, vuol gettare il velo monacale”, *op. cit.*, I, 1.

⁴⁹² “Dobbiamo mozzare la mano che osa trattenerla”, *op. cit.*, I, 6.

⁴⁹³ “E col suo dito insanguinato esso mi indica sempre là, là!”, *ibidem*.

alla notte atteggiamenti umani: “Die Nacht schnarcht über die Erde und wälzt sich im wüsten Traum”⁴⁹⁴. I pensieri acquistano forma e si insinuano tra i sogni:

“Sie öffnen die Türen, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbweg Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln”⁴⁹⁵.

In un'altra scena Danton, in preda agli incubi, ode gridare “- September! -”⁴⁹⁶. Nel sogno aveva immaginato di cavalcare il mondo come un cavallo selvaggio, incarnazione del destino che egli è incapace di dominare; la rivoluzione, sfuggitagli di mano, ora lo trascina via:

“Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung; ich hatte sie wieein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt ich in ihren Mähnen und preßt ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gewandt, die Haare flatternd über den Abgrund; so ward ich geschleift”⁴⁹⁷.

La raffigurazione ha l'evidenza plastica di quelle sculture nelle quali si scorge l'accuratezza dello studio anatomico. La parola che egli ha udito o creduto di udire si personifica anch'essa in maniera minacciosa:

“Was das Wort nur will? Warum gerade das? Was hab ich damit zu schaffen? Was streckt es nach mir die blutigen Hände?”⁴⁹⁸.

Per Lenz il senso panico del cosmo e della divinità si manifesta in labbra che si appoggiano sulle sue: “göttliche, zuckende Lippen bückten sich über ihm nieder und sogten sich an seine Lippen”⁴⁹⁹. In *Leonce und Lena* l'amore per Rosetta, ormai spento, è racchiuso nella testa di Leonce come un bambino morto in una bara:

“Siehst du, wie schön tot das arme Ding ist? Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei roten auf seiner Brust? Stoß mich nicht, daß ihm kein Ärmchen abbricht, es wäre schade”⁵⁰⁰.

Più avanti, sempre nello stesso tono di accorata e lamentosa desolazione che caratterizza Lena, il mondo è paragonato a Cristo sulla croce, il sole alla corona di spine e le stelle ai chiodi e alla lancia che lo trafiggono:

“Ist es wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone, und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?”⁵⁰¹.

Nella confessione di Marion (“alle Männer verschmolzen in einen Leib”⁵⁰²) abbiamo un esempio del secondo caso, cioè di un corpo omnicomprensivo: esso è per lei la negazione

⁴⁹⁴ “La notte respira pesante sopra la terra e si rivolta in un sogno confuso”, *ibidem*.

⁴⁹⁵ “Aprono le porte, guardano dalle finestre, si fanno quasi di carne, le membra si stendono nel sonno, le labbra mormorano”, *ibidem*.

⁴⁹⁶ “«Settembre!»”, *op. cit.*, II, 5.

⁴⁹⁷ “Sotto di me ansimava la terra nella sua corsa impetuosa, io l'avevo afferrata come un cavallo selvaggio e con membra gigantesche frugavo nella sua criniera e premevo i suoi fianchi, la testa bassa, i capelli svolazzanti sull'abisso: così venivo trascinato via”, *ibidem*.

⁴⁹⁸ “Cosa vuol dire quella parola? E perché proprio quella? Cosa c'entro io? Perché tende verso di me quelle mani insanguinate?”, *ibidem*.

⁴⁹⁹ “Divine labbra tremanti si piegavano su di lui e suggerivano alle sue labbra”, *Lenz*, p. 70.

⁵⁰⁰ “Vedi com'è bell'e morto il povero esserino? Vedi le due rose bianche sulle sue guance e le due rosse sul petto? Non scuotermi, che non gli si rompa un braccio: sarebbe peccato”, *Leonce und Lena*, I, 3.

⁵⁰¹ “È vero che il mondo è un messia crocifisso, il sole la sua corona di spine e le stelle i chiodi e la lancia infissi nei suoi piedi e al costato?”, *op. cit.*, I, 4.

⁵⁰² “tutti gli uomini si fondevano in un corpo”, *Dantons Tod*, I, 5.

del diritto ad un amore individuale, ad una personalità propria e al rispetto come donna. Così si lascia trasportare dai ciechi impulsi dei quali quel corpo è simbolo.

L'allusione alle parti del corpo si colora a volte di *ironia*: è spesso il naso a farne le spese in paragoni paradossali. In *Dantons Tod* alla moglie di Simon, che si lamenta di non avere legna per scaldarsi, un cittadino risponde: "So nimm deines Mannes Nase"⁵⁰³. In una delle scene del carcere Dillon e Laflotte trovano la forza di scherzare e di schernirsi l'un l'altro, paragonando il primo il naso del secondo ad una fiaccola e il secondo la bocca del primo ad un quarto di luna:

"DILLON: Kerl, leuchte mir mit der Nase nicht so ins Gesicht. Hä, hä, hä!; Laflotte: Halte den Mund zu, deine Mondsichel hat einen Hof. Hä, hä, hä!"⁵⁰⁴.

In bocca a Valerio, il personaggio meno schematico e più concreto di *Leonce und Lena*, tali paragoni sfacciatamente spiritosi hanno la funzione di interrompere l'atmosfera romantica o le riflessioni:

"Ich werde mich in das Gras legen und meine Nase oben zwischen den Halmen herausblühen lassen und romantische Empfindungen beziehen, wenn die Bienen und Schmetterlinge sich darauf wiegen wie auf einer Rose"⁵⁰⁵.

L'enorme naso della governante è per lui di volta in volta "ein Rüssel"⁵⁰⁶ o "der Turm auf Libanon, der gen Damaskus steht"⁵⁰⁷, mentre il servitore alla reggia lo vede sopraggiungere prima del resto del corpo: "Es ist etwas wie ein Vorsprung, wie eine Nase, das übrige ist noch nicht über der Grenze"⁵⁰⁸. Qui si vuole ottenere un effetto comico-grottesco calcando la mano su un particolare caricaturale. Il maestro di scuola, cinico schernitore del popolo, invita la folla a resistere in attesa del matrimonio incoraggiandola in questo modo:

"Streckt eure Tannenzweige grad vor euch hin, damit man meint, ihr wärt ein Tannenwald, und eure Nasen die Erdbeeren"⁵⁰⁹.

In *Woyzeck* uno dei garzoni esprime un desiderio: "Ich wollt, unsre Nasen wären zwei Bouteillen, und wir könnten sie uns einander in den Hals gießen"⁵¹⁰.

Anche le altre parti del corpo sono oggetto di ironia: già nel suo tema *Über den Selbstmord* lo studente Büchner, contraddicendo l'autore del saggio sul suicidio, osserva con sarcasmo:

"Es fehlt nur wenig, daß der Herr Professor in seinem heiligen Eifer über die blinden Heiden eine Sektion des Kato vornäme und bewieße, daß derselbe einige Lot Gehirn zu wenig gehabt hätte"⁵¹¹.

Leonce ha sognato la sposa e ne descrive iperbolicamente i tratti:

⁵⁰³ "Allora prendi il naso di tuo marito", *op. cit.*, I, 2.

⁵⁰⁴ "DILLON: Ehi tu, non farmi tanta luce in faccia col tuo naso, ah, ah, ah!; Laflotte: E chiudi la bocca, la tua falce di luna ha l'alone. Ah, ah, ah!", *op. cit.*, III, 5.

⁵⁰⁵ "Intanto mi sdraierò qui nell'erba e farò spuntare il naso fra gli steli, come un fiore; proverò certe sensazioni romantiche quando le api e le farfalle gli si poseranno sopra, come su una rosa", *Leonce und Lena*, I, 1.

⁵⁰⁶ "Una proboscide", *op. cit.*, II, 2.

⁵⁰⁷ "La torre del Libano rivolta verso Damasco", *ibidem*.

⁵⁰⁸ "Qualcosa come una sporgenza, come un naso; il resto non è ancora al di qua del confine", *op. cit.*, III, 3.

⁵⁰⁹ "Tenete i vostri rametti d'abete diritti davanti a voi, così che si pensi che voi siate un bel bosco d'abeti e i vostri nasi fragole", *op. cit.*, IV, 2.

⁵¹⁰ "Vorrei che i nostri nasi fossero due bottiglie e io potessi scolare la tua e tu la mia", *Woyzeck*, scena 12.

⁵¹¹ "Manca poco che il professore nel suo sacro zelo a proposito dei ciechi pagani non sezioni Catone e dimostri che aveva alcuni grammi in meno di cervello", *Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord*, p. 217.

“Ich habe sie gestern nacht im Traum gesehen, sie hatte ein paar Augen, so groß, daß die Tanzschuhe meiner Rosetta zu Augenbraunen darüber gepaßt hätten, und auf den Wangen waren keine Grübchen, sondern ein paar Abzugsgräben für das Lachen”⁵¹²;

poi al precettore che si inchina dice:

“Mein Herr, ich gratuliere Ihnen zu der schönen Parenthese, die Ihre Beine machen, wenn Sie sich verbeugen”⁵¹³.

Filosofeggia sulla noia che accompagna tutte le azioni degli uomini i quali fanno “alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum”⁵¹⁴. Il consigliere legge il programma che regola il comportamento del popolo durante le nozze e che recita:

“>Sämtliche Untertanen werden von freien Stücken reinlich gekleidet, wohlgenährt und mit zufriedenen Gesichtern sich längs der Landstraße aufstellen.<”⁵¹⁵.

Valerio fa un’apologia dell’ozio pienamente approvata da Leonce:

“VALERIO: [...] Keine Schwiele schändet meine Hände, der Boden hat noch keinen Tropfen von meiner Stirne getrunken [...].

LEONCE: *mit komischem Enthusiasmus*. Komm an meine Brust! Bist du einer von den Göttlichen, welche mühelos mit reiner Stirne durch den Schweiß und Staub über die Heerstraße des Lebens wandeln, und mit glänzenden Sohlen und blühenden Leibern gleich seligen Göttern in den Olympus treten?”⁵¹⁶.

In *Dantons Tod* le dita vengono utilizzate in giochi di destrezza per tessere intese e disegnare figurazioni allusive in passatempo salottieri: “DAME: Dann haben Sie Ihre Liebeserklärung, wie ein Taubstummer, mit den Fingern gemacht”⁵¹⁷ e

“HÉRAULT: [...] Ich zettelte eine Liebschaft mit einer Kartenkönigin an; meine Finger waren in Spinnen verwandelte Prinzen, Sie, Madame, waren die Fee”⁵¹⁸.

Thomas Payne nega la creazione irridendo chi sente la necessità di affermare che esista un Dio che “müsse die Finger ausstrecken und über Tisch Brotmännchen kneten”⁵¹⁹. Camille esprime la sua visione epicurea della vita indulgiando con compiacimento su un particolare:

⁵¹² “L’ho vista in sogno la notte scorsa, aveva un paio d’occhi tanto grandi che le scarpette da ballo della mia Rosetta le si sarebbero bene adattate a sopracciglia, e sulle guance non aveva delle fossette, ma delle fosse di scolo per le risate”, *Leonce und Lena*, I, 3.

⁵¹³ “Mi congratulo con lei, signore, per la bella parentesi che fanno le sue gambe quando s’inchina”, *op. cit.*, I, 1.

⁵¹⁴ “Tutto con le facce più serie di questo mondo, senza chiedersi il perché”, *ibidem*.

⁵¹⁵ “«Tutti i sudditi, vestiti d’abiti puliti, ben nutriti e con visi soddisfatti si disporranno lungo la strada principale»”, *op. cit.*, III, 2.

⁵¹⁶ “VALERIO: [...] Non un callo profana le mie mani, non una goccia della mia fronte ha ancora bevuto la terra [...]. LEONCE: (*con comico entusiasmo*). Vieni qui, sul mio petto! Sei tu dunque uno di quegli esseri divini che, con fronte pura, vagano infaticati, tra polvere e sudore, sulla strada maestra della vita? e con lucide suole e corpi freschi e fiorenti, simili a dèi beati, entrano nell’Olimpo?”, *op. cit.*, I, 1. La fronte imperlata di sudore, derisa da Valerio con screanzata arguzia, diviene nella descrizione del figlio di Woyzeck penoso emblema del dolore che accompagna la povera gente fin dalla nascita: “WOYZECK: [...] Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn; alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut!”, “WOYZECK: [...] Ci ha sulla fronte delle gocce chiare; tutto è fatica sotto il sole, sudore perfino nel dormire. Siamo povera gente!”, [*Woyzeck*, scena 6].

⁵¹⁷ “SIGNORA: E allora lei ha fatto le sue dichiarazioni d’amore con le dita, come un sordomuto”, *Dantons Tod*, I, 1.

⁵¹⁸ “HÉRAULT: [...] Avevo imbastito un amoretto con una regina delle carte; le mie dita erano principi mutati in ragni, lei, madame, era la fata”, *ibidem*.

⁵¹⁹ “Stenda le dita sulla tavola e impasti omini di mollica”, *op. cit.*, III, 1.

“Der göttliche Epikur und die Venus mit dem schönen Hintern müssen statt der Heiligen Marat und Chalier die Türsteher der Republik werden”⁵²⁰.

A proposito della fronte di Danton due suoi nemici politici si esprimono così: “St. Just: [...] Er machte seine revolutionäre Stirn und sprach in Epigrammen”⁵²¹ e

“BILLAUD: [...] Solche Stirnen sind ärger als ein adliges Wappen, der feine Aristokratismus der Menschenverachtung sitzt auf ihnen”⁵²².

La fronte diviene manifesto su cui leggere i pensieri e il carattere. Tragicamente ironica è la considerazione di Danton che si veste ripetendo gesti fatti milioni di volte da milioni di persone e ribadisce il principio scientifico dell’antimeria:

“Das ist sehr traurig, [...] daß wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das nämliche tun, so daß alles doppelt geschieht”⁵²³.

Di una dissacrante irriverenza è tutto il foglio accusatore che perviene nelle mani di Robespierre; di lui sta scritto che “>[...] er trägt seinen Kopf wie eine Monstranz.<”⁵²⁴.

Büchner ottiene il tipo di metafora più pregnante ed incisiva nel momento in cui il corpo diventa *strumento* per la realizzazione di una volontà di potere. Lo scienziato Büchner, conoscitore del cranio, dei nervi e delle loro corrispondenze come intermediari fra cervello e muscoli rappresenta metaforicamente queste connessioni tra i comandi provenienti dall’alto e le parti del corpo che le eseguono: lascia tuttavia trapelare i suoi dubbi di studioso che non è in grado di raggiungere la certezza e che non ha ancora completamente intuito il vero rapporto tra testa e membra, allorché raffigura gli arti inconsci nella loro partecipazione all’azione. Robespierre, nel suo lungo discorso denso di immagini, parla dell’azione eseguita dal corpo inconsciamente, come in stato di sonnambulismo, dietro la spinta del pensiero. Ciò vale anche per il peccato:

“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 nachspielt, das ist Zufall”⁵²⁵.

Nel foglio che gli hanno consegnato legge l’accusa “daß seine dünnen, auf der Tribüne herumzuckenden Finger Guillotinenmesser sind”⁵²⁶. Incosciente fu il braccio di Simon che percosse la moglie: “Schlug ich dich? Das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm, mein Wahnsinn tat es”⁵²⁷. L’obbedienza del corpo alla mente è cieca ma ineluttabile; Danton dice: “Es muß; das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen?”⁵²⁸. La mano è costretta ad agire sotto l’imperativo del “Muß”⁵²⁹. Il destino,

⁵²⁰ “Il divino Epicuro e la Venere dal bel sedere devono porsi ai lati delle porte della repubblica al posto dei santi Marat e Chalier”, *op. cit.*, I, 1.

⁵²¹ “St. Just: [...] Faceva la sua grinta rivoluzionaria e parlava in epigrammi”, *op. cit.*, I, 6.

⁵²² “Billaud: [...] Fronti così sono peggio d’un blasone familiare, c’è in esse il sottile aristocratismo del disprezzo per gli uomini”, *op. cit.*, III, 6.

⁵²³ “Molto, molto triste che [...] noi oltretutto consistiamo di due metà, che fanno tutte e due la stessa cosa, così che tutto accade due volte”, *op. cit.*, II, 1.

⁵²⁴ “«[...] porta la testa come un ostensorio.»”, *op. cit.*, I, 6.

⁵²⁵ “In un’ora lo spirito compie più atti di pensiero di quanti non possa realizzare in anni il pigro organismo del nostro corpo. Il peccato è nel pensiero. Se poi il pensiero si traduce in atto, se il corpo l’esegue, è puro caso” (*ibidem*).

⁵²⁶ “che le sue dita sottili, che s’agitano sulla tribuna, siano lame di ghigliottina” (*ibidem*).

⁵²⁷ “Ti ho battuto? Non fu la mia mano, non il mio braccio, fu la mia follia” (*op. cit.*, I,2).

⁵²⁸ “Deve, deve, ecco, era questo «deve»! chi maledirà la mano sulla quale è caduta la maledizione del «deve?»”, *op. cit.*, II, 5.

però, non prende a caso il braccio di cui servirsi, al contrario sceglie grandi personalità per i suoi scopi. Lo stesso Danton nel discorso in sua difesa, ricordando i propri meriti, dice: “Das Schicksal führt uns den Arm, aber nur gewaltige Naturen sind seine Organe”⁵³⁰. In altro luogo le membra si assemblano simbolicamente a formare un organismo che esegue i comandi. Scioccante ed epigrammatica è l’allegoria che Büchner usa per scuotere il popolo in *Der hessische Landbote*:

“Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz. Die hungrigen Mägen aller vornehmen Herren, denen er die hohen Stellen verteilt, sind Schröpfköpfe, die er dem Lande setzt”⁵³¹.

Il popolo riconosce a Robespierre questo compito di tramite della volontà del destino, anzi lo identifica con le parti del corpo esecutrici di tale volontà e dice di lui: “Seine Augen sind die Augen der Wahl, seine Hände sind die Hände des Gerichts”⁵³². Alla donna che aveva fatto questa osservazione egli risponde puntualizzando e attribuendo ai rivoluzionari il compito di guida e di preveggenza, al popolo quello di strumento: “ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar”⁵³³. Più avanti Robespierre si compiace del fatto che gli hébertisti siano stati eliminati perché cercavano di liberarsi degli uomini migliori della rivoluzione:

“In ihrem affektierten Wahnsinn suchte sie die erprobtesten Patrioten als abgenutzte Schwächlinge beiseite zu werfen, um die Republik ihrer kräftigsten Arme zu berauben”⁵³⁴.

Ai Dantonisti rimprovera, oltre a ciò, anche di insidiare il popolo con il vizio:

“Aber nicht zufrieden, den Arm des Volkes zu entwaffen, sucht man noch die heiligsten Quellen seiner Kraft durch das Laster zu vergiften”⁵³⁵.

Lacroix chiarisce a Legendre cosa quest’ultimo ha provocato con le sue parole: “du hast die Dezemvirn zur Energie gezwungen, du hast ihnen die Hand geführt”⁵³⁶. Saint-Just, dopo avere sviluppato la similitudine fra rivoluzione e forze della natura, conclude:

“Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme ebenso, wie er in der physischen Vulkane und Wasserfluten gebraucht”⁵³⁷.

Fra le parti del corpo la *testa* merita una trattazione a parte. Oltre all’intonazione ironica che abbiamo riscontrato in vari casi, ne esiste una aulica che usa il vocabolo ‘Haupt’⁵³⁸ in

⁵²⁹ “Deve”, *ibidem*.

⁵³⁰ “Il destino ci guida il braccio, ma solo nature potenti sono i suoi organi”, *op. cit.*, III, 4.

⁵³¹ “Il principe è la testa della sanguisuga che striscia su voi, i ministri ne sono le zanne, i funzionari la coda; le fauci affamate di tutti i nobili signori, cui affida le più alte cariche, sono ventose ch’egli applica al paese”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

⁵³² “I suoi occhi sono gli occhi che eleggono, le sue mani le mani che giudicano”, *Dantons Tod*, I, 2.

⁵³³ “I loro occhi sono infallibili, le tue mani ineluttabili”, *ibidem*.

⁵³⁴ “Nella sua follia artificiosa cercava di eliminare i patrioti più sicuri, come uomini deboli e logoranti, al fine di depredate la repubblica delle loro braccia potenti”, *op. cit.*, I, 3.

⁵³⁵ “Ma non soddisfatti di disarmare il braccio del popolo si cerca di avvelenare con il vizio persino le fonti più sacre della sua forza”, *ibidem*.

⁵³⁶ “Hai spinto i decemviri a essere energici, tu hai guidato la loro mano”, *op. cit.*, I, 4.

⁵³⁷ “Lo spirito universale si serve, nella sfera spirituale, delle nostre braccia, così come in quella fisica usa vulcani e inondazioni”, *op. cit.*, II, 7.

⁵³⁸ “Capo”.

frasi sentenziose: “SIMON: Alter Virginius, verhülle dein kahl Haupt”⁵³⁹ e “SIMON: Ach, meine Baucis! du sammelst Kohlen auf mein Haupt”⁵⁴⁰. In bocca al suggeritore che parla per reminiscenze, questo linguaggio suona particolarmente grottesco perché stona con la sua natura di popolano ubriacone e con il vocabolario che usa quando agisce spontaneamente: si creano così due diversi livelli linguistici. Le sue frasi però fanno sorridere. Dumas, presidente del tribunale rivoluzionario, che si serve della rivoluzione per liberarsi della moglie, utilizza un’espressione simile alla prima di Simon, dandole però una colorazione cinica e ipocrita:

“Muß man denn gerade römischer Konsul sein und sein Haupt mit der Toga verhüllen können, um sein Liebstes dem Vaterland zu opfern?”⁵⁴¹.

La parola ‘Haupt’ ritorna nella declamazione tronfia e paradossale dell’imbonitore in *Woyzeck*, il quale parlando degli uccelli e del cavallo dice: “Sind Favorit von alle gekrönte Häupter Europas”⁵⁴².

La testa, che dovrebbe essere sede del pensiero, diventa talvolta nei discorsi del disilluso Leonce un contenitore di tutt’altro genere di cose: “Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesezt”⁵⁴³ e

“Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterten Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke”⁵⁴⁴.

In ambedue i casi sono i resti di un amore ormai morto. Come non ricordarsi delle parole di Danton che, conversando con Julie, esprime i suoi dubbi sulla conoscenza di ciò che la fronte nasconde: “Aber er deutet ihr auf Stirn und Augen da, da, was liegt hinter dem?”⁵⁴⁵.

Dovunque è presente la visione della testa mozzata: motivo costante in *Dantons Tod* come prodotto della ghigliottina, torna in *Woyzeck* come allucinazione. Questo tema sarà trattato nel paragrafo seguente.

a) *Smembramento*

Abbiamo precisato quello che Gutzkow intendeva con il suo ammonimento a Büchner a continuare a servirsi della sua ‘autopsia’. Ma Büchner va oltre; non solo osserva, studia e diagnostica, ma seziona e sviscera. Mittner lo definisce: “Precursore [...] del naturalismo scientifico in quanto medico abituato a sezionare il corpo umano per conoscerne il più segreto funzionamento”⁵⁴⁶. Il lungo tempo trascorso al tavolo anatomico a preparare i suoi lavori scientifici gli lasciano un’impressione duratura e le immagini delle dissezioni gli occupano sempre la mente, come confessa alla fidanzata un mese prima della morte: “Ich sehe Dich immer so halbdurch zwischen Fischschwänzen, Froschzehen etc.”⁵⁴⁷. Lo

⁵³⁹ “SIMON: Vecchio Virginio, copri il tuo capo calvo”, *op. cit.*, I, 2.

⁵⁴⁰ “SIMON: Oh, mia Bauci! tu raccogli carboni sul mio capo”, *ibidem*.

⁵⁴¹ “E allora bisogna proprio essere un console romano e potersi coprire il capo con la toga per sacrificare alla patria chi si ha di più caro?”, *op. cit.*, IV, 2.

⁵⁴² “Sono i favoriti di tutte le teste coronate d’Europa”, *Woyzeck*, scena 4.

⁵⁴³ “La mia testa! Ci ho messo dentro il nostro amore”, *Leonce und Lena*, I, 3.

⁵⁴⁴ “La mia testa è una sala da ballo vuota, qualche rosa appassita e qualche nastro gualcito sul pavimento, in un angolo violini spezzati”, *ibidem*.

⁵⁴⁵ “Ma (le indica la fronte e gli occhi) qui, qui cosa c’è qui dietro?”, *Dantons Tod*, I, 1, v. cap. II, § 2.

⁵⁴⁶ Ladislao Mittner, *ibidem*.

⁵⁴⁷ “Ti intravedo sempre così a mezzo fra le mie code di pesce, zampe di rane, ecc.”, lettera alla fidanzata, Zurigo, 13 gennaio 1837.

abbiamo già visto all'opera quando induce Danton e Camille a definire gli uomini "elende Alchymisten" e "Algebraisten im Fleisch" impegnati a frugarsi nelle viscere, a succhiarsi il sangue e a squartarsi nel tentativo di conoscersi⁵⁴⁸. Nella sua azione dissacrante egli effettua, accanto alla dissezione, uno smascheramento delle apparenze e uno sgretolamento che agiscono in ambito politico, culturale, religioso. Demolisce le varie categorie: nel sociale quella dell'arroganza del potere, nell'arte quella dell'aristocrazia intellettuale e dell'idealismo, nella religione quella del dogmatismo. L'operazione di frammentazione dell'intero diviene frazionamento del corpo con una sorta di trasferimento dal tavolo anatomico all'opera letteraria. Naturalmente tale operazione si accompagna spesso allo spargimento di sangue.

La *testa*, come già accennato al termine del paragrafo precedente, è la parte del corpo che si ritrova più frequentemente staccata dal resto. In *Dantons Tod* è motivo ricorrente ed indispensabile. Sappiamo che la ghigliottina è sempre in movimento, anche se non la vediamo quasi mai realmente all'opera. Philippeau, rivoluzionario moderato, è inorridito dal macabro gioco degli estremisti:

"Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig sein wie neugeborne Kinder, Särge zur Wiege haben und mit Köpfen spielen?"⁵⁴⁹.

Anche Danton rinfaccia a Robespierre la sua spietata crudeltà e le sue ciniche alchimie:

"Hast du Recht, [...] aus ihren abgeschlagenen Köpfen Flackkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen [...]?"⁵⁵⁰.

Legendre, altro moderato, per provocare la reazione di Robespierre fa il discorso esattamente contrario, lamentando che la gente che vive nel lusso non sia stata ancora giustiziata: "Die Leute [...] tragen seit einigen Tagen die Köpfe fest auf den Schultern"⁵⁵¹. La testa di Danton è particolarmente ambita ed è l'unica che potrebbe riequilibrare la bilancia del Comitato di Salute Pubblica:

"Die Schale des Blutes darf nicht steigen, wenn sie dem Wohlfahrtausschuß nicht zur Laterne werden soll; er hat Ballast nötig, er braucht einen schweren Kopf"⁵⁵².

Le persone ormai hanno perso la loro identità ed interezza per ridursi a quella sola parte del corpo che dà lavoro alla ghigliottina: "ROBESPIERRE: [...] wir haben nur wenige Köpfe zu treffen, und das Vaterland ist gerettet"⁵⁵³. Le parole di Mercier sull'uguaglianza e sulla conseguenza dei discorsi rivoluzionari sono amaramente sarcastiche:

"Nicht wahr, Lacroix, die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern [...]. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen"⁵⁵⁴.

⁵⁴⁸ "Miseri alchimisti"; "algebrici della carne", *Dantons Tod*, II, 1, v. cap. II, § 2. Queste definizioni, ricercate e d'effetto, colpiscono per la loro pregnanza di significato e di suono e per il senso enigmatico che conferiscono all'espressione figurata.

⁵⁴⁹ "Per quanto tempo ancora dovremo esser sporchi e insanguinati come bambini appena nati, avere bare per culla e giocare con le teste?", *op. cit.*, I, 1.

⁵⁵⁰ "Ma tu, hai il diritto di fare [...] delle loro teste mozzate saponette per i loro vestiti macchiati [...]?", *op. cit.*, I, 6.

⁵⁵¹ "Le persone [...] da alcuni giorni a questa parte portano la testa ben sicura sulle spalle", *op. cit.*, I, 3.

⁵⁵² "Il piatto della bilancia su cui è il sangue non deve salire, altrimenti diventerà una forca per il Comitato di Salute Pubblica; ci vuole un contrappeso, per questo lui ha bisogno di una testa pesante", *op. cit.*, I, 5.

⁵⁵³ "ROBESPIERRE: [...] dobbiamo colpire solo poche teste e la patria è salva", *op. cit.*, II, 7.

⁵⁵⁴ "Non è vero, Lacroix, che l'uguaglianza brandisce la sua falce sulla testa di tutti [...]. Voi costruite i vostri sistemi, come Bajazet le sue piramidi, con teste umane", *op. cit.*, III, 3.

Non cadono più teste singole, ora si ammassano e la visione diventa apocalittica. Quando Danton ha la forza di parlare davanti al Tribunale della Rivoluzione e, vantandosi, dà retoricamente fiato alla propria difesa, trova una epigrammatica frase di grande effetto sul pubblico: “ich habe [...] den Königen einen Königskopf als Fehdehandschuh hingeworfen”⁵⁵⁵. Dillon in carcere lamenta con crudele ironia che le teste mozzate non possono sfamare il popolo:

“Man füttert das Volk nicht mit Leichern; Dantons und Camilles Weiber mögen Assignaten unter das Volk werfen, das ist besser als Köpfe”⁵⁵⁶.

Il secondo discorso di Danton davanti al Tribunale della Rivoluzione cambia completamente tenore rispetto al primo e, anziché un atto di difesa, è un atto di accusa. Egli ripete il concetto espresso in precedenza da Dillon:

“Ihr wollt Brot, und sie werfen euch Köpfe hin! Ihr durstet, und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken!”⁵⁵⁷

e ribadito in seguito da un cittadino: “Köpfe statt Brot, Blut statt Wein!”⁵⁵⁸. In realtà le teste ghigliottinate hanno il potere di sfamare qualcuno, i carrettieri che le trasportano: “ERSTER FUHRMANN: Ich habe keine Stallung dazu kriegt, nichts als zehn Sous für den Kopf”⁵⁵⁹. La testa viene in questo caso trattata alla stregua di mercanzia, con un suo prezzo. L’immagine finale delle teste che si baciano nella cesta, da elemento lugubre diviene simbolo di amicizia nella frase che suggella l’ultimo dialogo fra Danton e i compagni prima della morte: “DANTON: [...] Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?”⁵⁶⁰.

In una delle prime scene di *Woyzeck*, allorché il protagonista comincia a manifestare i sintomi della follia, è colto da allucinazioni e vede nella natura intorno orribili segnali minacciosi. Mentre la sua paura di fronte a qualcosa di indefinibile si esprime per mezzo di quel pronome impersonale “es”, la testa che rotola dà corpo alla sua angoscia: “der Platz ist verflucht. [...] Da rollt abends der Kopf”⁵⁶¹ e da nemico sconosciuto diventa conosciuto.

Lo smembramento che Büchner opera ha quasi sempre funzione simbolico-didascalica. Talvolta esso assume la forma di esame separato delle varie parti del corpo. Un esempio ne è l’attribuzione di una particolare funzione ad ogni parte del corpo della sanguisuga alla quale sono paragonati i governanti:

“Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz. Die hungrigen Mägen aller vornehmen Herren, denen er die hohen Stellen verteilt, sind Schröpfköpfe, die er dem Lande setzt”⁵⁶².

⁵⁵⁵ “Ho gettato ai re, come guanto di sfida, una testa di re”, *op. cit.*, III, 4.

⁵⁵⁶ “Le mogli di Danton e di Camille potrebbero distribuire assegnati fra il popolo; è meglio che teste”, *op. cit.*, III, 5.

⁵⁵⁷ “Voi volete pane e loro vi buttano teste! Avete sete e loro vi fanno leccar via il sangue dagli scalini della ghigliottina!”, *op. cit.*, III, 9.

⁵⁵⁸ “Teste invece di pane, sangue invece di vino!”, *op. cit.*, III, 10.

⁵⁵⁹ “PRIMO CARRETTIERE: Io non ci ho nessun carico, prendo solo dieci centesimi per testa”, *op. cit.*, IV, 4.

⁵⁶⁰ “DANTON: [...] Puoi impedire che le nostre teste si bacino nel fondo della cesta?”, *op. cit.*, IV, 7.

⁵⁶¹ Il posto è maledetto. [...] È là che di sera rotola la testa”, *Woyzeck*, scena 2.

⁵⁶² “Il principe è la testa della sanguisuga che striscia su voi, i ministri ne sono le zanne, i funzionari la coda; le fauci affamate di tutti i nobili signori, cui affida le più alte cariche, sono ventose ch’egli applica al paese”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

Altro esempio significativo che compare nel libello rivoluzionario è quello che fa riflettere il popolo sulla sua misera condizione; la descrizione prende in esame le singole parti del corpo come si potrebbe fare con una bestia da macello:

“Dafür wird der Ertrag eurer Äcker berechnet und eure Köpfe gezählt. Der Boden unter euren Füßen, der Bissen zwischen euren Zähnen ist besteuert. Dafür sitzen die Herren in Fräcken beisammen, und das Volk steht nackt und gebückt vor ihnen; sie legen die Hände an seine Lenden und Schultern und rechnen aus, wie viel es noch tragen kann”⁵⁶³.

In *Dantons Tod* Camille è convinto che la forma dello Stato debba essere una veste trasparente che si modelli sul corpo del popolo:

“Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken”⁵⁶⁴.

Qui sembra davvero di vedere l’anatomista al lavoro. Anche quando le membra, esaminate separatamente, tendono a ricomporsi in una figura, si tratta pur sempre di smembramento. Lacroix, parlando della disposizione estetico-erotica di Danton, lo vede nell’atto di ricomporre i pezzi della bellezza femminile:

“Er suche eben die Mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des Palais-Royal zusammen; er mach Mosaik, wie er sagt. Der Himmel weiß, bei welchem Glied er gerade ist. Es ist ein Jammer, daß die Natur die Schönheit, wie Medea ihren Bruder, zerstückt und sie so in Fragmenten in die Körper gesenkt hat”⁵⁶⁵.

Saint-Just, crudele calcolatore, considera il gruppo dei moderati come un unico corpo da eliminare ma da mantenere intero per non suscitare lo sdegno dei cittadini:

“Wir müssen die große Leiche mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder; wir dürfen sie nicht verstümmeln, alle ihre Glieder müssen mit hinunter”⁵⁶⁶.

Danton, rivolgendosi a Julie, la spaventa sezionandola metaforicamente in varie parti:

“Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg”⁵⁶⁷.

L’atmosfera è già quella funerea delle immagini che evocano la putrefazione della quale ci occuperemo in seguito, ma il tono affettuoso e la musicalità delle parole attenuano l’effetto lugubre.

Altre volte siamo di fronte ad uno smembramento più cruento: il corpo cioè viene sminuzzato, dilaniato, squartato, scorticato. *Der hessische Landbote* è pieno di queste immagini che vogliono esprimere lo sfruttamento dei poveri in maniera tanto cruda e

⁵⁶³ “Per questo viene computato il prodotto dei vostri campi e vengono calcolate le vostre teste: il suolo sotto i vostri piedi, il boccone tra i vostri denti, tutto è soggetto a imposte. In cambio, i signori siedono ben vestiti nelle riunioni e il popolo giace nudo e prostrato davanti a loro; essi pongono le mani sui lombi e sulle spalle dei poveri e calcolano quanto possono ancora portare”, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁵⁶⁴ “Ogni pulsar di vene, tendersi di muscoli, fremere di tendini, deve segnarsi in essa”, *Dantons Tod*, I, 1.

⁵⁶⁵ “Cerca di ricostruire la Venere medicea raccogliendone i frammenti su tutte le *grisette* del Palais Royal, fa dei mosaici, come dice lui. Sa il cielo a quale membro è arrivato adesso. È una disdetta che la natura abbia smembrato la bellezza, come Medea suo fratello, e poi ne abbia disperso i frammenti nei corpi più diversi”, *op. cit.*, I, 4.

⁵⁶⁶ “Dobbiamo sotterrare il gran morto come si deve, come sacerdoti, non come assassini; e non dobbiamo mutilarlo, tutte le sue membra devono calar dentro con lui”, *op. cit.*, I, 6.

⁵⁶⁷ “O dolce tomba, le tue labbra son campane a morto, la tua voce il rintocco della mia sepoltura, il tuo petto il mio tumulto e il tuo cuore la mia bara”, *op. cit.*, I, 1.

scioccante da colpire la fantasia del popolo e convincerlo della giustezza delle idee. È un artificio oratorio di Büchner: “In Ordnung leben heißt hungern und geschunden werden”⁵⁶⁸;

“Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder; sie haben die Häute der Bauern an”⁵⁶⁹;
“Diese Gerechtigkeit ist nur ein Mittel, euch in Ordnung zu halten, damit man euch bequemer schinde”⁵⁷⁰;
“Ihr seid wie die Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden”⁵⁷¹.

La metafora diventa più elaborata successivamente, quando Büchner spiega ai contadini come i signori sfruttano ogni parte del loro corpo e li incita a raccontare alle loro donne:

“von den schönen Kleidern, die in ihrem Schweiß gefärbt, und von den zierlichen Bänden, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, [...] von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind”⁵⁷²

e a portare i bambini a “die Lampen riechen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert”⁵⁷³. Il popolo si identifica con la Germania, che è quindi essa stessa dilaniata e smembrata: “der Gott, der ein Volk durch eine Sprache zu einem Leibe vereinigte”⁵⁷⁴ punirà “die Gewaltigen, die es zerfleischen und vierteilen oder gar in dreißig Stücke zerreißen”⁵⁷⁵ e ricreerà la Germania com’era prima “bis seine Fürsten es zerfleichten und schunden”⁵⁷⁶.

In *Dantons Tod* i cittadini vorrebbe ripagare gli aristocratici con la stessa moneta:

“Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hose daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppe mit schmelzen”⁵⁷⁷

e “Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern”⁵⁷⁸. Lacroix, parlando del popolo dice: “es läuft noch barfuß in den Gassen und will sich aus Aristokratenleder Schuhe machen”⁵⁷⁹. La rivoluzione è “wie die Töchter des Pelias: sie zerstückt die Menschheit, um sie zu verjüngen”⁵⁸⁰; è inevitabile che proceda così, non può rinunciare al suo compito, tanto che Robespierre sarà costretto ad agire con

⁵⁶⁸ “Vivere nell’ordine significa patir la fame e venir scorticati”, *Der hessische Landbote*, p. 134.

⁵⁶⁹ “Il popolo è il loro gregge, essi ne sono i pastori, i mungitori e gli scuoiatori”, *ibidem*.

⁵⁷⁰ “Questa giustizia è solo un mezzo per tenervi sottomessi, per potervi meglio scorticare”, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁷¹ “Siete come i pagani che adorano il cocodrillo dal quale vengono sbranati”, *op. cit.*, p. 137. Si mette in evidenza come il popolo si lasci ingannare. Ricordiamo il paragone simile di Lacroix in *Dantons Tod*: “Das Volk ist ein Minotaurus, der wöchentlich seine Leichen haben muß, wenn er sie nicht auffressen soll”, “Il popolo è un minotauro che deve avere ogni settimana i suoi cadaveri, altrimenti mangia i decemviri”, *Dantons Tod*, I, 4.

⁵⁷² “Dei bei vestiti tinti del vostro sudore e dei graziosi nastri ritagliati nei calli delle vostre mani, [...] delle belle dimore erette con l’ossa del popolo”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

⁵⁷³ “Odorare le lampade in cui arde il grasso dei poveri contadini”, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁷⁴ “Dio, che ha unito un popolo mediante un’unica lingua”, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁷⁵ “I tiranni che hanno dilaniato questo popolo e diviso la nazione in trenta stati”, *ibidem*.

⁵⁷⁶ “Che i suoi principi la dilaniassero e la scorticassero”, *ibidem*. Nel libello vi sono anche citazioni bibliche che parlano di un campo pieno di ossa umane disseccate e di vene, arterie e pelle; esse sono quasi sicuramente di mano dell’amico Weidig, al quale sono da attribuirsi anche i vari richiami alla religione. Parlando di Dio si dice: “Er hat eine Zeitlang den Satansengel Gewalt gegeben, daß sie Deutschland mit Fäusten schlugen, er hat den Gewaltigen und Fürsten, die in den Finsternis herrschen, den bösen Geistern unter dem Himmel (Ephes. 6), Gewalt gegeben, daß sie Bürger und Bauern peinigten und ihr Blut aussaugten”, “Egli, per un certo tempo, ha compiaciuto i seguaci del demonio affinché colpissero la Germania, ha dato alle potenze delle tenebre e agli spiriti del male la possanza di torturare cittadini e contadini, di succhiarne il sangue”, *ibidem*.

⁵⁷⁷ “Noi vogliamo strappare la pelle dalle loro gambe e farcene dei pantaloni, vogliamo struggere il loro grasso e condirci la minestra”, *Dantons Tod*, I, 2.

⁵⁷⁸ “Le nostre donne e i nostri bambini gridano per avere pane, e noi li vogliamo nutrire con la carne degli aristocratici”, *ibidem*.

⁵⁷⁹ “Corre ancora scalzo per le strade e si vuol fare delle scarpe con la pelle degli aristocratici”, *op. cit.*, I, 4.

⁵⁸⁰ “Come le figlie di Pelia: fa a pezzi l’umanità per ringiovanirla”, *op. cit.*, II, 7.

decisione contro chi la vuole arrestare: “wir müssen die Hand abhauen, die es zu halten wagt”⁵⁸¹. Danton, che nella sua difesa davanti al tribunale rivoluzionario si vanta:

“Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt”⁵⁸²,

è tuttavia costretto ad ammettere amaramente: “man arbeitet heutzutage alles in Menschenfleisch.”⁵⁸³; il meccanismo che egli stesso ha avviato ora gli si rivolge contro. Lacroix lo mette di fronte alla nuda verità: “die Revolution kennt keine Reliquie, sie hat die Gebeine aller Könige auf die Gasse [...] geworfen”⁵⁸⁴. In un momento di ribellione si sfoga con Julie:

“ich kann nicht sterben. Wir müssen schreien; sie müssen mir jeden Lebenstropfen aus den Gliedern reißen”⁵⁸⁵.

Tuttavia sente inutili i suoi sforzi:

“Aber es ist mir, als wäre ich in ein Mühlwerk gefallen, und die Glieder würden mir langsam systematisch von der kalten physischen Gewalt abgedreht. So mechanisch getötet zu werden!”⁵⁸⁶

Non è paura della morte ma paura di una morte meccanica. Il suo destino era stato anticipato dalle parole sarcastiche che gli aveva rivolto Lacroix: “Ein moderner Adonis wird nicht von einem Eber, sondern von Säuen zerrissen”⁵⁸⁷. Il suo epicureismo lo darà in pasto alla rivoluzione.

In *Leonce und Lena* c'è un solo esempio di dissezione ed appartiene alle fantasie filosofiche del malinconico ed annoiato Leonce che cerca passatempi principeschi: “wir wollen Ameisen zergliedern”⁵⁸⁸.

In *Lenz* il povero poeta, in un momento di titanica e sacrilega esaltazione, si sente di sfidare Dio e di deriderne la creazione:

“Es war ihm, [...] als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer ins Gesicht speien”⁵⁸⁹.

⁵⁸¹ “Dobbiamo mozzare la mano che osa trattenerla”, *op. cit.*, I, 6.

⁵⁸² “A settembre fui io che nutrii la giovane covata della rivoluzione con i corpi fatti a pezzi degli aristocratici”, *op. cit.*, III, 4.

⁵⁸³ “Oggi giorno si lavora tutto con carne umana.”, *op. cit.*, III, 3.

⁵⁸⁴ “La rivoluzione non conosce reliquie. Ha buttato sulla strada le ossa di tutti i re”, *op. cit.*, I, 5.

⁵⁸⁵ “Non posso morire. Noi dobbiamo urlare; dovranno strapparmi dalle membra ogni goccia di vita”, *op. cit.*, III, 7.

⁵⁸⁶ “Ma è come se fossi caduto in un mulino e le membra mi venissero torte via lentamente, sistematicamente dalla fredda forza fisica, venire uccisi così meccanicamente”, *ibidem*.

⁵⁸⁷ “Un Adone moderno non viene dilaniato da un cinghiale, ma da scrofe”, *op. cit.*, I, 5.

⁵⁸⁸ “Sezioniamo formiche”, *op. cit.*, II, 2.

⁵⁸⁹ “Gli pareva [...] di poter stritolare il mondo con i denti e sputarlo in faccia al creatore” (*Lenz*). Lo stesso verbo ‘zermalmen’ (‘stritolare’) collegato ad un atteggiamento titanico di grandi personalità nelle due esercitazioni scolastiche *Heldentod der vierhundert Pforzheimer* e *Kato von Utika* in un contesto identico: “Solche Männer, waren es, die, wenn die ganze Welt feige ihren Nacken dem mächtig über sie hinrollenden Zeitrade beugte, kühn in die Speichen desselben griffen und es entweder in seinem Umschwunge mit gewaltiger Hand zurückschnellten oder von seinem Gewichte zermalmt einen rümlichen Tod fanden” (“Furono tali uomini che, quando tutto il mondo piegava vilmente il capo di fronte alla ruota del tempo che girava possente sopra di loro, misero arditamente le mani nei suoi raggi e, o la frenarono nella sua avanzata con mano forte, o, stritolati dal suo peso, trovarono una morte gloriosa” [*Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 206]). Il periodo dell’altro tema è identico al primo con la sola variante del pronome relativo “welche” al posto di “die”.

La metafora, ardita e concisa, ha effetto scioccante; il mondo, come altre volte, è rimpicciolito e diviene maneggevole, in una notte che non ha niente di romantico, ma è luogo di tormentosa lacerazione. Lenz non seziona, suddivide o smembra, ma addirittura maciulla.

b) *Il tema della lama*

Per compiere una dissezione in campo medico sono necessari un bisturi ed uno scalpello chirurgico. Deriva probabilmente dalla grande dimestichezza con questi due strumenti la frequente immagine della lama tagliente che ricorre sia in senso reale che metaforico quasi ad indicare che anche la lingua è un'arma che si deve affilare per utilizzarla nell'analisi, nella critica e nell'accusa. Le parole "Guillotine", "Dolch", "Schwert", "Säbel", "Sichel", "Messer", "Rasiermesser" e "stechen"⁵⁹⁰ sono tra quelle che percorrono quali *Leitmotiv* tutta l'opera di Büchner guadagnando via via in significato espressivo⁵⁹¹.

La lama della *ghigliottina* è in *Dantons Tod* motivo funzionale ed indispensabile. La parola 'ghigliottina' ricorre spesso, anche se si vede direttamente in azione solo al termine del dramma, quando compare nelle didascalie e quindi sulla scena; è però sempre nello sfondo e si intuisce costantemente all'opera. Non si vede, ma se ne parla molto: "DER GEFANGNE: Haben Ihnen die Guillotinenkarren nie gesagt, daß Paris eine Schlachtbank sei?"⁵⁹²; tuttavia tanti sono convinti che non abbia lavorato abbastanza: "DRITTER BÜRGER: [...] Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen!"⁵⁹³ e "LACROIX: [...] Der Guillotinenthermometer darf nicht fallen"⁵⁹⁴. Il tema della ghigliottina, pur non essendo collegato al mondo delle emozioni, è variamente arricchito da metafore che riguardano le funzioni attribuitele. La ghigliottina ha vari compiti da assolvere; per esempio Mercier osserva ironicamente in carcere: "die Guillotine republikanisiert!"⁵⁹⁵. Danton esprime il suo orrore per il cinico uso che Robespierre ne fa:

"Hast du Recht, aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute [...] zu machen [...]?"⁵⁹⁶.

Barère è ugualmente sarcastico nei confronti dei giacobini: "Sie werden noch aus der Guillotine ein Spezifikum gegen die Lustseuche machen"⁵⁹⁷. Danton, che si separa definitivamente dagli amici, con una battuta arguta pur nella tristezza, la riconosce capace di guarire ogni malattia: "Die Guillotine ist der beste Arzt"⁵⁹⁸. Le donne del popolo, con il loro istintivo senso pratico, capiscono che invece essa non risolve i loro problemi:

"Die Guillotine ist eine schlechte Mühle und Samson ein schlechter Bäckerknecht; wir wollen Brot, Brot!"⁵⁹⁹.

⁵⁹⁰ "Ghigliottina", "pugnale", "spada", "sciabola", "coltello", "rasoio" e "pugnolare".

⁵⁹¹ V. Franz H. Mautner., "Wortgewebe, Sinngefüge und 'Idee' in Büchners *Woyzeck*", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35, 1961, p. 521-557, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 507-554.

⁵⁹² "PRIGIONIERO: Le carrette dalla ghigliottina non le hanno detto che Parigi è un mattatoio?", *Dantons Tod* III, 3.

⁵⁹³ "TERZO CITTADINO: La ghigliottina è troppo lenta. Ci vuole un diluvio!", *op. cit.*, I, 2.

⁵⁹⁴ "LACROIX: [...] Il termometro della ghigliottina non deve scendere", *op. cit.*, I, 4.

⁵⁹⁵ "La ghigliottina repubblicanizza!", *op. cit.*, III, 3.

⁵⁹⁶ "Ma tu, hai il diritto di fare della ghigliottina la tinozza per la biancheria sporca degli altri [...]?", *op. cit.*, I, 6.

⁵⁹⁷ "Quelli vogliono fare della ghigliottina uno specifico contro le malattie veneree", *op. cit.*, III, 3.

⁵⁹⁸ "La ghigliottina è il miglior dottore", *op. cit.*, IV, 7.

⁵⁹⁹ "La ghigliottina è un cattivo mulino e Samson un cattivo fornaio; vogliamo pane, pane!", *op. cit.*, III, 10.

Barère rimprovera a Robespierre di volerne fare un mezzo didattico:

“Robespierre will aus der Revolution einen Hörsaal für Moral machen und die Guillotine als Katheder gebrauchen”⁶⁰⁰

e Billaud-Varennes aggiunge: “Oder als Betschemel”⁶⁰¹. Così lo strumento di morte è diventato addirittura un simbolo religioso, come quando, nel documento accusatore letto da Robespierre, viene paragonato alla croce: “Die Guillotinen-Betschwernern stehen wie Maria und Magdalena unten”⁶⁰². Il simbolismo religioso si ritrova anche nell'accostamento biblico proposto da Saint-Just: “Wir haben weder das Rote Meer noch die Wüste, aber wir haben den Krieg und die Guillotine”⁶⁰³. Danton ha orrore del macabro gioco della ghigliottina, ma non ne ha paura: “Ich will lieber guillotiniert werden als guillotiniern lassen”⁶⁰⁴. Più tardi dirà: “man schickt mich auf Schafott; meinetwegen, ich werde nicht stolpern”⁶⁰⁵. Prevalgono in lui noia e rassegnazione: “Ob sie nun an Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben!”⁶⁰⁶. Lacroix mette l'accento sulla pigrizia di Danton: “Er will sich lieber guillotiniern lassen als eine Rede halten”⁶⁰⁷. Camille già all'inizio del dramma ironizzava sulla serietà ed efficacia dei metodi rivoluzionari, paragonati a quelli degli antichi: “Nimm einmal unsere Guillotinenromantik dagegen!”⁶⁰⁸. Nemmeno Laflotte prende sul serio la minaccia della morte e prova sentimenti simili a quelli di Danton: “Die Aussicht auf die Guillotine ist mir langweilig geworden”⁶⁰⁹. Barère infatti teme che la ghigliottina possa cessare di spaventare la gente e pronuncia una frase incisiva e colorita: “es ist nicht gut, daß die Guillotine zu lachen anfängt; die Leute haben sonst keine Furcht mehr davor”⁶¹⁰. Si conferma qui il fondamentale ruolo di attore della ghigliottina.

In *Der hessische Landbote* e in *Dantons Tod* ogni lama tagliente è un motivo funzionale: ha il compito di ristabilire la giustizia, di far valere la legge, di vendicare il torto subito. La sua comparsa è sempre sostenuta dall'elemento declamatorio che conferisce enfasi e sentenziosità. Nel pamphlet, parlando degli oppressori, si dice:

“aber ich sage euch, Wer das Schwert erhebt gegen das Volk, der wird durch das Schwert des Volkes umkommen”⁶¹¹.

Addirittura aulico è il linguaggio del suggeritore Simon che intende vendicare l'onore della figlia e che declama: “Gebt mir ein Messer, Römer!”⁶¹² e “ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer!”⁶¹³. L'immagine classica — suggerita anche dall'iconografia tipica di David — richiama l'episodio di Virginio e Lucrezia. Un cittadino, in risposta, riporta il tono ad un livello meno elevato e puntualizza il nocciolo del problema: non la figlia di Simon deve

⁶⁰⁰ “Robespierre vuol fare della rivoluzione un corso di morale e adoperare la ghigliottina come cattedra”, *op. cit.*, III, 6.

⁶⁰¹ “O come inginocchiato”, *ibidem*.

⁶⁰² “Le devote della ghigliottina stanno in basso come Maria e Maddalena”, *op. cit.*, I, 6.

⁶⁰³ “Noi non abbiamo né il Mar Rosso né il deserto, ma abbiamo la guerra e la ghigliottina”, *op. cit.*, II, 7.

⁶⁰⁴ “Preferisco essere ghigliottinato piuttosto che far ghigliottinare”, *op. cit.*, II, 1.

⁶⁰⁵ “Mi spediscono al patibolo; per me facciano pure, non inciamberò”, *op. cit.*, III, 1.

⁶⁰⁶ “Morire di vecchiaia, di febbre o di ghigliottina...”, *op. cit.*, II, 1.

⁶⁰⁷ “Piuttosto che tenere un discorso si farebbe ghigliottinare”, *ibidem*.

⁶⁰⁸ “Cos'è in confronto il nostro romanticismo da ghigliottina?”, *op. cit.*, I, 1.

⁶⁰⁹ “La prospettiva della ghigliottina ormai mi ha annoiato”, *Op. cit.*, III, 5.

⁶¹⁰ “Non è bene che la ghigliottina cominci a ridere, altrimenti la gente finirà col non averne più paura”, *op. cit.*, III, 6.

⁶¹¹ “Ma io vi dico: colui che alza la spada contro il popolo morirà della spada del popolo”, *Der hessische Landbote*, p. 142.

⁶¹² “Datemi un brando, Romani!”, *Dantons Tod*, I, 2.

⁶¹³ “Un brando, a me un brando, Romani!”, *ibidem*.

scontare la colpa, ma chi l'ha costretta a prostituirsi; si torna alla linea del libello rivoluzionario:

“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”⁶¹⁴.

Nei discorsi di Robespierre o a lui riferiti la lama è strumento di giustizia: “EIN WEIB: [...] er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen”⁶¹⁵; così Robespierre riferendosi a Danton: “Das Schwert des Gesetzes hat den Verräter getroffen”⁶¹⁶. Poi giustifica il terrore e il suo governo dispotico con una similitudine:

“Sie sagen, der Schrecken sei die Waffe einer despotischen Regierung, die unsrige gliche also dem Despotismus. Freilich! aber so, wie das Schwert in den Händen eines Freiheitshelden dem Säbel gleicht, womit der Satellit des Tyrannen bewaffnet ist”⁶¹⁷

e conclude il suo lungo discorso al club dei giacobini dicendo: “das Schwert des Gesetztes roste nicht in den Händen, denen ihr es anvertraut habt!”⁶¹⁸ per indicare che la mannaia della rivoluzione ha ancora molto lavoro da compiere. Un concetto simile è espresso nell'altra sua frase: “wer mir in den Arm fällt, wenn ich das Schwert ziehe, ist mein Feind”⁶¹⁹. Nei discorsi di Robespierre sotto i termini eufemisticamente riduttivi “Schwert” e “Säbel”⁶²⁰ si cela sempre, naturalmente, lo spettro della ghigliottina. Ad essa si contrappone il pugnale di Bruto, simbolo di libertà e di lotta alla tirannide; Lacroix, esortando Danton a difendersi, gli dice: “Schreie über die Tyrannei der Dezemvirn, sprich von Dolchen, rufe Brutus an”⁶²¹. Saint-Just vorrebbe conquistare a sé questi segreti nemici della tirannide che “in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen”⁶²².

In *Leonce und Lena* la lama compare solo una volta come *coltello* sacrificale che Lena, costretta ad un matrimonio di convenienza, vede metaforicamente alzato su di sé, agnello da immolare. Nel caso di Simon si trattava di lavare un'onta, in questo caso si tratta invece del sacrificio di una fanciulla pura ed innocente. Anche i livelli linguistici sono diversi: forzatamente aulico quello di Simon, sbrigativo e crudo quello del cittadino che gli risponde, languido e sentimentale quello di Lena, vittima designata che ricama romantiche fantasie: “der Priester hebt schon das Messer”⁶²³.

Una linea continua percorre tutto *Woyzeck* con insistenza, evidenziando le situazioni e creando rapporti di significato: è una linea segnata da una lama affilata, suggerita già all'inizio con la presentazione del personaggio, un soldato-barbiere che rade il suo capitano

⁶¹⁴ “Sì, un coltello, ma non per la povera prostituta! Cosa ha fatto lei? Niente! È la sua fame a prostituirsi e mendicare. Un coltello per la gente che compera la carne delle nostre donne e delle nostre figlie!”, *ibidem*.

⁶¹⁵ UNA DONNA: [...] colpirà i malvagi con la lama della sua spada”, *ibidem*.

⁶¹⁶ “La spada della legge ha colpito il traditore”, *op. cit.*, I, 3.

⁶¹⁷ “Dicono che il terrore sia l'arma di un governo dispotico e che il nostro governo sia somiglierebbe quindi al dispotismo. Naturale! ma così come la spada nelle mani di un eroe per la libertà somiglia alla sciabola di cui è armato il satellite del tiranno”, *ibidem*.

⁶¹⁸ “La spada della legge non arrugginisce mai nelle mani di coloro ai quali l'avete affidata”, *ibidem*.

⁶¹⁹ “Chi mi trattiene il braccio quando estraggo la spada è mio nemico”, *op. cit.*, I, 5.

⁶²⁰ “Spada”; “sciabola”.

⁶²¹ “Urla sulla tirannia dei decemviri, parla di pugnali, invoca Bruto”, *op. cit.*, II, 1. Come il pugnale di Bruto, anche la spada con la quale Catone si uccise (“als der Altar der Freiheit zerstört war, da war Kato der *einzigste* [...], der sich das Schwert in die Brust stieß, um unter Sklaven nicht leben zu müssen” [“quando l'altare della libertà fu distrutto, Catone fu l'unico [...] che si conficcò la spada nel petto per non dover vivere tra schiavi”]) appartiene al momento eroico dell'animo di Büchner.

⁶²² “In Europa e per tutta la terra portano sotto le vesti il pugnale di Bruto”, *op. cit.*, II, 7.

⁶²³ “Il sacerdote già leva il coltello”, *op. cit.*, I, 4.

con il rasoio. Il tema del coltello, per altro già presente nelle fonti, è legato al mondo delle emozioni di Woyzeck, specialmente alla sfera dell'erotismo e del peccato. Mentre la ghigliottina in *Dantons Tod* è uno strumento, il coltello in *Woyzeck* rappresenta un sentimento e appartiene al campo semantico emotivo. Trascinato dalla sua foga e dalla sua irrequietezza, a un dato punto il barbiere viene addirittura identificato con il suo rasoio: "HAUPTMANN: Er läuft ja wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm"⁶²⁴. Ma il primo accenno al coltello come arma vera e propria l'abbiamo nella scena successiva con la reazione di Marie all'insulto di Woyzeck che ha intuito il tradimento: "Ich hätt lieber ein Messer in den Leib als deine Hand auf meiner"⁶²⁵. La frase non è casuale, ma serve a ricollegare la traccia del tema; è insieme primo presagio del tragico destino della donna e causa di nuove emozioni in Woyzeck. Allorché il pensiero dell'omicidio diventa ossessivo, all'immagine del coltello si abbina la voce che lo perseguita con il ripetuto imperativo del verbo 'pugnalar' che rafforza l'espressione già di per sé patologicamente intensa di una personalità che non riesce più a controllare la propria volontà: "Es redt immer: stich! stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer"⁶²⁶. Nella mente malata di Woyzeck l'impressione auditiva, quella visiva e quella tattile si uniscono in una mirabile, sintetica sinestesia. Questo motivo si giova infatti in tutto il dramma insieme all'economia lessicale, di quella straordinaria concentrazione sintattica che è uno dei pregi più grandi di Büchner. Il pensiero del coltello tormenta i sogni di Woyzeck: "Von was hat mir doch heut nacht geträumt? War's nicht von einem Messer?"⁶²⁷. Al momento dell'acquisto l'arma compare per la prima volta realmente: "WOYZECK: Was kost' das Messer?"⁶²⁸. Nella scena dell'assassinio essa viene nominata esclusivamente nella didascalia ed evocata da Woyzeck solo attraverso l'accostamento con la luna: "MARIE: Was der Mond rot aufgeht!; Woyzeck: Wie ein blutig Eisen"⁶²⁹. La menzione non è esplicita, ma il cupo paragone è già carico di una tensione che si accumula a mano a mano e si trasforma in azione nel momento del passaggio ai ripetuti raddoppiamenti di parole, che conferiscono andamento ritmico alla scena e che hanno corrispondenza nei sussulti del corpo della vittima Marie:

"[...] Hilfe, Hilfe! Woyzeck: [...] Nimm das und das! [...]So! so! – Ha, sie zuckt noch; noch nicht? noch nicht? Immer noch [...] – Bist du tot? Tot! tot"⁶³⁰

I raddoppiamenti sono l'accentuazione del campo emotivo erotico iniziata con l' "Immer zu"⁶³¹ della scena del ballo, proseguita con lo "stich! stich!"⁶³² e culminante nella scena del delitto, la cui azione è scandita dalle tre didascalie che l'accompagnano: "*Er holt mit dem*

⁶²⁴ "CAPITANO: [...] Correte per il mondo come un rasoio aperto, ci si taglia con voi", *Woyzeck*, scena 9.

⁶²⁵ "Preferirei avere un coltello nel corpo che la tua mano addosso", *op. cit.*, scena 10.

⁶²⁶ "C'è sempre la voce: «Ammazza! ammazza!». Mi si ficca tra gli occhi come un coltello", *op. cit.*, scena 14.

⁶²⁷ "Di cosa ho sognato io stanotte? Non era mica di un coltello?", *op. cit.*, scena 16. Lo stesso sogno è descritto anche nei paralipomena ma con maggiori particolari, sia riguardo all'arma che all'ambiente circostante. Qui il sogno termina con il coltello che si conficca tra gli occhi: "Und dann, wann ich die Augen zumacht, da blitzt mir es immer, es ist ein großes breites Messer, und das liegt auf einem Tisch am Fenster und ist in einer engen dunklen Gaß und ein alter Mann sitzt dahinter. Und das Messer ist mir immer zwischen den Augen" ("E poi, quando chiudo gli occhi, lampeggia sempre, è un grande coltello largo, e si trova su un tavolo vicino alla finestra in un vicolo stretto e oscuro e dietro ci è seduto un vecchio. E il coltello mi sta sempre tra gli occhi" [*Paralipomena zum 'Woyzeck'*, h¹]). La scena non ha però la bellezza sintetica della redazione finale, nella quale i tratti, resi essenziali, appaiono più incisivi

⁶²⁸ "WOYZECK: Cosa costa il coltello?", *Woyzeck*, scena 18.

⁶²⁹ "MARIE: Come vien su rossa la luna!; Woyzeck: Come un ferro insanguinato", *op. cit.*, scena 22.

⁶³⁰ "[...] Aiuto! Aiuto!; Woyzeck: [...] Te' questo, e questo! [...] Così, te'!...Ah si muove ancora; non basta? non ancora? E allora te' ... [...] Sei morta? Morta! morta!", *ibidem*.

⁶³¹ "Dài, ancora", *op. cit.*, scena 12.

⁶³² "«Ammazza! ammazza!»", *op. cit.*, scena 14.

*Messer aus. [...] Woyzeck sticht drauflos. [...] stößt nochmals zu*⁶³³. La terza indica l'accanimento di Woyzeck sulla donna già morta, volto alla punizione del fatto peccaminoso da lei compiuto. Si rinnova anche qui la sovrapposizione dei due elementi, quello ottico delle coltellate vibrare ripetutamente e quello acustico della voce di Woyzeck che accompagna i gesti. Il contributo mimico, che sottolinea le parole, e la ricchezza di interpunzione, che crea pause nel flusso discorsivo ed evidenzia la brevità delle battute e la concitazione delle esclamazioni, rendono maggiormente efficace il suo discorso e ne accentuano la carica espressiva. L'ultima didascalia, "*Er läßt das Messer fallen und läuft weg*"⁶³⁴, scarica infine la tensione concludendo la scena. Nel monologo al termine del dramma la parola "Messer"⁶³⁵ ritorna ben quattro volte nelle frasi angosciate di Woyzeck che lo ricerca nello stagno per farlo sparire. Come già avvenuto per la ghigliottina in *Dantons Tod* quando, dopo un costante crescendo di richiami, essa si materializza comparando sul palcoscenico, così accade per il coltello che, dopo numerose brevi presenze nei presagi, nei pensieri, nei sogni e nei discorsi, giunge a saturare le scene per mezzo di frequenza ed addensamento sempre maggiori. Nel manoscritto Büchner ha disegnato come segno conclusivo un pugnale scintillante: l'immagine del coltello, che ha percorso come motivo conduttore tutta l'opera, si è infine concretizzata⁶³⁶.

c) *Sangue*

Nel famoso 'Fatalismusbrief'⁶³⁷, scritto mentre si dedica allo studio della storia della Rivoluzione francese come preparazione del suo primo dramma, Büchner dichiara: "Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser"⁶³⁸, ciò a significare che la sua consuetudine con il sangue sia come anatomista che come storico non gli permette però di rassegnarsi alla crudeltà, alla sofferenza e all'ingiustizia. In realtà il motivo del sangue riemerge continuamente nei suoi scritti assumendo di volta in volta connotati diversi. Nelle composizioni scolastiche si tratta sempre, secondo la tradizione retorica, di sangue versato da eroi per una nobile causa. Ecco alcuni esempi: parlando della Guerra dei Trent'anni dice che furono i principi dei piccoli stati tedeschi a immolarsi "um für Glauben und Freiheit ihr Blut zu versprühen"⁶³⁹. Degli abitanti di Pforzheim che si sacrificarono scrive: "sie bluteten für die Nachwelt"⁶⁴⁰; ai posteri ora le loro voci gridano: "zeigt, daß das Blut, was wir für euch versprühten, in euren Adern wallt"⁶⁴¹.

Anche in *Der hessische Landbote* il significato del sangue è univoco: è quello che i governanti cavano ai poveri contadini sfruttandoli fino all'osso. Büchner esorta gli oppressi a sollevarsi contro gli sfruttatori "die nur stark sind durch das Blut, das sie euch aussaugen"⁶⁴².

Un'espressione simile si ritrova all'inizio di *Dantons Tod* in bocca ad un cittadino con riferimento agli aristocratici: "DRITTER BÜRGER: Sie haben kein Blut in den Adern, als

⁶³³ "(Lui alza il braccio con il coltello) [...] Woyzeck (colpisce all'impazzata) [...] (Colpisce ancora)", *op. cit.*, scena 22.

⁶³⁴ "Lascia cadere il coltello e fuggi", *ibidem*.

⁶³⁵ "Coltello".

⁶³⁶ La notizia del disegno della lama è desunta da Franz H. Mautner, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35, 1961, p. 530, in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, p. 519.

⁶³⁷ 'Lettera sul fatalismo', lettera alla fidanzata, Gießen, dopo il 10 marzo 1834.

⁶³⁸ "Ho abituato il mio occhio al sangue. Ma io non sono la lama di una ghigliottina", Gießen, dopo il 10 marzo 1834.

⁶³⁹ "Versando il loro sangue per la fede e la libertà", *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 208.

⁶⁴⁰ "Versarono il sangue per i posteri", *op. cit.*, p. 212.

⁶⁴¹ "Mostrate che il sangue che abbiamo versato per voi scorre nelle vostre vene", *op. cit.*, p. 214.

⁶⁴² "Forti soltanto del sangue che succhiano da voi", *Der hessische Landbote*, p. 142.

was sie uns ausgesaugt haben”⁶⁴³. D’ora in poi però il sangue versato sarà quello degli aristocratici ghigliottinati. Robespierre, definito nel documento accusatore “Blutmessias”⁶⁴⁴, si atteggia a redentore che purifica gli aristocratici con il loro stesso sangue: “Er hat sie mit seinem Blut erlöst, und ich erlöse sie mit ihrem eigenen”⁶⁴⁵.

In *Leonce und Lena* manca qualsiasi fatto cruento e la parola ‘sangue’ appare solo in una raffinata metafora, espressione della tristezza di Leonce: “Das Picken der Totenuhr in unserer Brust ist langsam, und jeder Tropfen Blut mißt seine Zeit”⁶⁴⁶. Si riconosce qui il morfologista che ha osservato lo scorrere del sangue nelle arterie regolato da sistole e diastole.

In *Woyzeck* il sangue è, come il colore rosso, parola-chiave legata alla sfera della sessualità, del peccato e della morte. Compare quando la sorte di Marie è ormai segnata: nella visione della luna rossa come un ferro insanguinato, sulle braccia imbrattate di Woyzeck all’osteria, nel segno rosso al collo di Marie morta e di nuovo sul corpo di Woyzeck quando cerca di togliersi le macchie con l’acqua dello stagno: “Bin ich noch blutig? Ich muß mich waschen. Da ein Fleck, und da noch einer...”⁶⁴⁷. Il tentativo di liberarsi dal sangue è desiderio di cancellare tutto ciò che accaduto ed ansia di purificazione.

d) *Decomposizione*

Abbiamo accennato nel paragrafo sull’olfatto alla ricorrente percezione del puzzo collegata al disfacimento morale e corporale, alla decomposizione che inizia già in vita ed alla costante presenza dei cadaveri. Jens afferma che, a prescindere da Tolstoj, nessuno scrittore dell’ultimo secolo ha descritto il tormento della morte e le esalazioni della tomba con un’insistenza così medievale come Büchner, ricongiungendo queste manifestazioni al senso dell’organico⁶⁴⁸. È il medico che riesce a fissare il processo fisiologico nel suo aspetto più turpe. Tutta la sua opera è pervasa da fantasie cadaveriche, pesante odore di marcio, aria appestata di obitorio.

Nelle esercitazioni scolastiche l’atmosfera non è ancora lugubre. Nel tema *Heldentod der vierhundert Pforzheimer* egli contrappone con disprezzo ai grandi personaggi tutti coloro che non seppero sollevarsi per compiere gesta eroiche. È come se non fossero neanche mai vissuti, ma fossero rimasti eternamente sotto terra a marcire; appartengono a quei milioni di persone

“die gleich Würmern aus dem Schoß der Erde kriechen, ewig am Staube kleben und wie Staub vergehn und vergessen werden”⁶⁴⁹.

Per il resto la visione dei cadaveri e delle tombe è collegata al momento eroico della battaglia e al ricordo imperituro dei combattenti.

Le lettere testimoniano di come egli abbia sperimentato su di sé la raggelante sensazione di essere morto già in vita, sensazione generata dalla solitudine e dalla

⁶⁴³ “TERZO CITTADINO: Non hanno sangue nelle vene se non quello che ci hanno succhiato.”, *Dantons Tod*, I, 2.

⁶⁴⁴ “Messia sanguinario”, *op. cit.*, I, 6.

⁶⁴⁵ “Lui li ha redenti col suo sangue e io li redimo con il loro”, *ibidem*.

⁶⁴⁶ “Il battere dell’orologio della morte nel nostro petto è lento e ogni goccia di sangue ne misura il tempo”, *op. cit.*, II, 2.

⁶⁴⁷ “Sono ancora sporco di sangue? Devo lavarmi. Qui c’è una macchia, anche qui un’altra...”, *Woyzeck*, scena 24.

⁶⁴⁸ Walter Jens, *op. cit.*

⁶⁴⁹ “Che, simili a vermi, escono strisciando dal grembo della terra, giacciono eternamente nella polvere e come polvere passano e vengono dimenticati”. *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 206. Lo stesso periodo è ripetuto nell’altro tema *Kato von Utika* con minime variazioni.

mancanza di contatti umani: “Ich bin allein, wie in Grabe; wann erweckt mich Deine Hand?”⁶⁵⁰; solo il riavvicinamento all’amata è per lui speranza di vita e di resurrezione. In un’altra lettera, riprendendosi dalla malattia scrive: “Ich erschrak vor mir selbst. Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir”⁶⁵¹.

Nell’opera di Büchner ci sono due blocchi contrapposti: da una parte il popolo, i poveri, gli oppressi, dall’altra gli aristocratici, i ricchi, i potenti. Ambedue sono assillati da un problema: i primi devono risolvere quello della fame atavica, i secondi si logorano per quello dell’inevitabile corruzione del corpo. L’immagine della tomba è sempre nei loro pensieri come pericolo imminente per sé o per gli altri:

“EIN LYONER: [...] aber wir wissen, daß seit jenem Tage die Mörder Chaliers wieder so fest auf den Boden treten, als ob es kein Grab für sie gäbe. Habt ihr vergessen, daß Lyon ein Flecken auf dem Boden Frankreichs ist, den man mit den Gebeinen der Verräter zudecken muß?”⁶⁵².

Danton, rinfacciando a Robespierre il suo comportamento, difende coloro che non si vergognano di andare in giro con la biancheria sporca:

“Wenn sie sich nicht genieren, so herumzugehn, hast du deswegen das Recht sie ins Grabloch zu sperren?”⁶⁵³.

Nel foglio caduto nelle mani di Robespierre c’è in fondo lo stesso concetto. Egli legge le definizioni che gli altri hanno dato di lui:

“>Sollte man glauben, daß der saubere Frack des Messias das Leichenhemd Frankreichs ist [...]. Er ist eine Witwe, die schon ein halb Dutzend Männer hatte und sie alle begraben half. [...]<”⁶⁵⁴.

Laflotte, meditando di tradire Danton, dice: “Was ist’s denn, wenn ich auf eine Leiche trete, um aus dem Grab zu klettern?”⁶⁵⁵ e poco dopo complottando con Dillon, si augura di uscire da quel buco di prigione “um in ein anderes zu gehen: ich in das weiteste, die Welt, er in das engste, das Grab”⁶⁵⁶. Anche i discorsi sulla bara sono tinti di cinismo; a proposito delle donne incinte condannate a morte Billaud-Varennes sentenza: “Desto besser, da brauchen ihre Kinder keinen Sarg”⁶⁵⁷.

Il senso della morte porta però spesso più che i connotati del cinismo quelli della desolata disperazione degli aristocratici epicurei. La loro posizione è espressa nella filosofia di Danton. Egli fa la prima vera riflessione sulla morte nel monologo dell’aperta campagna quando esprime il desiderio di perdere tutto, anche la memoria: “mir gibt das Grab mehr Sicherheit, es schafft mir wenigstens *Vergessen*. Es tötet mein Gedächtnis”⁶⁵⁸. Si illude ancora che la morte possa procurargli sollievo e si permette, da vero epicureo, di giocare con lei:

⁶⁵⁰ “Sono solo, come nella tomba; quando mi risveglierà la tua mano?”, lettera alla fidanzata, Gießen, febbraio 1834.

⁶⁵¹ “Ho avuto spavento di me stesso. Mi aveva pervaso la sensazione di essere morto”, lettera alla fidanzata, Gießen marzo 1834.

⁶⁵² “UN LIONESE: [...] quel che sappiamo però è che da quel giorno gli assassini di Chalier si sentono ancora tanto saldo il terreno sotto i piedi come se per loro non potesse esserci una tomba. Avete dunque dimenticato che Lione su suolo della Francia è una macchia che si deve coprire con le ossa dei traditori?”. *Dantons Tod*, I, 3.

⁶⁵³ “Se loro non si vergognano di andare in giro così, non per questo tu hai il diritto di cacciarli nella tomba”, *op. cit.*, I, 6.

⁶⁵⁴ “«Si dovrebbe dunque credere che la marsina immacolata del messia sia il lenzuolo funebre della Francia [...]. È come una vedova che ha avuto una mezza dozzina di mariti e ha dato una mano a soterrarli tutti»”, *ibidem*.

⁶⁵⁵ “Cosa importa dunque se, per uscire dalla tomba, monto su un cadavere?”, *op. cit.*, III, 5.

⁶⁵⁶ “Per entrare in un altro: io nel più grosso, il mondo, lui nel più stretto, la tomba”, *ibidem*.

⁶⁵⁷ “Tanto meglio, così i loro bambini non hanno bisogno di bara”, *op. cit.*, III, 6.

⁶⁵⁸ “A me dà più sicurezza la tomba, almeno mi procura l’oblio. Uccide la mia memoria”, *op. cit.*, II, 8.

“Ich kokettiere mit dem Tod; es ist ganz angenehm, so aus der Ferne mit dem Lorgnon mit ihm zu liebäugeln”⁶⁵⁹.

Man mano che si avvicina la sua ora, i suoi pensieri si fanno più drammatici e il suo linguaggio più crudo. Mentre Philippeau cerca la pace in Dio, Danton la cerca nel nulla; maledice il principio per cui niente si crea e niente si distrugge e che impedisce che si formi il vuoto:

“Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab, worin es fault”⁶⁶⁰.

Nel discorso di Collot, che riferisce le sofferenze di un’anziana aristocratica in carcere: “das Gefängnis liege auf ihr wie ein Sargdeckel”⁶⁶¹, torna qui il motivo dell’angustia dello spazio circostante che abbiamo già riscontrato nei discorsi di Danton, per il quale la metafora della bara investe per lui tutta l’esistenza:

“Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei — oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel, in unsern Häusern, in unsern Rücken und Hemden. — wir kratzen fünfzig Jahre lang am Sargdeckel”⁶⁶².

Essa è un’angusta prigione nella quale l’uomo annaspa invano e dalla quale solo l’annientamento può salvarlo. Ma la morte è solo un tipo di decomposizione diverso da quello della vita:

“Ja, wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen. — Da ist keine Hoffnung im Tod; er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickelte, organisierte Fäulnis, das ist der ganze Unterschied! Aber ich bin gerade einmal an diese Art des Faulens gewöhnt; der Teufel weiß wie ich mit einer andern zurechtkomme”⁶⁶³.

Ecco enunciato il principio che regola sia la vita che la morte e coinvolge persino il nulla che marcisce. La consapevolezza di questa putrida presenza, che appesta il mondo con i suoi miasmi, si fa avanti in ogni istante. Camille fa eco alla sua disperazione dell’amico per l’incapacità di annullarsi: “das Nichts ist der Tod, aber er ist unmöglich. O, nicht sterben können, nicht sterben können!”⁶⁶⁴. Le sue parole sono però più tristi ed accorate e il suo tono più pacato, anche se terribilmente desolato; per rappresentare la morte, si serve di una similitudine lunga ed elaborata:

⁶⁵⁹ “Faccio l’occhietto alla morte; è molto piacevole civettare con lei così di lontano, guardandola attraverso l’occhialino”, *ibidem*.

⁶⁶⁰ “Il nulla s’è ucciso, la creazione è la sua ferita, noi le sue gocce di sangue, e il mondo la tomba dov’esso marcisce”, *op. cit.*, III, 7.

⁶⁶¹ “La prigione le pesa come il coperchio d’una bara”, *ibidem*.

⁶⁶² “Siamo tutti sepolti vivi e, come re, disposti in triplici, quadruplici bare, sotto il cielo aperto, nelle nostre case, nelle nostre giacche e nelle nostre camicie. Raspiamo per cinquant’anni il coperchio della bara”, *Dantons Tod*, III, 7.

⁶⁶³ “Sì, che crede nell’annullamento, quello sì che si sentirebbe aiutato! Non si può sperare nella morte; essa è soltanto una decomposizione più semplice, mentre la vita è una decomposizione più complicata, più organizzata: la differenza è tutta qui! Il fatto è che io ero abituato a questo tipo di decomposizione; sa il diavolo come mi troverò con l’altro”, *ibidem*.

⁶⁶⁴ “Il nulla è la morte, ma essa è impossibile. Oh, non poter morire!”, *ibidem*. Lenz alla vista della bambina morta è preso da un dolore violento e si sgomenta al pensiero della decomposizione di quel corpo: “diese Züge, dieses stille Gesicht sollte verwesen”, “questi tratti, questo viso immobile dovevano dunque scomporsi” Lenz, p. 77. In lui, che dopo l’appello a Dio affinché rianimi la bimba, frana nell’ateismo questo orrore della putrefazione è paura del vero nulla.

“Aber so in allen Formalitäten wie bei der Hochzeit mit einem alten Weibe, wie die Pakten aufgesetzt, wie die Zeugen gerufen, wie das Amen gesagt und wie dann die Bettdecke gehoben wird und es langsam hereinkriecht mit seinen kalten Gliedern!”⁶⁶⁵.

Dopo l'intervento di Danton il suo tono si fa più crudo:

“Und dann daliegen allein, kalt, steif in dem feuchten Dunst der Fäulnis — vielleicht, daß einem der Tod das Leben langsam aus den Fibern martert – mit Bewußtsein vielleicht sich wegzufaulen!”⁶⁶⁶.

La concezione edonistica dei Dantonisti è evidente nelle osservazioni ironiche di Danton e Héroult-Séchelles che conversano in prigione:

“DANTON: [...] Es ist besser, sich in die Erde legen als sich Leichdörner auf ihr laufen; ich habe lieber zum Kissen als zum Schemel.

HÉRAULT: Wir werden wenigstens nicht mit Schwielen an den Fingern der hübschen Dame Verwesung die Wangen streicheln”⁶⁶⁷.

La putrefazione agisce anche in vita corrompendo il corpo dei prigionieri. Del resto il loro destino è definito dal uno dei carrettieri: “ERSTER FUHRMANN: [...] Das ist Wurmfraß”⁶⁶⁸, da una donna: “He, Danton, du kannst jetzt mit den Würmern Unzucht treiben”⁶⁶⁹ e da Lacroix: “Ach, wenn ich nur einmal die Würmer ganz los wäre!”⁶⁷⁰. Lo stato di salute di un corpo ben pasciuto non fa altro che procurare lavoro al becchino:

“DANTON: [...] Ja, als Kind! Das war der Mühe wert, mich so groß zu füttern und mich warm zu halten. Bloß Arbeit für den Totengräber!”⁶⁷¹.

In questo stato di disfacimento il destino del cadavere è quello di nutrire la terra e di alimentare simbolicamente l'albero della libertà; riguardo a Lacroix, Héroult-Séchelles sentenza: “Er hält seine Leiche für ein Mistbeet der Freiheit”⁶⁷².

Poiché sia la vita che la morte danno inizio a due processi di decomposizione, in un certo senso coincidono. In una serie di metafore scioccanti i due poli opposti si toccano: l'antitesi diventa sintesi e si salda in immagine artistica⁶⁷³. Vita e morte sono un gioco macabro, le due facce di una medaglia: bara e culla, sudario e pannolino si identificano:

⁶⁶⁵ “Ma così, con tutte queste formalità: come sposare una vecchia, si è steso il contratto, si sono chiamati i testimoni, si è detto l'amen e poi si alza la coperta del letto e lei lentamente si infila sotto con le sue membra fredde!”, *Dantons Tod*, III, 7.

⁶⁶⁶ “E poi giacere là soli, freddi, rigidi nell'umido vapore della putrefazione; forse la morte ti strappa la vita da ogni fibra, martirizzandoti, forse ci si decompone in piena coscienza!”, *ibidem*.

⁶⁶⁷ “DANTON: [...] È meglio sdraiarsi dentro la terra che correrci sopra tanto da farsi venire i calli; la preferisco come cuscino piuttosto che come inginocchiatoio. HÉRAULT: Almeno non carezzeremo le guance alla graziosa madama Putrefazione con i calli alle dita”, *op. cit.*, III, 1.

⁶⁶⁸ “PRIMO CARRETTIERE: [...] Quella è pappa per i vermi”, *op. cit.*, IV, 4.

⁶⁶⁹ “Ehi, Danton, adesso potrai fare porcherie con i vermi”, *op. cit.*, IV, 6.

⁶⁷⁰ “Ah, se almeno mi liberassi dai vermi!”, *op. cit.*, IV, 3.

⁶⁷¹ “DANTON: [...] Già, quand'ero bambino! Valeva proprio la pena di ingrassarmi così, e di tenermi ben caldo. Tanto lavoro per il becchino!”, *ibidem*.

⁶⁷² “Considera il suo cadavere il concime della libertà”, *op. cit.*, IV, 7.

⁶⁷³ Troviamo un arditissimo accostamento di questo tenore nella lettera scritta da Darmstadt il 24 agosto 1832 ai fratelli August e Adolph Stöber, nella quale il cadavere da resuscitare è quello della poesia tedesca; i due fratelli hanno l'alternativa di essere per la musa della poesia ostetrici o becchini: “ob Ihr dabei als Accoucheurs oder als Totengräber auftreten sollt, wird der Erfolg lernen. Ihr seid gebeten, mit Eurer poetischen Haus- und Feld-Apoteke bei der Wiederbelebung des Kadavers tätige Hilfe zu leisten” (“se a voi tocchi di fare da accoucheurs oppure da becchini, ce lo insegnerà il risultato raggiunto. Voi siete pregati di dare, con la vostra farmacia poetica domestica e da campo, un energico aiuto al tentativo di richiamare in vita il cadavere”, lettera ad August Stöber, Darmstadt, 24 agosto 1832).

“PHILIPPEAU: [...] Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig sein wie neugeborne Kinder, Säрге zur Wiege haben und mit Köpfe spielen?”⁶⁷⁴

e

“DANTON: [...] Der Tod äfft die Geburt; beim Sterben sind wir so hilflos und nackt wie neugeborne Kinder. Freilich, wir bekommen das Leichentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern wie in der Wiege”⁶⁷⁵.

L’antitesi amore-morte non è una netta contrapposizione ma un fondersi di due elementi in visioni nelle quali la morte, la tomba e la putrefazione vengono addolcite e trasfigurate. Danton all’inizio del dramma, già alla ricerca di riposo che si illude ancora di trovare nella tomba, dice a Julie: “ich liebe dich wie das Grab”⁶⁷⁶ e chiarisce in seguito la sua affermazione:

“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”⁶⁷⁷.

L’antitesi crea tensione ma non dissonanza. Lo stesso pensiero è ripetuto da lui in prigione verso la fine del dramma; il tono è più angoscioso e il suo animo più tormentato:

“Und wenn ich ganz zerfiele, mich ganz auflöste: ich wäre eine Handvoll gemarterten Staubes, jedes meiner Atome könnte nur Ruhe finden bei ihr”⁶⁷⁸.

Camille invece, con il linguaggio poetico che gli è proprio, rifiuta l’idea della morte e della sepoltura della sua Lucile trasfigurandole:

“die Erde würde nicht wagen, sie zu verschütten; sie würde sich um sie wölben, der Grabdunst würde wie Tau an ihren Wimpern funkeln, Kristalle würden wie Blumen um ihre Glieder sprießen und helle Quelle in Schlaf sie murmeln”⁶⁷⁹.

A queste tenere parole del marito fanno eco quelle altrettanto accorate che Lucile gli dedica nel momento della morte di lui:

“Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst”⁶⁸⁰.

⁶⁷⁴ “PHILIPPEAU: [...] Per quanto ancora dovremo essere sporchi e insanguinati come bambini appena nati, aver bare per culla e giocar con le teste?”, *Dantons Tod*, I, 1.

⁶⁷⁵ “DANTON: [...] La morte scimmietta la nascita; morendo siamo altrettanto sprovveduti e nudi come bambini appena nati. Sì, certo, abbiamo il sudario per pannolino. A che cosa serve? Nella tomba possiamo piagnucolare tanto bene come nella culla”, *op. cit.*, IV, 3.

⁶⁷⁶ “Io t’amo come la tomba”, *op. cit.*, I, 1.

⁶⁷⁷ “Dicono che nella tomba c’è riposo e che riposo e tomba son tutt’uno. Se è così, nel tuo grembo son già sottoterra. O dolce tomba, le tue labbra son campane a morto, la tua voce il rintocco della mia sepoltura, il tuo petto il mio tumulo e il tuo cuore la mia bara”, *ibidem*.

⁶⁷⁸ “E se io fossi completamente distrutto, mi dissolvessi interamente, fossi un pugno di polvere martoriata, ognuno dei miei atomi non potrebbe trovare pace che presso di lei”, *op. cit.*, III, 7.

⁶⁷⁹ “La terra non oserebbe seppellirla; si inarcherebbe sopra di lei, il vapore del sepolcro le brillerebbe sulle ciglia come rugiada, cristalli come fiori spunterebbero attorno alle sue membra e chiare fonti, mormorando, la cullerebbero nel sonno”, *op. cit.*, IV, 3.

⁶⁸⁰ “Cara culla che hai portato nel sonno il mio Camille, tu l’hai soffocato sotto le tue rose. E tu campana funebre che con la tua dolce voce l’hai condotto alla tomba”, *op. cit.*, IV, 9.

Di nuovo culla e bara si sovrappongono, ma Camille e Lucile riescono a redimere morte e decomposizione con l'amore.

La putrefazione, che appesta con le sue esalazioni morbide gli aristocratici, riesce però a contagiare anche i semplici quando i due mondi vengono a contatto. È il caso della moglie di Simon, che, divenuta ruffiana per necessità, vende la figlia ai ricchi: "SIMON: [...] du wurmstichischer Sündenapfel!"⁶⁸¹. Uno degli artigiani in *Woyzeck* riscontra che tutto ormai è contaminato e che anche il denaro è destinato a marcire: "aber alles Irdische ist übel, selbst das Geld geht in Verwesung über"⁶⁸². Alla fine della sua lunga predica, nella quale ha parodiato il principio teleologico, ironizza sul tema della putrefazione.

Anche in *Leonce und Lena* è presente costantemente il senso della morte e ritornano con frequenza le immagini del cadavere, della tomba e della bara. Tuttavia esse sono legate al senso di noia e di inutilità della vita che pervade l'opera e i loro connotati sono quelli provenienti dal Romanticismo nero; inoltre il linguaggio è più attenuato e i toni più sfumati. Leonce si rivolge a Rosetta con parole solo apparentemente simili a quelle sopra citate di Danton alla moglie, perché qui, anziché celebrare un amore, se ne commemora la fine con tono di leggero disprezzo: "Adio, adio, meine Liebe, ich will deine Leiche lieben"⁶⁸³. Il desiderio di Lena di morire ed essere sepolta è avvolto in un'atmosfera sognante senza note macabre: "Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich, und die Bienen sumteten über mir hin"⁶⁸⁴. Le fantasie funebri di Valerio, stanco morto dopo tanto cammino, non sono da prendersi sul serio perché sono dettate da una comica disperazione:

"Soll denn dieser Pack mein Grabstein werden? [...] und wenn endlich der Abend kommt, so ist meine Stirn gefurcht, meine Wangen hohl, mein Auge dunkel, und ich habe grade noch Zeit, mein Hemd anzuziehen, als Totenhemd"⁶⁸⁵.

Nelle sue parole tutto si sdrammatizza, anche la percezione di essere già cadaveri in vita; i vermi nel suo modo di vedere sono sostituiti dalle pulci: "Man liegt auf dem Stroh wie ein Toter und wird von den Flöhen gestochen wie ein Lebendiger"⁶⁸⁶. La funerea dichiarazione d'amore di Leonce a Lena, che ha appena paragonato la luna ad un bimbo morto, non ha niente di ripugnante, ma è lirica e riecheggia le parole sopra citate di Danton a Julie:

"Steh auf in deinem weißen Kleid und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr das Sterblied! [...] So laß mich dein Todesengel sein! Laß meine Lippen sich gleich 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"⁶⁸⁷.

§ 3 Terminologia scientifica

Tutta l'opera di Büchner è costellata di termini scientifici, mutuati non solo dai campi dell'anatomia, della medicina e della zoologia, nei quali l'autore si muove assolutamente a suo agio, ma anche da quelli della chimica, della botanica e addirittura dell'astronomia, nei

⁶⁸¹ "SIMON: [...] pomo verminoso del peccato!", *op. cit.*, I, 2.

⁶⁸² "Ma tutto quello che è terreno è male, anche i soldi vanno in malora", *Woyzeck*, scena 12.

⁶⁸³ "Addio, addio, amore mio, voglio amare il tuo cadavere", *Leonce und Lena*, I, 3.

⁶⁸⁴ "Sì, vorrei che l'erbetta crescesse così, sopra di me, e sopra di me le api ronzassero", *op. cit.*, I, 4.

⁶⁸⁵ "Ma questo bagaglio deve proprio diventare la mia lapide? [...] e quando finalmente viene la sera ho la fronte solcata, le guance incavate, l'occhio cupo e ho appena il tempo di infilarmi la camicia come un sudario", *op. cit.*, II, 1.

⁶⁸⁶ "Si sta sdraiati sul duro come morti e si vien punti dalle pulci come vivi", *op. cit.*, II, 4.

⁶⁸⁷ "Lèvati nella tua bianca veste e segui il morticino nella notte e cantagli un canto funebre. [...] Lascia allora che io sia il tuo angelo della morte! Lascia che le mie labbra calino sui tuoi occhi come le sue ali. (*La bacia*) Bel cadavere, riposi così leggiadro sulla nera coltre funebre della notte che la natura prende in odio la vita e si innamora della morte", *ibidem*.

quali egli non ha fatto studi specifici. L'uso della terminologia scientifica è in lui così insistente in primo luogo perché fa parte del suo linguaggio quotidiano, a cui non riesce a sfuggire neppure come letterato, in secondo luogo perché gli diviene spesso un gioco provocatorio, che accentua i concetti, li enfatizza, dà loro forza espressiva ed aggressività.

Nel linguaggio immaginifico di Büchner è rappresentata tutta la gamma dei termini medico-scientifici: vi trovano posto anatomia, sintomatologia, diagnosi, terapia, sperimentazione, strumentazione.

Talvolta i termini sono usati in senso proprio ed hanno la sola funzione di dare un'informazione:

“Baum seufzt jeden Tag, bekommt dabei einen ungeheuern Bauch und macht ein so selbstmörderisches Gesicht, daß ich fürchte, er will sich auf subtile Weise durch einen Schlagfluß aus der Welt schaffen”⁶⁸⁸.

E più sotto:

“Wilhelmine war lange Zeit unwohl, sie litt an einem chronischen Friesel, ohne jedoch je bedenklich krank gewesen zu sein”⁶⁸⁹.

In *Dantons Tod* Chaumette in prigione si lamenta: “ich habe heute Kopfweh”⁶⁹⁰.

Altre volte invece questa terminologia ha un significato talmente pregnante da essere utilizzata metaforicamente con riferimento non all'uomo, ma addirittura a concetti o ad eventi. Riscontriamo nelle lettere l'espressione “Accoucherstühle”⁶⁹¹ riferita ad un difficile parto poetico di un certo “H. Dr. H. K.”⁶⁹²: “er hat schon alle möglichen poetischen Accoucherstühle probiert”⁶⁹³. Oppure il colpo apoplettico minaccia la rivoluzione: “Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie”⁶⁹⁴, come se la rivoluzione fosse il fine e non il mezzo. Da Strasburgo Büchner chiede ai genitori un certificato di nascita per ottenere una tessera di sicurezza, ma assicura loro che si tratta solo di una “prophylaktische Maßregel”⁶⁹⁵, in *Dantons Tod*, per quella sorta di antropomorfizzazione cara a Büchner, è la terra a ricevere offesa dalla morte di Camille: “LUCILE: Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich”⁶⁹⁶. Leonce, che cerca un'occupazione che lo guarisca dalla noia, rifiuta il destino di eroe, perché l'eroismo “bekommt das Lazarettfieber”⁶⁹⁷ ed aggiunge poco dopo: “unser Leben ist ein schleichend Fieber”⁶⁹⁸.

Circa la frequenza della citazione dei dati anatomici e del loro significato metaforico abbiamo parlato esaurientemente nel paragrafo sul corpo umano⁶⁹⁹. Qui ci limitiamo a

⁶⁸⁸ “Baum non fa che sospirare giornalmente, sta mettendo su una pancia immensa, e fa una tale faccia da suicida da farmi temere che voglia eliminarsi da questo mondo in maniera raffinata con un colpo apoplettico”, lettera a Eugen Boeckel, Strasburgo, 1 giugno 1836.

⁶⁸⁹ “Wilhelmine è stata a lungo indisposta: soffriva di un eczema cronico, senza tuttavia essersi seriamente ammalata”. Il termine tedesco “Friesel” è tradotto dal vocabolario Sansoni con ‘scarlattina miliare, febbre miliare’. In: L. Ferrio, *Terminologia medica*, Torino, Utet, 1961⁴, p. 534, il termine ‘miliare’ è così definito: “Miliarium, miglio, Dicesi un'eruzione di piccole vesciche che avviene nella sudorazione abbondante in molti casi di malattie febbrili. [...]”.

⁶⁹⁰ “Oggi ho mal di testa”, *Dantons Tod*, III, 1.

⁶⁹¹ “Sedia ostetrica”. L'uso di questo termine ricorda la maieutica socratica, lettera ad August Stöber, Darmstadt, 9 dicembre 1833.

⁶⁹² “Sig. dott. H. K.”, *ibidem*.

⁶⁹³ “Ha già provato tutti i luoghi possibili per collocare i suoi parti poetici”, *ibidem*.

⁶⁹⁴ “Fate ingrassare i contadini, e alla rivoluzione verrà un colpo apoplettico”, lettera a Gutzkow, Strasburgo, 1835 [?].

⁶⁹⁵ “Misura profilattica”, lettera alla famiglia, Strasburgo, primi di agosto 1835.

⁶⁹⁶ “LUCILE: La terra dovrebbe averne una ferita”, *Dantons Tod*, IV, 8.

⁶⁹⁷ “Si prende la febbre quartana”, *Leonce und Lena*, I, 3. Si intende per febbre quartana la manifestazione della malaria.

⁶⁹⁸ “La nostra vita è una lenta febbre”, *op. cit.*, II, 2.

⁶⁹⁹ V. cap. III. § 2.

ricordare alcuni termini scientifici. Il dottore menziona il “Musculus constrictor vesicae”⁷⁰⁰ quando redarguisce Woyzeck per aver urinato al muro e non aver serbato il prezioso liquido per la quotidiana analisi. Il controllo di questo muscolo come atto di volontà è, secondo il dottore, proprio degli uomini capaci di raziocinio e conseguentemente di atti morali: la mancanza di dominio su di esso colloca Woyzeck, come vedremo poi, nella scala gerarchica degli esseri viventi ben al di sotto dell’uomo, su un gradino prossimo alla bestia.

Leonce manifesta la sua noia a Rosetta e le dice con arguta spigliatezza che i suoi passi sono “ein zierlicher Hiatus”⁷⁰¹. Con ciò allude chiaramente non solo all’andatura ma anche all’apertura vaginale.

a) Sintomatologia. Condizioni fisiologiche e patologiche

Per ciò che riguarda i sintomi, quello più ricorrente è il battito accelerato del polso dell’esagitato Woyzeck, sottoposto in quanto cavia a continuo controllo:

“Zeig Er seinen Puls”⁷⁰²; “Den Puls, Woyzeck, den Puls! — Klein, hart, hüpfend, unregelmäßig”⁷⁰³; “Sehen Sie: der Mensch, seit einem Vierteljahr ißt er nichts als Erbsen; bemerken Sie die Wirkung, fühlen Sie einmal: was ein ungleicher Puls! der und die Augen!”⁷⁰⁴.

Quindi non solo il polso, ma anche gli occhi rivelano al dottore lo stato confusionale del povero barbiere; e così i muscoli del viso e il comportamento: “Gesichtsmuskeln starr, gespannt, zuweilen hüpfend. Haltung aufgereggt, gespannt”⁷⁰⁵. La frequenza con la quale il dottore tasta il polso a Woyzeck e ne studia ogni reazione è segno di freddo accanimento, da parte di un uomo insensibile nel quale si assommano mancanza di doti morali ed intellettuali, nei confronti di un essere semplice abbruttito dalle vessazioni. Questo pseudo-scientziato nella sua ignoranza riconduce ogni manifestazione ed atteggiamento del paziente ad una causa organica collegata al suo lungo esperimento. È chiaro che il battito accelerato del polso di Woyzeck è per il dottore anche sintomo di incapacità di controllare le proprie emozioni e quindi di assenza di scientifica dignità; infatti, contando le sue stesse pulsazioni, egli afferma:

“Ärger ist ungesund, ist unwissenschaftlich. Ich bin ruhig, ganz ruhig; mein Puls hat seine gewöhnlichen 60, und ich sag’s Ihm mit der größten Kaltblütigkeit”⁷⁰⁶.

Anche dalla perizia medica di Clarus risulta comunque che quest’ultimo tastava il polso a Woyzeck tremante.

Le vertigini del capitano non sono dovute a malattia ma allo sconvolgimento dei suoi valori morali e di conseguenza del suo equilibrio psichico e fisico, sconvolgimento causato

⁷⁰⁰ “Musculus constrictor vesicae”, *Woyzeck*, scena 7)

⁷⁰¹ “Uno iato leggiadro”, *Leonce und Lena*, I, 3. “Hiatus s.m., lat. scient. In anatomia, nome dato ad alcune aperture, orifizi e cavità [...], Der. Di *hiare* ‘aprirsi’. G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, 1995, p. 903.

⁷⁰² “Sentire il polso”, *Woyzeck*, scena 7.

⁷⁰³ “Il polso, Woyzeck, il polso! Breve, violento, concitato, irregolare”, *op. cit.*, scena 9.

⁷⁰⁴ “Guardino qua: quest’uomo da circa tre mesi non mangia altro che piselli; osservino gli effetti, sentano un po’ che polso irregolare! questo e gli occhi poi!”, *Woyzeck*, scena 15.

⁷⁰⁵ “Muscoli facciali rigidi, tesi, ogni tanto scattanti. Atteggiamento eccitato, teso”, *op. cit.*, scena 9.

⁷⁰⁶ “Arrabbiarsi non è sano, non è scientifico. Sono tranquillo, assolutamente tranquillo, il mio polso ha i suoi 60 regolari, e ve lo dico con la più grande freddezza di questo mondo”, *op. cit.*, scena 7.

dalla concitazione di Woyzeck e del dottore: “Er macht mir ganz schwindlig”⁷⁰⁷ e: “Mir wird ganz schwindlig vor den Menschen”⁷⁰⁸.

Valerio si esibisce in piroette linguistiche da saltimbanco per esprimere la condizione di sua madre prima gestante e poi partoriente:

“O Himmel, man kömmt leichter zu seiner Erzeugung als zu seiner Erziehung. Es ist traurig, in welche Umstände einen anderer Umstände versetzen können! Was für Wochen hab ich erlebt, seit meine Mutter in die Wochen kam! [...] Als meine Mutter um das Vorgebirg der guten Hoffnung schiffte...”⁷⁰⁹.

Interessante è la casistica delle malattie. Büchner si sbizzarrisce variamente nella nomenclatura con citazione di termini, a volte dotti, a volte di uso comune. Compare la tisi degli aristocratici che risparmia lavoro alla ghigliottina (“BARERE: Die Schwindsucht eines Aristokraten spart dem Revolutionstribunal eine Sitzung”⁷¹⁰), o quella che è per Valerio un pretesto per mangiare a quattro palmenti:

“Ich bekam [...] einen trocknen Husten, welcher den Doktor annehmen ließ, daß [...] ich die galoppierende Auszehrung hätte”⁷¹¹

o ancora alternativi tipi di morte per una dama incarcerata che cerca scampo (“in Kindbett oder am Krebs oder aus Altersschwäche”)⁷¹².

Il colpo apoplettico è anche, secondo Danton, la morte dei giusti: “Ein Schlagfluß ist der beste Tod”⁷¹³; il dottore lo profetizza al grasso capitano come inevitabile ed imminente quando lo osserva con cinico interesse e coglie l’occasione per uno sfoggio di erudizione sull’argomento, dilungandosi sulle varie conseguenze possibili:

“Aufgedunsen, fett, dicker Hals: apoplektische Konstitution. Ja, Herr Hauptmann, Sie können eine Apoplexia cerebri kriegen; Sie können sie aber vielleicht auch nur auf der einen Seite bekommen und dann auf der einen gelähmt sein, oder aber Sie können im besten Fall geistig gelähmt werden und nur fort vegetieren: das sind so ohngefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen!”⁷¹⁴.

Con lo stesso sistema il dottore lo spaventa narrandogli della fine di una donna gravida, la causa della cui morte è stato un “collaps congestaticus”⁷¹⁵.

Vengono menzionati vari tipi di febbre; oltre a quella quartana già citata, c’è quella che, secondo Marie, fa pronunciare parole deliranti a Woyzeck: “Franz, du redst im Fieber!”⁷¹⁶.

⁷⁰⁷ “Mi fate girare la testa”, *op. cit.*, scena 1.

⁷⁰⁸ “Con quelli lì mi gira la testa”, *op. cit.*, scena 9.

⁷⁰⁹ “O Dio, è più facile provvedere alla propria riproduzione che non alla propria educazione. È triste pensare in quale stato ci si viene a trovare per l’altrui stato interessante. Sapesse che doglie ho patito da quando mia madre ebbe le doglie e mi mise al mondo! [...] Quando mia madre fece vela al Capo di Buona Speranza...”, *Leonce und Lena*, I, 3. Si tratta delle parole “Umstand” (“condizione, circostanza”), “Hoffnung” (“speranza”) e Woche (“settimana”), che usati in determinate locuzioni assumono un significato diverso: ‘in anderen Umständen’ e ‘in guter Hoffnung’ significano ‘incinta, in stato interessante’; ‘in die Woche kommen’ vuol dire ‘essere prossima al parto’.

⁷¹⁰ “BARERE: La tisi di un aristocratico risparmia una seduta al Tribunale della rivoluzione”, *Dantons Tod*, III, 6.

⁷¹¹ “Mi venne [...] una tosse secca che fece supporre al dottore che [...] avessi la tisi galoppante”, *Paralipomena zu ‘Leonce und Lena’*, I, 1.

⁷¹² “Di parto o di cancro o di vecchiaia”, *Dantons Tod*, III, 6.

⁷¹³ “Un colpo apoplettico è la morte migliore”, *op. cit.*, III, 1.

⁷¹⁴ “Congestionato, pingue, collo grasso: costituzione apoplettica. Eh sì, capitano, può beccarsi una apoplexia cerebri; però potrebbe prendersela forse da una parte sola, e allora rimarrebbe paralizzato solo da quella, oppure, nel caso migliore, può rimaner bloccato intellettualmente e continuare a vegetare: queste suppergiù sono le sue prospettive per le quattro settimane!”, *Woyzeck*, scena 9. Il termine attuale per *apoplexia cerebri* è ‘emorragia cerebrale’ o ‘accidente vascolare’.

⁷¹⁵ H² (Strasse) (*Paralipomena zum ‘Woyzeck’*). Questi termini latini non esistono: probabilmente sono la storpiatura di *collapsio congesticia* ‘collasso congestizio’.

I disturbi digestivi sono naturalmente procurati dagli eccessi: il mal di pancia degli amici, prima attivi rivoluzionari poi gaudenti epicurei, che piangono infine il loro destino in carcere, è procurato dagli stravizi in senso lato: “Wir haben uns alle am nämlichen Tische krank gegessen und haben Leibgrimmen”⁷¹⁷ la tavola alla quale si allude è fuor di metafora la rivoluzione. I poveri, dice un cittadino con efficace gioco di antitesi, hanno “Kollern im Leib”⁷¹⁸, mentre i ricchi “Magendrücken”⁷¹⁹. Valerio trae deduzioni logiche alla sua maniera: “Man kann keine vier Pfund Kirschen mit den Steinen essen, ohne Leibwehe zu kriegen”⁷²⁰; oppure dichiara di avere presentimenti: “Immer die Nacht vor dem Tag, an dem [...] Ihre königliche Majestät Leibweh bekommt”⁷²¹.

Colpisce l’insistenza con la quale Büchner menziona le malattie infettive in generale e quelle veneree in particolare: esse suscitano ripugnanza ed evocano così il concetto di turpitudine morale. Incontriamo per la prima volta una malattia infettiva nelle lettere, quando Büchner parla dell’impopolare ministro francese antirepubblicano Casimir Périer il quale, benché ammalato di colera, non era ancora morto; scrive che “Herr Périer die Cholera hatte, die Cholera aber leider nicht ihn”⁷²². Questa semplice comunicazione alla famiglia non si limita a lasciar trasparire l’opinione di Büchner, ma si trasforma per lui in una splendida occasione di utilizzare la sua capacità di estrema concentrazione linguistica per conferire vigore e corposità all’espressione. La frase è inaspettata e fulminea e non necessita di ulteriori commenti.

In *Der hessische Landbote* la lebbra con le sue piaghe rappresenta la corruzione degli aristocratici: “mir kostbaren Gewändern bekleiden sie ihre aussätzigen Leiber”⁷²³; in *Dantons Tod* rappresenta invece la vergogna di Lione, centro della controrivoluzione monarchica, che ha tradito le speranze dei sostenitori dei giacobini:

“Habt ihr vergessen, daß diese Hure der Könige ihren Aussatz nur in dem Wasser der Rhone abwaschen kann?”⁷²⁴.

Le malattie veneree sono fonte di immagini piuttosto varie, che si valgono sia del pungente umorismo di Büchner sia della disinvoltura del linguaggio che gli è propria. Queste sue due caratteristiche non limitano i richiami sessuopatologici ad allusioni fine a se stesse, ma conferiscono loro un’alta carica espressiva ed una valenza che le inserisce perfettamente nel contesto artistico, arricchendone il significato. Thomas Payne filosofeggia sull’immanentismo di Spinoza concludendo sarcasticamente che:

“es gerade nicht viel um die himmlische Majestät ist, wenn der liebe Herrgott in jedem von uns Zahnweh kriegen, den Tripper haben [...] kann”⁷²⁵.

⁷¹⁶ “Franz, hai il delirio!”, *Woyzeck*, scena 10. Nei documenti storici compare l’indicazione di una febbre nervosa collegata ad una neurosi e alle sue manifestazioni psicotiche.

⁷¹⁷ “Abbiamo tutti mangiato a crepelle alla stessa tavola e abbiamo il mal di pancia”, *Dantons Tod*, IV, 5.

⁷¹⁸ “Ventre che [...] brontola”, *op. cit.*, I, 2.

⁷¹⁹ “Stomaco pesante”, *ibidem*.

⁷²⁰ “Non si può mangiare quattro libbre di ciliegie col nocciolo senza prendersi un mal di pancia!”, *Leonce und Lena*, I, 1.

⁷²¹ “Sempre, la notte prima del giorno in cui [...] Sua Maestà ha il mal di pancia”, *op. cit.*, I, 3.

⁷²² “Il signor Périer ha avuto il colera, ma purtroppo il colera non ha avuto lui”, lettera alla famiglia, Strasburgo, prima del 16 maggio 1832.

⁷²³ “Con abiti preziosi si nascondono i copri appestati”, *Der hessische Landbote*, p. 137.

⁷²⁴ “Avete dimenticato che questa puttana dei re può lavarsi di dosso la sua lebbra solo nell’acqua del Rodano?”, *Dantons Tod*, I, 3.

⁷²⁵ “Va perduto molto della maestà celeste se il buon dio può prendersi in ognuno di noi il mal di denti, avere lo scolo”, *op. cit.*, III, 1.

Riferendosi ad una nota bellezza parigina, Madame Momoro, Hérault-Séchelles dice: “wenigstens hat sie dir die Rosenkränze dazu in den Leisten gelassen”⁷²⁶. Un carrettiere, facendo eco alle allusioni oscene che un altro indirizza ad alcune ragazze, lo ammonisce circa i pericoli di un amplesso: “aber du mußt Quarantäne halten, wenn du herauskommst”⁷²⁷.

b) Pazzia

Fra le malattie questa merita una trattazione a parte. Delle quattro opere di Büchner che ci sono pervenute, due l’hanno come tema: *Lenz* e *Woyzeck*. Ma anche altrove essa è serpeggiante. L’attacco di meningite, che colpì l’autore nel 1833 a Gießen, gli accessi febbrili, il delirio, l’agitazione ed un non ben identificato “Starrkrampf”⁷²⁸, che subisce e descrive nelle lettere, fanno pensare se non proprio a pazzia per lo meno a stati confusionali. Le parole ‘narr’ e ‘Narrheit’⁷²⁹, che troviamo varie volte nelle lettere, come pure in *Leonce und Lena*, indicano, più che uno stato di malattia, una mente stravagante oppure un’azione stupida o pazzesca. La parola ‘Wahnsinn’⁷³⁰ si incontra invece ripetutamente in *Dantons Tod*, riferita ad esempio ai gesti irresponsabili del suggeritore Simon ubriaco: “Schlug ich dich? Das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm, mein Wahnsinn tat es”⁷³¹; essa diviene però veramente carica di significato quando minaccia Camille:

“Meinetwegen, es braucht grade nicht viel, um einem das bißchen Verstand verlieren zu machen. Der Wahnsinn faßte mich bei den Haaren. *Er erhebt sich*. Ich mag nicht mehr schlafen, ich mag nicht verrückt werden”⁷³²,

ma soprattutto quando si impossessa di Lucile, generando una magica metafora:

“CAMILLE: *für sich*. Der Wahnsinn saß hinter ihren Augen. [...] Was sie an dem Wahnsinn ein reizendes Kind geboren hat!”⁷³³.

Tutto il racconto *Lenz* è una descrizione di manifestazioni psicopatologiche⁷³⁴. La malattia viene seguita nel suo aggravarsi con dovizia di particolari. In der Beeck⁷³⁵ in un suo saggio deduce senza possibilità d’errore dalla esatta descrizione delle manifestazioni di Lenz che la malattia del poeta è schizofrenia⁷³⁶ ed esprime la convinzione che una tale

⁷²⁶ “Almeno lei ti ha lasciato all’inguine delle belle coroncine di rose”, *op. cit.*, III, 1. Büchner si riferisce probabilmente alle papule, uno dei sintomi della sifilide.

⁷²⁷ “Solo però che quando esci devi startene in quarantena”, *Dantons Tod*, IV, 4.

⁷²⁸ “Catalessi”, lettera alla fidanzata, Gießen, marzo 1834.

⁷²⁹ ‘Folle’; ‘follia’.

⁷³⁰ ‘Pazzia’.

⁷³¹ “Ti ho battuto? Non fu la mia mano, non il mio braccio, fu la mia follia”, *Dantons Tod*, I, 2.

⁷³² “Davvero, ci vuol ben poco per far perdere a uno quel po’ di intelletto che ha! La follia m’aveva afferrato per i capelli. (*Si alza*) Non ho più voglia di dormire, non voglio diventare matto”, *op. cit.*, IV, 3.

⁷³³ “CAMILLE: (*fra sé*). La follia era dentro i suoi occhi. [...] Che bel bambino ha generato in lei la follia!”, *op. cit.*, IV, 5.

⁷³⁴ V. Hermann Pongs, “Büchners *Lenz*”, in: *Dichtung und Volkstum, neue Folge des Euphorion* XXXVI, 1935, pp. 241-253, successivamente in: *Das Bild der Dichtung*, vol. II, Marburg, N.G. Elwert’sche Verlagbuchhandlung, 1963², pp. 254-265, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp.138-150.

⁷³⁵ Manfred In Der Beeck, “Georg Büchner al Psychopathologe”, in: *Materia Medica Nordmark* 15, 1963, pp. 665-668.

⁷³⁶ Comp. dal gr. *skhizo-* ‘fendere’ e di un der. di *phren* ‘mente’, cfr. G. Devoto e G. C. Oli, *op. cit.*, p. 1766. Per quel che riguarda questa malattia v. P. Cioni, E. Poli, P. Pancheri, “Schizofrenia”, in: *Trattato italiano di psichiatria*, a cura di G. B. Cassano, A. D’Errico, P. Pancheri, L. Pavan, A. Pazzagli, L. Ravizza, R. Rossi, E. Smeraldi, V. Volterra, Milano 1992¹, pp. 307-308 e P. Pancheri, “Il problema della schizofrenia”, in: *Manuale di psichiatria*, a cura di G. B. Cassano, P.

rappresentazione di questa forma di psicosi sia stata solo possibile ad uno come Büchner, contemporaneamente medico esperto della struttura psichica dell'uomo e scrittore capace di trasferire l'accaduto, il vissuto e le sensazioni nella parola scritta. Nonostante che *Lenz* sia la trascrizione poetica di una patografia, il termine 'pazzia' non vi ricorre spesso: il suo abuso avrebbe significato infatti un atteggiamento di falsa commiserazione da parte dell'autore, che invece vuol mantenere un tono distaccato ed imparziale, privo di coinvolgimento, quale si addice ad una trattazione scientifica. In realtà, però, se il criterio usato vuol apparire rigoroso ed obiettivamente scientifico, la narrazione non è un referto clinico ma un'opera poetica e la definizione della malattia — che per altro ai suoi tempi non era ancora precisamente identificata — non risulta in questa cornice indispensabile.

La parola 'Wahnsinn' compare come forza dirompente all'inizio di *Lenz*, quando il poeta, già minato dalla malattia, cammina sui monti in direzione di Waldbach; sopraggiunge la notte, cielo e terra si fondono nel buio, qualcosa di orribile lo insegue e penetra dentro di lui: "Es war, [...] als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm"⁷³⁷; ritorna di nuovo dopo un tramonto, quando Lenz ha paura del buio, tutto gli diviene inafferrabile ed irreal e solo la follia si materializza accanto a lui: "der Alp des Wahnsinns setze sich zu seinen Füßen"⁷³⁸; si incontra per l'ultima volta al termine della novella, nel momento in cui la partenza di Lenz, dopo i vari tentativi di suicidio, diviene inevitabile: "es war die Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit"⁷³⁹. Ormai la voragine che lo inghiottirà si è aperta e il suo viaggio è senza ritorno.

La malattia di Woyzeck⁷⁴⁰, come gli psichiatri desumono sia dai sintomi emergenti dalla perizia del medico legale Clarus, sia da quelli descritti da Büchner il quale riprende nella sua opera atteggiamenti ed esternazioni del personaggio storico, è probabilmente la paranoia⁷⁴¹.

Cioni, G. Perugi, E. Poli, Torino 1994¹, pp. 1246-1247. Si attribuisce il termine 'schizofrenia' ad un insieme di quadri clinici caratterizzati da evoluzione cronica, deterioramento della personalità, sintomi psicotici (deliri, allucinazioni, catatonìa, disordini ideativi). Il concetto ha subito varie revisioni nel corso di questo secolo con ampie oscillazioni nella delimitazione diagnostica ed anche critiche radicali che hanno messo in discussione la possibilità stessa di descrivere con tale termine un'entità clinica ben definita. Un problema aperto è quello dell'esistenza di descrizioni della malattia all'inizio del secolo scorso in quanto i testi di medicina e di psichiatria mancano di rapporti clinici su di essa. Quindi ancora ai tempi di Büchner le forme schizofreniche più acute caratterizzate da agitazione e impulsività venivano probabilmente diagnosticate tra le manie, mentre quelle caratterizzate da rallentamento, impoverimento e chiusura sociale venivano forse considerate come varianti della melanconia. Nei testi più antichi troviamo descrizioni precise di fenomeni allucinatori (p.e. le voci degli dei), deliranti o di disturbi dell'umore (mania e melanconia). La descrizione della schizofrenia con il suo inizio in età giovanile, con i suoi sintomi e con il suo decorso cronico a fasi acute è stata fatta per la prima volta da Emil Kraepelin nel 1893. Questa data è importante perché pone il problema delle origini storiche della malattia. La formulazione di essa si basa infatti su osservazioni e intuizioni precedenti, soprattutto quelle del francese Pinel del 1809. Il merito di Kraepelin fu di aver dato ordine ed coerenza interna a quadri clinici non sistematici, identificandone l'elemento comune ed unificante. Nella quarta edizione del suo trattato sotto il titolo *Processi psichici degenerativi* raggruppa la *dementia praecox* riprendendo il quadro sindromico della *ebefrenia* di Hecker, della catatonìa di Kahlbaum e della *dementia paranoides* isolata da lui stesso dal vasto settore della paranoia. Nelle successive edizioni integra e modifica la sua sistemazione.

⁷³⁷ "Era come se [...] dietro di lui la follia cavalcasse sfrenata i suoi destrieri", *Lenz*, p. 66.

⁷³⁸ "L'incubo della follia s'acquattava ai suoi piedi", *op. cit.*, p. 68.

⁷³⁹ "Era l'abisso della follia irrimediabile, di una follia per l'eternità", *op. cit.*, p. 83.

⁷⁴⁰ V. Alexander Mette, *op. cit.*

⁷⁴¹ Dal gr. *parànoia* (παράνοια), comp. di *para-* (παρά-) 'presso, accanto, oltre, ecc.' e di un tema affine a *nus* (νόος) 'mente' (= mente deviata), cfr. G. Devoto e G. C. Oli, *op. cit.*, p. 1379. Il termine 'paranoia' era utilizzato originariamente nella Grecia classica come sinonimo di pazzia. In seguito è caduto in disuso fino alla metà del 19° secolo quando è stato reintrodotta da Kahlbaum. Kraepelin separa la paranoia dalla *dementia praecox* (mod. schizofrenia), distinguendo più tipi di malattia, uno dei quali si instaura, secondo lui, in una personalità insicura-sensitiva: un avvenimento, di regola banale ('evento chiave'), acquista un particolare significato affettivo e su di esso si impernia il delirio, associato a tendenza al fanatismo ed interpretatività. L'attuale definizione è 'disturbi deliranti', cfr. G. Perugi, D. Giannotti, S. Ramacciotti, "Disturbi deliranti (paranoia), disturbo psicotico indotto, parafrenia, psicosi allucinatoria cronica", in: G. B. Cassano, A. D'Errico, P. Pancheri, L. Pavan, A. Pazzagli, L. Ravizza, R. Rossi, E. Smeraldi, V. Volterra, *op. cit.*, pp. 345-350 e P. Pancheri, P. Cabras, "Disturbi deliranti", in: G. B. Cassano, Paolo Cioni, Giulio

Come abbiamo già visto nel paragrafo riguardante le fonti, Büchner si interessò di malattie mentali e di fatti delittuosi trattati dalla psichiatria forense contemporanea. Nel citato saggio di Oehler-Klein⁷⁴² l'autrice esamina la teoria di Gall e la sua rielaborazione da parte di Büchner che gli contestava l'affermazione che le varie manifestazioni del pensiero fossero il risultato di funzioni isolate del cervello e contrapponeva la convinzione dell'esistenza di un *sensorium commune*. Gall insisteva sul fatto che gli influssi ambientali potevano modificare solo in parte i modi di comportamento fondamentali dell'uomo e che le forze aggiuntive che distinguevano l'uomo dall'animale non erano sempre in grado di garantire un dominio assoluto su quelle istintive. Questo giustificava secondo gli psichiatri l'assassinio senza motivo. Büchner si allontana chiaramente da Gall, accentuando l'influenza delle condizioni storico-sociali, e vede la fondamentale differenza fra animale e uomo non in una semplice aggiunta di capacità ma in uno sviluppo e perfezionamento del cervello in generale e degli emisferi in particolare. Con il frazionamento delle capacità dell'anima e dello spirito in singole forze fondamentali Gall chiariva anche la discussa questione della malattia psichica parziale in seguito ad un disturbo dell'usuale accordo dei diversi organi del cervello e della conseguente sottrazione di uno di essi alla volontà ed alla capacità di giudizio. Già molto tempo prima di Esquirol, Gall conìò l'espressione "monomania". Poiché quindi il terreno psicofisiologico è sottratto ad una valutazione morale, le conseguenze penali e medico-giuridiche che Gall trae dalla sua dottrina sono determinate esclusivamente dal principio dell'utilità e del danno sociale. Collegando facoltà intellettuali ed istinti ed impulsi animaleschi ad un'unica base organica, Gall riconosce le azioni impulsive come naturali componenti del comportamento umano e per questo può considerare anche fluttuanti i passaggi tra malattia psichica e salute.

Questo punto di vista trovò nella psichiatria tedesca forense del tempo massicce opposizioni. Clarus, autore della perizia medico-legale su Woyzeck, partendo dalla fondamentale libertà dell'uomo, ritiene impossibile una completa esclusione della capacità di volontà e di giudizio a causa di una patologica supremazia del corpo. Polemizzando con Gall, insiste sul pericolo che correrebbe la società ad ammettere un impulso all'assassinio: ciò vorrebbe dire incoraggiarlo e paralizzare l'effetto delle leggi. Su ciò concorda Heinroth⁷⁴³. Inoltre Clarus nega la possibilità di una parziale malattia dello spirito affermata da Gall: scrive che Woyzeck non è da considerare malato di mente e che quindi non è incapace d'intendere e di volere perché per pazzia non si intende il fatto che si interpreti come reale ciò che non lo è, ma che l'erronea rappresentazione si impossessi della ragione, ne falsi le operazioni e ne turbi il giudizio. Quella di Woyzeck, secondo lui, non è vera malattia ma solo una disposizione patologica che non ha distrutto la sua capacità d'intendere e di volere.

Büchner si discosta naturalmente dalle convinzioni di Clarus concordando con lui solo nella negazione dell'esistenza di un disturbo psichico parziale, affermata invece da Gall. Egli identifica la posizione del dottore di *Woyzeck* con quella di Gall, quando lo fa

Perugi, Enrico Poli, *op. cit.*, pp. 1517-1524. Essi comprendono un gruppo di sindromi cliniche la cui manifestazione psicopatologica principale è un delirio a struttura coerente e sistematizzata; talvolta sono presenti fenomeni allucinatori; non vi si verifica un deterioramento marcato della personalità come nella schizofrenia. Nel quadro clinico si distinguono varie forme particolari tra cui il Tipo di Gelosia che interessa individui prevalentemente di sesso maschile.

⁷⁴² V. cap. II, § 2, nota n° 17.

⁷⁴³ J.Ch.A. Heinroth, professore di terapia psichica dell'università di Lipsia, il quale sosteneva la validità della seconda perizia di Clarus, affermava che la vittoria dell'animalesco nell'uomo sul libero Io morale era colpa della vita trascurata e mal condotta che, insieme alla depravazione morale, comporta anche quella organica. Heinroth riconosce una base organica degli impulsi animaleschi, ma considera la loro dominanza risultato del sopravvento della costituzione naturale sugli strumenti dello spirito che risiedono nel cervello, dunque di una moralità volontariamente abbandonata. Questa posizione è esattamente contraria a quella di Gall.

diagnosticare una “Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies”⁷⁴⁴ perché il povero barbiere è ossessionato da un’idea fissa ed obbedisce ad un comando allucinatorio; tuttavia Büchner in fondo non si pone il problema perché il delitto del suo personaggio risulta dal sommarsi dell’oppressione sociale e della reazione patologica ad esso. Il perito Clarus liquida le allucinazioni di Woyzeck come insignificanti illusioni dei sensi, mentre Büchner ne fa percezioni assolutamente veritiere, posizione, la sua, più moderna e scientifica. Anche nell’utilizzo dei metodi diagnostici e nella loro interpretazione il dottore di Woyzeck si colloca nella polemica contemporanea se una circolazione del sangue disturbata possa causare o no una malattia mentale, allorché considera le allucinazioni del suo paziente conseguenza dell’influsso della dieta sulla circolazione del sangue e di conseguenza sul suo stato psichico. In conclusione Büchner fa partecipare alla polemica il dottore, senza esserne coinvolto personalmente.

Il fatto che il dottore definisca la malattia di Woyzeck “Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies” o “alienatio mentis”⁷⁴⁵, o ancora “Zweite Spezies: fixe Idee mit allgemein vernünftigen Zustand”⁷⁴⁶ è in fondo ininfluenza, perché ciò che cataloga definitivamente quel tipo di malattia non è il termine scientifico bensì l’aggettivo che gli sta davanti: “die schönste”⁷⁴⁷. L’astratta terminologia della quale il dottore si serve rivela come egli tenda a raggiungere scopi non curativi ma patogeni ed è indice della degenerazione della sua professione medica. La malattia di Woyzeck è infatti una sua creatura: non proviene solo dall’interno ma anche e soprattutto dall’esterno, non è solo un tarlo che rode ma anche un masso che schiaccia, non ha solo una causa organica ma anche e soprattutto una sociale. E’ provocata dallo sfruttamento, dalla lotta per la sopravvivenza e dal sovraccarico di lavoro: a questi fattori si aggiunge poi la dieta alla quale Woyzeck è sottoposto per soddisfare l’ambizione del medico sperimentatore. I sintomi iniziali, le allucinazioni, i vaneggiamenti e l’espressione da esaltato divengono forme ossessive dopo che egli ha intuito il tradimento di Marie; voci ed immagini lo perseguitano; la sua personalità viene annientata, le sue forze si esauriscono, il suo linguaggio si fa sempre più povero e ripetitivo, la sua follia diviene distruttiva.

Mayer⁷⁴⁸ afferma che ad interessare Büchner non è quindi la diagnosi della malattia o il coinvolgimento nella polemica giudiziaria ma il problema della libertà e del vincolo dell’agire umano, il problema quindi del determinismo. Egli non si chiede cosa conduce Woyzeck al delitto, ma cosa lo conduce alla pazzia. La risposta è: la povertà e le altre circostanze della sua vita materiale. La differenza delle posizioni sociali determina la differenza della visione di costume e morale

c) *Farmacologia, chimica e scienze naturali*

Il cinismo di Barère, membro del comitato di salute pubblica, è incrinato da una vena di umorismo, così come la sua certezza rivoluzionaria lo è dal dubbio. Si esprime con sentenze incisive e sferzanti, con frecciate che colgono nel segno. È lui che chiarisce il significato che Saint-Just dà alla parola “Kur”⁷⁴⁹, definendola, come abbiamo già visto un rimedio contro la sifilide. È ancora lui che condanna ironicamente come nemica della

⁷⁴⁴ “Alienatio mentalis partialis, della seconda specie”, *Woyzeck*, scena 7. Definizione generica non riferibile ad una precisa nosografia.

⁷⁴⁵ Paralipomena zum *Woyzeck*, h², IV, 2.

⁷⁴⁶ “Seconda specie: idea fissa in uno stato generale, per il resto ragionevole”, *Woyzeck*, scena 7.

⁷⁴⁷ “Una bellissima”, *ibidem*.

⁷⁴⁸ Hans Mayer, *op. cit.*

⁷⁴⁹ “Cura”, *Dantons Tod*, III, 6.

rivoluzione ogni medicina capace di combattere la tisi di un aristocratico: “Jede Arznei wäre contrerevolutionär”⁷⁵⁰.

Oltre alla ghiottina, panacea universale, troviamo nelle lettere un altro riferimento simbolico, quando Büchner narra del sovraccarico di lavoro che la dissertazione gli ha procurato: “Ich war wie ein Kranker, der eine ekelhafte Arznei so schnell als möglich mit einem Schluck nimmt”⁷⁵¹.

Fin qui le espressioni “Kur” e “Arznei”⁷⁵² sono generiche. Si entra invece nello specifico quando si tratta di medicinali veri e propri contro le malattie veneree. E’ tutta una fioritura di allusioni più o meno chiare ad un’antica professione femminile, ai rischi connessi con la frequenza di certe donne ed ai medicinali indispensabili per combattere la sifilide, fondamentalmente il mercurio⁷⁵³ e un suo composto, il cloruro mercurico⁷⁵⁴. Simon definisce la moglie, manutengola della figlia, “runzliche Sublimatpille”⁷⁵⁵; in presenza delle compiacenti grisette la conversazione contiene tutta una varietà di tali espressioni; Lacroix infatti, a proposito del moderno gaudente paragonato ad un Adone, dice:

“er bekommt seine Wunde nicht am Schenkel, sondern in den Leisten, und aus seinem Blut sprießen nicht Rosen hervor, sondern schießen Quecksilberblüten an”⁷⁵⁶

e saluta le ragazze così: “Gute Nacht, ihr Quecksilbergruben!”⁷⁵⁷; Danton infine riconosce forze fisiche di attrazione nel corpo di Rosalie “wo jeder Sublimat auf bekömmt, der die Linie passiert”⁷⁵⁸.

In *Leonce und Lena* Valerio deride il principe, indicandogli come alternativa di suicidio un veleno: “Ich begreife nicht, daß sie nicht Arsenik genommen [...] haben”⁷⁵⁹.

Büchner nomina nella stessa opera la “Kantharide”⁷⁶⁰; insetto dal quale si estraeva un afrodisiaco: dà il suo nome ad un medico che avrebbe il compito di facilitare al principe la nascita di un erede; in *Woyzeck* il dottore annovera i piselli tra le “cruciferae”, commettendo un altro grossolano errore⁷⁶¹.

Nel comunicare il risultato delle analisi dell’urina di Woyzeck il dottore raggiunge, nella sua presuntuosa e sussiegosa arroganza, il massimo del grottesco. Cita come componenti “Harnstoff”⁷⁶², “salzsaures Ammonium”⁷⁶³ ed un inesistente “Hyperoxydul”⁷⁶⁴.

⁷⁵⁰ “Qualsiasi medicina sarebbe controrivoluzionaria”, *ibidem*.

⁷⁵¹ “Ero come un malato che vuole ingoiare il più rapidamente possibile in una sola sorsata una medicina ripugnante”, lettera ad Eugen Boeckel, Strasburgo, 1 giugno 1836.

⁷⁵² “Cura”; “medicina”.

⁷⁵³ “Mercurio: metallo pesante molto importante per i suoi impieghi terapeutici e per la sua azione tossica. Ha azione antisettica, antiluetica, diuretica e purgativa”, Luigi Ferrio, *op. cit.*, p. 524.

⁷⁵⁴ “Cloruro mercurico: F.U., Biclورو di mercurio, sublimato corrosivo. Disinfettante caustico, antisifilitico. Agiscono come caustiche le soluzioni fino al 10%, come desquamanti dell’epidermide quelle all’1-3%, come disinfettanti senza profonda azione locale quelle all’1‰ ed altre. Le iniezioni si fanno di 1 cgr. con l’aggiunta di cloruro di sodio; le pillole di 1 cgr. con 10 volte tanto e più di veicolo; i bagni 5 gr. per bagno intero”, Luigi Ferrio, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁵⁵ “Pillola rugosa di sublimato”, *Dantons Tod*, I, 2). V. nota sopra.

⁷⁵⁶ “E non viene ferito alla coscia, bensì all’inguine e dal suo sangue non nascono rose ma zampillano fiori di mercurio”, *op. cit.*, I, 5.

⁷⁵⁷ “Buona notte, miniere di mercurio”, *ibidem*.

⁷⁵⁸ “Dove chiunque passi la linea riceve un battesimo di sublimato”, *ibidem*.

⁷⁵⁹ “Non capisco perché non s’è preso un bel po’ d’arsenico”, *Leonce und Lena*, II, 1.

⁷⁶⁰ “Cantaride”, *op. cit.*, I, 1. La cantaridina è “l’anidride interna, o lattone, dell’acido cantaridinico e principio attivo delle cantaridi, v. *Medicamenta*, Milano, Cooperativa Farmaceutica, 1964⁶, p. 2852.

⁷⁶¹ In *Paralipomena zum ‘Woyzeck’* (h², Woyzeck. Doktor*, IV,1) nomina prima la famiglia giusta, cioè quella delle leguminose, “Hülsenfrüchte”, poi quella errata delle crocifere, che invece comprende ad esempio cavolo e ravanelli.

⁷⁶² “Urea”, *Woyzeck*, scena 7.

⁷⁶³ “Cloruro d’ammonio” *ibidem*, in *Paralipomena zum ‘Woyzeck’* “salzsaures Ammoniak” (h², Woyzeck. Doktor*, IV,1).

In *Paralipomena*, in una delle scene dell'osteria, il barbiere si lamenta di essere usato come cavia e si paragona ad una non ben identificata "Spinosa pericyclica"⁷⁶⁵. Il termine scompare nella scena dell'osteria della stesura successiva, nella quale si affrontano Woyzeck e il tamburmaggiore. Sicuramente Büchner si è reso conto della stonatura di un vocabolo scientifico latino in bocca all'umile soldato.

d) *Strumenti*

Per Büchner il primo e più importante strumento di lavoro è lo scalpello chirurgico citato in una delle sue lettere. Esso, come abbiamo già rilevato, è alla base della sua attività scientifica ed è, come mezzo per penetrare all'interno dell'uomo, simbolo di curiosità e di desiderio di conoscenza.

Esso è affiancato nell'opera di ricerca dal microscopio, che, apparecchio indispensabile seppur ancora imperfetto, gli permette i suoi esperimenti scientifici. Tuttavia esso diviene nelle sue opere emblema di una scienza meccanicistica e quindi oggetto con valore negativo. In *Leonce und Lena* nei progetti di governo del principe anziché rivelare verità scientifiche può al massimo divenire strumento smascheratore:

"Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen und sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen, und uns mit dem Mikroskop danebensetzen?"⁷⁶⁶.

La 'politica infusoria' è chiaramente un termine dispregiativo che sta per politica di bassa lega, condotta da esseri spregevoli⁷⁶⁷. Tant'è che Lena dà segno, scuotendo il capo, di rifiutare questo passatempo regale insieme alle marionette e ad altri marchingegni come orologi e calendari⁷⁶⁸.

In *Woyzeck* il dottore si serve di una lente per esaminare la pulce tolta al gatto: "*Er zieht eine Lupe heraus*"⁷⁶⁹ e in *Paralipomena* di un vero e proprio microscopio con il quale si ripromette di fare esperimenti tanto innovativi da far saltare in aria tutte le conquiste scientifiche precedenti "Stoß Er mir nicht ans Mikroskop, [...]. Ich sprengte sie in die Luft, alle miteinander"⁷⁷⁰. Lo strumento che, per il fatto di acuire la vista e di permettere un più attento esame del preparato, dovrebbe essere metafora del progresso, diventa qui mezzo di

⁷⁶⁴ "Perossidulo", *Woyzeck*, scena 7. La parola è la storpiatura di un componente dell'urina, l'acido ippurico ("Hippursäure"). È formata dal greco 'ὐπέρ' e dal termine 'oxydul' ('protossido, ossidulo') e non corrisponde ad alcun composto esistente. Glück in un suo saggio, Alfons Glück, "Der 'ökonomische Tod': Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*", in: *GBJb* 4, 1984, pp. 167-226, si sofferma su questa parola chiedendosi perché Büchner abbia storpiato un termine scientifico poco noto al pubblico in una parola ancora più incomprensibile dal momento che quest'ultima, proprio perché la storpiatura non risulta riconoscibile, non ottiene secondo lui il risultato di suscitare un effetto comico. Egli propende quindi per la seguente interpretazione: Büchner, che non aveva nozioni di chimica molto approfondite, avrebbe trasformato involontariamente l'inconsueto "Hippur-" in un più noto "Hyper-". In realtà a noi pare che, comunque sia, lo strano suono del vocabolo errato abbia un effetto di pomposa sonorità e di oscuro significato, che provoca disorientamento e soggezione nel lettore o spettatore profani, come avviene nel caso di ogni paziente che ode il linguaggio iniziatico di un medico senza comprenderlo.

⁷⁶⁵ *Paralipomena zum 'Woyzeck'*, h¹.

⁷⁶⁶ "Oppure mettiamo loro la marsina e facciamo che si occupino di politica infusoria e di diplomazia e noi ci mettiamo lì vicino col microscopio?", *Leonce und Lena*, III, 3.

⁷⁶⁷ "Infusori: classe di protozoi caratterizzati dalla presenza di numerose ciglia sulla superficie del corpo", Luigi Ferrio, *op. cit.*, p. 427.

⁷⁶⁸ V. nel cap. I, § 2 Cartesio e la scienza meccanicistica.

⁷⁶⁹ "Toglie di tasca una lente", *Woyzeck*, scena 15.

⁷⁷⁰ "Non mi urti nel microscopio, [...]. Li faccio saltare in aria, tutti insieme", *Paralipomena zum 'Woyzeck'*, h², IV, 1.

egoistico assoggettamento dell'uomo ad una falsa e grossolana interpretazione della scienza⁷⁷¹.

e) *Fisiognomica*⁷⁷²

Abbiamo già fatto riferimento ai fondamenti scientifici che le convinzioni del tempo attribuivano alla fisiognomica e al fatto che Büchner ne negasse ogni validità⁷⁷³. Tuttavia la forza suggestiva della caratterizzazione dei personaggi attraverso l'aspetto esteriore sembra avere conquistato anche lui, se si pensa ai tratti di alcune figure, come ad esempio il capitano, o all'importanza data alla gestualità e all'atteggiamento delineati per mezzo delle didascalie.

Il collegamento fittizio tra disposizioni d'animo e tratti esteriori viene messo in risalto da Danton allorché rinfaccia al virtuosissimo Robespierre il costante impegno nel mantenere una rettitudine morale solo per il gusto di apparire migliore degli altri:

“Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, andre schlechter zu finden als mich”⁷⁷⁴.

Billaud-Varenes rivela come l'aspetto esteriore possa essere accattivante e convincere gli altri della bontà delle proprie opinioni, quando gli viene riferito che Danton si è difeso con successo:

“Das Volk hat einen Instinkt, sich treten zu lassen, und wäre es nur mit Blicken; dergleichen insolente Physiognomien gefallen ihm. Solche Stirnen sind ärger als ein adliges Wappen, der feine Aristokratismus der Menschenverachtung sitzt auf ihnen”⁷⁷⁵.

La fronte è il luogo nel quale l'arte della fisiognomica si può meglio esercitare. In Büchner essa però si sposta dal piano antropologico a quello critico-sociale.

Nel caso del capitano e del dottore in *Woyzeck* riscontriamo come alla caratteristica spirituale corrisponda una costituzione fisica: il primo dice continuamente a se stesso: “du bist ein tugendhafter Mensch, gerührt ein guter Mensch, ein guter Mensch”⁷⁷⁶. In lui la caratterizzazione fisiognomica si trasferisce perfettamente nel dialogo e nella gestualità⁷⁷⁷. Ma si arriva ad un'interpretazione assolutamente aberrante di questa pseudoscienza nella scena della fiera, dove il proprietario della baracca sottopone all'esame degli astanti il cavallo sapiente: “Das ist Viehsionomik”⁷⁷⁸. Questa è la chiave del passaggio dall'animale

⁷⁷¹ "Ricordiamo che il dottore ha in parte i tratti del filosofo e scienziato Wilbrand. Di lui Carl Vogt, amico di Büchner, riferisce che non aveva alcuna fiducia nel microscopio perché questa sorta di occhio prolungato forniva secondo lui solo immagini ingannevoli, mostrando solo ciò che uno vuole vedere e portando a causa dell'imperfezione tecnica a risultati erronei, v. Wulf Wülfling, *op. cit.*

⁷⁷² Il vocabolario dà della parola la seguente definizione: “La deduzione parascientifica o parafilosofica dei caratteri spirituali degli individui dal loro aspetto corporeo e spec. dai tratti del loro volto [dal gr. *physiognomonía* ‘scienza della natura’]”, G. Devoto e G. C. Oli, *op. cit.*, p. 777.

⁷⁷³ V. cap. II, § 2, nota n° 17.

⁷⁷⁴ “Io mi vergognerei di correr per trent'anni fra cielo e terra sempre con la stessa fisionomia morale, solo per il gusto di trovare gli altri peggiori di me”, *Dantons Tod*, I, 6.

⁷⁷⁵ “Il popolo ha l'istinto di farsi calpestare, e foss'anche solo con lo sguardo; questo genere di fisionomie insolenti gli piacciono. Fronti così sono peggio d'un blasone familiare, c'è in esse il sottile aristocratismo del disprezzo per gli uomini”, *op. cit.*, III, 6.

⁷⁷⁶ ““Tu sei un uomo virtuoso (*commosso*), un brav'uomo, un buon uomo””, *Woyzeck*, scena 1.

⁷⁷⁷ V. Fritz Heyn, *op. cit.*, pp. 110-145.

⁷⁷⁸ “Questo sì che è fisionomista”, *Woyzeck*, scena 5. “Viehsionomik” è una deformazione della parola ‘Physiognomik’, ottenuta sostituendo la prima sillaba con la parola ‘Vieh’ (= bestia), con suono molto simile.

all'uomo nella scala dei valori degli esseri viventi, nella quale il cavallo si inserisce elevandosi ad un gradino superiore e Woyzeck degradandosi ad uno inferiore⁷⁷⁹.

f) *Animali da laboratorio. Uomo-animale e animale-uomo*

Il dramma *Woyzeck* è luogo di sperimentazione. Ci sono tutti gli elementi che le appartengono: lo scienziato, o meglio lo pseudoscienziato, il laboratorio di analisi e l'aula universitaria, la strumentazione ed infine le cavie. Queste vanno dal microscopico animale unicellulare all'essere vivente più complesso: l'uomo. In *Paralipomena* il dottore spiega cosa c'è sotto la lente del microscopio: "ich hab eben den dicken Backzahn von einem Infusionstier darunter"⁷⁸⁰. L'osservazione è di un'assurdità tale che induce al riso. Con la lente esamina una pulce tolta al gatto: "Was seh ich, meine Herren, die neue Spezies Hasenlaus, eine schöne Spezies..."⁷⁸¹; qui comincia anche a fare classificazioni e ad esprimere giudizi. Il gatto poi è degno di esperimenti più complessi, di implicazioni filosofiche e di collegamenti con leggi della fisica perché in esso, oltre all'istinto animalesco, è già presente l'affermazione del divino: appunto il rapporto tra questi due elementi, dei quali il primo attira verso il basso, assecondando la legge di gravità, e il secondo verso l'alto, è oggetto d'esame da parte del dottore. Quest'animale non ha però ancora sapienza, non ha consapevolezza scientifica: "das Tier hat keinen wissenschaftlichen Instinkt..."⁷⁸². C'è invece un gradino superiore rispetto al gatto, intermedio tra l'animale e l'uomo, rappresentato dalla scimmia-soldato e dal cavallo intelligente, ambedue onore e vanto della fiera. La scimmia ammaestrata dall'imbonitore si esibisce davanti alla baracca, il cavallo all'interno; a lui il proprietario attribuisce una doppia natura, di uomo e di animale:

"Denk jetzt mit der doppelten Raison! Was machst du, wann du mit der doppelten Raison denkst? [...] Ja, das ist kein viehdummes Individuum, das ist ein Person, ein Mensch, ein tierischer Mensch"⁷⁸³.

È a questo livello della graduatoria che si inserisce Woyzeck⁷⁸⁴. Egli ha in comune con la scimmia l'appartenenza alla categoria di soldato, condizione infima del genere umano: "Der Aff ist Soldat; 's ist noch nit viel, unterste Stuf von menschliche Geschlecht"⁷⁸⁵; con il cavallo l'incapacità di trattenere l'urina:

"Das Pferd führt sich ungebührlich auf. [...] Sehn Sie, das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! Lernen Sie bei ihm! Fragen Sie den Arzt, es ist sonst höchst schädlich!"⁷⁸⁶

e con l'asino, che anche il cavallo esclude dall'élite intellettuale⁷⁸⁷, la destrezza nel muovere le orecchie: "DOKTOR: Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen? [...] Das sind so

⁷⁷⁹ V. Walter Hinderer, "Die Philosophie der Ärzte und die Rhetorik der Dichter. Zu Schillers und Büchners ideologisch-ästhetischen Positionen", in: *Wege zu Georg Büchner*, 1989, p. 27-44.

⁷⁸⁰ "Ci ho sotto appunto il grosso molare di un infusorio", *Paralipomena zum 'Woyzeck'*, h², IV, 1.

⁷⁸¹ "Che vedo, signori, una nuova specie di pidocchio, una bella specie...", *Woyzeck*, scena 15.

⁷⁸² "L'animale non ha un istinto scientifico...", *ibidem*.

⁷⁸³ "Adesso mettiti a pensare con la doppia raison! Cosa fai quando pensi con la doppia raison? [...] Eh sì, non un individuo stupido come 'na bestia, è una persona. Un essere umano, un animale essere umano", *op. cit.*, scena 5.

⁷⁸⁴ Hinderer fa notare come Büchner si riallacci sia a *De homine* di Cartesio che a *Grundriß der Physiologie für Vorlesungen* di Albrecht von Haller, il quale definisce l'uomo un infelice essere intermedio tra angelo e bestia. Queste sarebbero le premesse del realismo fisiologico di Büchner, Walter Hinderer, *op. cit.*

⁷⁸⁵ "La scimmia è un soldato; non è ancora molto, il grado più basso della razza umana", *Woyzeck*, scena 4.

⁷⁸⁶ "(Il cavallo si comporta in modo sconveniente) [...] Guardino, l'animale è ancora natura, assolutamente natura senza idealismi! Imparino da lui! Chiedano un po' al dottore del resto se non fa molto male a trattenerla", *op. cit.*, scena 5.

Übergänge zum Esel”⁷⁸⁸. Per dignità è però inferiore a loro perché oggetto di ludibrio, mentre il suo valore commerciale è minore di quello di un proteo, animale raro a trovarsi:

“DOKTOR: Behüte, wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein’ Menschen! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem krepirt!”⁷⁸⁹.

In realtà il dottore vede anche tutte le persone nell’ottica della sperimentazione. Non solo Woyzeck è un “interessanter Kasus”⁷⁹⁰; anche il capitano può divenire per lui una cavia:

“und wenn Gott will, daß Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente”⁷⁹¹,

così come la donna morta non suscita in lui alcuna reazione emotiva, ma rappresenta solo un “interessantes Präparat”⁷⁹². Però solo Woyzeck diviene succube della sua smania ambiziosa, perché solo lui gli si deve assoggettare per necessità ed obbligo gerarchico⁷⁹³. Woyzeck non solo deve seguire una dieta che lo indebolisce e lo priva delle sue facoltà, già minate per costituzione e per sovraccarico di lavoro⁷⁹⁴, ma diviene anche oggetto di scherno quando è sottoposto all’attenzione degli studenti, che gli tastano le tempie, il polso e il petto e davanti ai quali deve muovere le orecchie. L’esperimento del dottore dà al misero soldato il colpo finale che lo porta alla spossatezza ed all’ottenebramento. Non la gelosia lo porta all’assassinio, ma la povertà e lo sfruttamento. Il suo è un dramma sociale, ma quello che colpisce in lui è che, nonostante i tentativi del dottore di ridurlo a formula, ad oggetto, a caso interessante, nonostante l’estraniamento alla quale lo conduce il suo ruolo di cavia, egli conserva una sua umana dignità e una sua individualità: in questo consiste la tragicità del personaggio.

⁷⁸⁷ “Ist unter der gelehrten Société da ein Esel? *Der Gaul schüttelt den Kopf*”, “In questa accademica société di dotti c’è un asino? (*Il cavallo scuote la testa*)”, *ibidem*.

⁷⁸⁸ “DOTTORE: Bestia, te le devo muovere io le orecchie? [...] Queste sono vere e proprie transizioni all’asino”, *op. cit.*, scena 15.

⁷⁸⁹ “DOTTORE: [...] Ci mancherebbe altro, arrabbiarsi per un essere umano, un essere umano! Neanche fosse un proteo che mi crepa!”, *op. cit.*, scena 7. Ricordiamo che quest’animale viene citato nella parte filosofica di *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Ciprinus barbatus L.)*, p. 107.

⁷⁹⁰ “Caso interessante”, *Woyzeck*, scena 7.

⁷⁹¹ “E se dio vuole che la lingua Le si paralizzi solo in parte, allora faremo degli esperimenti davvero immortali”, *op. cit.*, scena 9.

⁷⁹² “Interessante preparato” (*Paralipomena zum ‘Woyzeck’*, h²). Il concetto del corpo come oggetto di sperimentazione è già presente altrove: lo stesso Danton prima della morte afferma: “Mein Leib wird jetzt auch verbraucht.” Adesso adoperano anche il mio corpo”, *Dantons Tod*, III, 3.

⁷⁹³ Glück in un suo saggio critico, nel quale opera una puntigliosa casistica, si sforza di individuare quale sia il reale rapporto tra il dottore e Woyzeck e lo scopo effettivo dell’esperimento, cercando tutte le interpretazioni possibili ed escludendo man mano quelle non accettabili. Egli fa presente che, nel periodo in cui Büchner studiava a Gießen, il grande scienziato Liebig faceva esperimenti sui soldati, mettendo in relazione il peso degli alimenti, fra i quali i piselli, con il peso degli escrementi. Confrontava l’urina dei soldati che mangiavano carne con quella di coloro che non ne facevano uso. Ricordiamo a questo proposito che il già discusso ‘Hippursäure’ è fondamentalmente un componente dell’urina di animali vegetariani, quali il cavallo (cfr. gr. “ἵππος” *cavallo*). Ora Büchner deve aver saputo di questi esperimenti ed essersi interessato non solo delle loro conseguenze fisiche e psichiche sui soldati, ma anche del loro significato sociale. Secondo Glück quindi gli esperimenti del dottore rappresenterebbero la scienza al servizio del potere militare, la scienza come oppressione e sarebbero mirati a trovare un surrogato della carne più economico di quest’ultima. Woyzeck dunque non si assoggetterebbe all’esperimento solo per necessità, ma anche per dovere di obbedienza al medico militare. La tesi può essere accettabile, anche se la figura di Liebig non ha niente da spartire con quella del dottore e anche se in fondo questa interpretazione non cambia nulla nella trasposizione poetica di Büchner, Alfons Glück, “Der Menschenversuch: die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners *Woyzeck*”, in: *GBJb* 5, 1985, pp. 139-182.

⁷⁹⁴ Un cittadino dice: “Unser Leben ist der Mord durch Arbeit”; “La vita per noi è un assassinio attraverso il lavoro”, *Dantons Tod*, I, 2.

§ 4 Metafore scientifiche non mediche

Il ginnasio Ludwig-Georg di Darmstadt, seppur ad indirizzo prevalentemente umanistico, comprendeva però anche corsi di scienze naturali, tenuti da un insegnante di nome Ernst Theodor Pistor, nei quali lo scolaro Georg ebbe occasione di apprendere le nozioni fondamentali di fisica, scienze naturali e geografia astronomica⁷⁹⁵. In seguito, come scienziato, Büchner approfondì certamente le sue conoscenze su riviste scientifiche che davano in quegli anni largo spazio ai fenomeni astronomici quali le comete, che interessavano gli studiosi ed appassionavano i lettori⁷⁹⁶. Così egli creò le premesse per un disinvolto utilizzo dei principi di fisica ed astronomia nella creazione di complesse ed efficaci metafore.

Che le sue conoscenze in materia risalissero al periodo scolastico lo dimostra anche il fatto che il tema delle comete è trattato, in senso metaforico, già nelle sue esercitazioni scolastiche. In esse troviamo ripetuta la stessa frase, riferita a figure di statura eccezionale, che si elevano molto al di sopra della gente comune. Queste persone non rappresentano i potenti, che si servono della storia per il proprio utile, ma gli oppositori del potere, che agiscono con forze contrarie in nome della libertà e del progresso, così come le comete si muovono con orbite diverse da quelle degli altri astri, in maniera più eccentrica, in direzioni e su piani diversi.

Tali personaggi, dice Büchner in *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, si procurarono l'immortalità risvegliando e trascinando un popolo intero e facendo tremare i tiranni:

“solche Männer sind es, die wie Meteore in der Geschichte aus dem Dunkel des menschlichen Elends und Verderbens hervorstrahlen”⁷⁹⁷.

In *Kato von Utika* il periodo è ripetuto, ma prosegue poi approfondendo il concetto con una più complessa articolazione della metafora.

L'uso metaforico della cometa in senso politico era già presente nella letteratura, sia tedesca che straniera, sin dalla fine del 18° secolo. Allora l'immagine della cometa si era già liberata, per mezzo delle scoperte scientifiche che ne avevano chiarito i misteriosi comportamenti, dall'orrore superstizioso che destava nell'antichità e la collegava ad eventi catastrofici; tuttavia essa poteva avere ancora, in senso figurato, ambedue i connotati, quello positivo di eccezionalità e quello negativo di irregolarità e disordine. Büchner, che già nell'adolescenza, sia per dovere scolastico sia per interesse personale, era grande lettore, aveva probabilmente avuto occasione di leggere in alcuni autori esempi di tali

⁷⁹⁵ Kuhnigk è andato alla ricerca del manuale d'astronomia, compilato dall'insegnante stesso, dal quale risultano le conoscenze del tempo riguardo alle comete. Esse erano già avanzate e contenevano i principi basilari, ancora oggi in gran parte validi, quali la presenza di un nucleo più denso, la direzione della coda contraria al sole, l'orbita ellittica, uno dei cui fuochi è il sole, che può necessitare anche di secoli per essere percorsa; era noto già allora che la loro velocità è tanto maggiore quanto più esse si avvicinano al sole e che, mentre i pianeti si muovono da est ad ovest, le comete possono avere svariate direzioni; il testo riferiva inoltre le date della comparsa delle comete più note, come quella di Halley, e dalla loro regolarità concludeva che il momento del loro ritorno era prevedibile; negava infine l'antica superstizione che attribuiva alla comete il sinistro presagio di eventi catastrofici, cfr. Markus Kuhnigk, “Kometen, Sternkunde und Politik. Zur astronomischen Metaphorik in Georg Büchners *Kato-Rede*”, in: *GBJb* 7 1988/89, pp. 260-281.

⁷⁹⁶ Kuhnigk fa presente che nel 1828 la stampa dedicò particolare spazio all'argomento comete in previsione della comparsa nel 1832 di una cometa, la cui orbita si doveva intersecare, secondo i calcoli, con quella della terra. La paura della collisione fra i due corpi celesti fece tremare la popolazione e le riviste scientifiche, fra le quali il *Darmstädter Montags-Blatt*, cercarono di chiarire tutti gli aspetti possibili per tranquillizzarla. La famiglia Büchner era probabilmente abbonata alla suddetta rivista e Georg deve aver letto quegli articoli (Markus Kuhnigk, *ibidem*).

⁷⁹⁷ “Sono tali uomini che come meteore nella storia emanano i propri raggi dal buio della miseria e della rovina umana”, *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 206.

metafore, che dovevano avere stimolato la sua fantasia ed averlo indotto a cimentarsi con tali figure.

La metafora è perfettamente inserita nel contesto e si avvale di grande abilità retorica, con lo scopo di ribadire un concetto fondamentale, in questo caso quello della generosità e del coraggio, attirando strategicamente l'attenzione del lettore ed affascinandolo. La dedizione e l'amor di patria sono impersonati nel primo tema dagli abitanti di Pforzheim, nel secondo da Catone Uticense⁷⁹⁸.

Vediamo, esaminando ad una ad una le parti della più estesa metafora contenuta in *Kato von Utika*, le caratteristiche della cometa, ciascuna delle quali ha una corrispondenza nelle singole prerogative delle grandi personalità:

- ◆ “solche Männer sind es, die gleich Meteoren aus dem Dunkel des menschlichen Elends und Verderbens hervorstrahlen”⁷⁹⁹:

i grandi personaggi sono infatti salvatori; la speranza che infondono è simile alla luce delle meteore. In *Heldentod* si dice addirittura che emanano luce “in der Geschichte”⁸⁰⁰, per indicare che quegli uomini sono in grado di modificarne il corso.

- ◆ “Sie durchkreuzen wie Kometen die Bahn der Jahrhunderte”⁸⁰¹: ciò significa che la loro comparsa è avvenimento raro ed eccezionale.

- ◆ “so wenig die Sternkunde den Einfluß der einen, ebensowenig kann die Politik den der andern berechnen”⁸⁰²: la credenza dell'influsso sugli eventi di questi corpi celesti era ancora molto viva e faceva parte del senso di mistero che continuava a circondarli. Quest'influsso ha un corrispettivo nella carismatica forza trascinatrice e nella volontà di modificare gli eventi che caratterizzano le forti personalità.

- ◆ “In ihrem exzentrischen Laufe scheinen sie nur Irrbahnen zu beschreiben, bis die großen Wirkungen dießer Phänomene beweisen, daß ihre Erscheinung lange vorher durch jene Vorsehung angeordnet war, deren Gesetze ebenso unerforschlich als unabänderlich sind”⁸⁰³:

anche se le conoscenze astronomiche sono ancora inesatte, la regolarità dell'orbita delle comete e la periodicità della loro comparsa è già nota. All'occhio inesperto il loro corso eccentrico può però apparire erratico, come casuale può apparire l'affermarsi di un personaggio dominante. Ma come la sapienza dello scienziato è in grado di prevedere il corso e l'influsso degli astri, la provvidenza può preordinare l'azione dei grandi uomini ed il loro effetto.

⁷⁹⁸ Per quanto riguarda le conoscenze di Büchner in campo astronomico, la tradizione letteraria della metaforica delle comete intesa in senso politico e l'interpretazione delle metafore astronomiche in *Kato von Utika*, v. Marcus Kuhnigk, *ibidem*.

⁷⁹⁹ “Sono tali uomini che, simili a meteore, mandano i loro raggi dal buio della miseria e della rovina umane”, *Kato von Utika*, pp. 219-220. La distinzione fra comete e meteore a quei tempi non era ben chiara.

⁸⁰⁰ “Nella storia”, *Heldentod der vierhundert Pforzheimer*, p. 206.

⁸⁰¹ “Essi intersecano come comete il corso dei secoli”, *Kato von Utika*, p. 220.

⁸⁰² “Come l'astronomia non è in grado di calcolare l'influsso di queste, così la politica di calcolare l'influsso di quelli”, *ibidem*.

⁸⁰³ “Nel loro corso eccentrico esse sembrano descrivere percorsi erratici, finché i grandi effetti di questi fenomeni dimostrano che la loro apparizione era preordinata già da molto tempo da quella provvidenza le cui leggi sono tanto insondabili quanto immutabili”, *ibidem*.

In conclusione ambedue i percorsi, quello delle comete e quello delle forti personalità, sono espressione sia di eccezionalità per il fatto che si distinguono dai loro simili, sia di profonda ed insondabile necessità, in un caso fisica, nell'altro storica.

Abbiamo detto che Catone è paladino del patriottismo e della libertà. Questo è ribadito nel tema qualche pagina più avanti quando Büchner si serve di una nuova metafora astronomica: questi due sentimenti erano “die Zentralsonne, um die sich alle seine Gedanken und Handlungen drehen”⁸⁰⁴; qui all'eccentricità del corso delle comete si sostituiscono la centralità e la stabilità del sole a significare l'importanza primaria nell'animo di Catone di questi due pensieri intorno ai quali orbitano gli interessi secondari.

Mentre la metafora contenuta in *Kato von Utika* evidenzia il valore positivo della cometa, quella che appare in *Dantons Tod* ne evidenzia gli aspetti negativi: Collot d'Herbois e Billaud-Varenes, parlando con Barère, gli fanno intendere di essere al corrente della sua relazione con una certa bella signora, che lo attira a Clichy. Collot dice: “Nicht wahr, über dem Ort steht ein Haarstern, unter dessen versengenden Strahlen dein Rückenmark ganz ausgedörrt wird?”⁸⁰⁵ e Billaud aggiunge:

“Nächstens werden die niedlichen Finger der reizenden Demaly es ihm aus dem Futterale ziehen und es als Zöpfchen über den Rücken hinunterhängen machen”⁸⁰⁶.

Si uniscono qui nella stessa metafora la superstizione circa l'influsso negativo delle comete e l'esatta conoscenza scientifica proveniente dagli studi sul midollo spinale e i nervi del cranio.

Il magnetismo, la fisica in generale e la geografia astronomica tornano ad affascinare in altre metafore. Per l'epicureo Danton la donna rappresenta un mondo al completo con la sua rete di meridiani e paralleli, dotato di forza d'attrazione magnetica: “Sie ist eine Magnetnadel: was der Pol Kopf abstößt, zieht der Pol Fuß an; die Mitte ist ein Äquator”⁸⁰⁷.

Thomas Payne nella sua coraggiosa dichiarazione di ateismo prende atto del male che tormenta il mondo fin nella sua parte più piccola, l'atomo:

“Das leiseste Zucken des Schmerzes, und regte es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten”⁸⁰⁸.

In *Woyzeck* il dottore fa discorsi vaneggianti quando vuole gettare il gatto dalla finestra per studiare la legge di gravità:

“Wenn wir nur eins von den Dingen nehmen, worin sich die organische Selbstaffirmation des Göttlichen, auf einem so hohen Standpunkte, manifestiert, und ihre Verhältnisse zum Raum, zur Erde, zur Planetarischen untersuchen, meine Herren wenn ich diese Katze zum Fenster hinauswerfe: wie wird diese Wesenheit sich zum centrum gravitationis gemäß ihrem eigenen Instinkt verhalten?”⁸⁰⁹.

⁸⁰⁴ “L'astro centrale intorno al quale giravano i suoi pensieri e le sue azioni”, *op. cit.*, p. 222.

⁸⁰⁵ “Già, da quelle parti c'è una cometa ai cui raggi ardenti il tuo midollo spinale si dissecca completamente, non è vero?”, *Dantons Tod*, III, 6.

⁸⁰⁶ “Una volta o l'altra le dita graziose della bella Demaly lo tireranno fuori dal suo astuccio e lo faranno pendere sulle sue spalle come una treccina”, *ibidem*.

⁸⁰⁷ “È un ago magnetico; quel che il polo testa respinge, il polo piede attira, il centro è un equatore”, *op. cit.*, I, 5.

⁸⁰⁸ “Il più piccolo trasalimento del dolore, e sia pur solo in un atomo, provoca un laceramento nella creazione, da cima a fondo”, *op. cit.*, III, 1.

⁸⁰⁹ “Se ora noi prendiamo anche soltanto una delle cose in cui, in alto, si manifesta l'organica autoaffermazione del divino e ne indaghiamo i rapporti con lo spazio, la terra, il cosmo planetario, signori miei, se butto dalla finestra questo gatto, come si comporterà questa entità in relazione al centrum gravitationis e relativamente al proprio istinto?” *Woyzeck*, scena 15.

Saint-Just, il più intransigente dei Giacobini e colui che porta le cose alle estreme conseguenze, sviluppa la metafora più lunga ed articolata che si incontra nelle opere di Büchner, quella delle catastrofi naturali.

Tutto parte dalla convinzione del fisico pluralista Empedocle (V sec. a.C.) che nascita e morte non esistano, ma siano dovute al mescolarsi e al dissolversi di alcune sostanze che permangono eternamente uguali ed indistruttibili. Tali “radici di tutte le cose”⁸¹⁰ sono, secondo lui, l’acqua, l’aria, la terra e il fuoco che unendosi danno origine alla generazione delle cose e separandosi alla loro corruzione. Le forze cosmiche che li uniscono e li separano sono quelle dell’Amore o Amicizia (*φιλία*, ‘*philia*’) e dell’Odio o Discordia (*νεκος*, ‘*neikos*’). Nagel⁸¹¹, senza fare riferimento ai filosofi naturalisti, fa notare che questi elementi e gli avvenimenti naturali che li riguardano vengono citati nell’*Encyclopédie*⁸¹² di Diderot e d’Alembert e nell’opera di un collaboratore, Holbach. Rileva, inoltre, come le catastrofi naturali ben si prestino per la loro intensità e le loro conseguenze ad essere paragonate alle rivoluzioni e rivela l’esistenza di una metafora simile, messa in bocca ad un giacobino in un’opera di Johann Joseph von Görres, *Resultate meiner Sendung nach Paris*⁸¹³. Può darsi che Görres abbia letto Holbach e sia rimasto impressionato dalla sua terminologia oppure, cosa più probabile, che Holbach sia da intendersi come magazzino di idee di un’epoca e non come fonte diretta di Görres o di Büchner. Nagel ritiene accettabili entrambe le ipotesi. Comunque, anche se Büchner si fosse ispirato alla metafora di Görres, essa sembra aver dato solo la spinta iniziale per un successivo sviluppo.

Vediamo lo svolgimento della metafora che ha un procedimento logico stringato costituito da varie fasi:

- ◆ La premessa: “Einige allgemeine Betrachtungen mögen sie überzeugen, daß wir nicht grausamer sind als die Natur und als die Zeit”⁸¹⁴ è la tesi da dimostrare.
- ◆ Segue la spiegazione delle condizioni naturali degli elementi e del loro turbamento che provoca le catastrofi naturali:

“Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. Eine Änderung in den Bestandteilen der Luft, ein Auflodern des tellurischen Feuers, ein Schwanken in dem Gleichgewicht einer Wassermasse und eine Seuche, ein vulkanischer Ausbruch, eine Überschwemmung begraben Tausende”⁸¹⁵.

Il cambiamento nelle componenti dell’aria provoca epidemie, in quelle del fuoco (inteso come nucleo infuocato della terra) eruzioni vulcaniche, in quelle dell’acqua inondazioni. La quarta radice delle cose, la terra, non è considerata elemento a sé ma contenitore globale degli altri tre.

- ◆ Le conseguenze di tali perturbazioni non sono avvertibili nel gran corso della storia:

⁸¹⁰ G. Reale – D. Antiseri, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, Brescia 1985⁶, vol. I, pp. 41-43.

⁸¹¹ Ivan Nagel, “Seuche, Vulcan, Überschwemmung: Saint-Just als Naturforscher”, in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 83-90.

⁸¹² *Encyclopédie*, 1765.

⁸¹³ *Risultati della mia spedizione a Parigi*, 1800.

⁸¹⁴ “Alcune considerazioni generali le potranno convincere che noi non siamo più crudeli né della natura né del tempo”, *Dantons Tod*, II, 7.

⁸¹⁵ “La natura segue calma e irresistibile le sue leggi; e l’uomo è distrutto quando entra in conflitto con esse. Un mutamento nella composizione dell’aria, il divampare del fuoco tellurico, il minimo squilibrio che si produca in una massa d’acqua, un’epidemia, un’eruzione vulcanica, un’inondazione, seppelliscono migliaia di uomini”, *ibidem*.

“Was ist das Resultat? Eine unbedeutende, im großen Ganzen kaum bemerkbare Veränderung der physischen Natur, die fast spurlos vorübergegangen sein würde, wenn nicht Leichen auf ihrem Wege lägen”⁸¹⁶.

- ◆ Il piano si sposta dal campo degli eventi naturali a quello delle azioni umane, conseguenti alle idee, il cui fine giustifica i mezzi. La rivoluzione ha una sua ragione d'essere:

“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?

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 denn nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch mehr Menschen außer Atem kommen?”⁸¹⁷.

Il quadro del trascorrere dei secoli, dell'ineluttabilità della storia e dei suoi ingranaggi impietosi è grandioso.

- ◆ Infine la conclusione:

“Wir schließen schnell und einfach: Da alle unter gleichen Verhältnissen geschaffen werden, so sind alle gleich, die Unterschiede abgerechnet, welche die Natur selbst gemacht hat; es darf daher jeder Vorzüge und darf daher keiner Vorrechte haben, weder ein einzelner noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. – Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. Er hatte vier Jahre Zeit nötig, um in der Körperwelt durchgeführt zu werden, und unter gewöhnlichen Umständen hätte er ein Jahrhundert dazu gebraucht und wäre mit Generationen interpunktiert worden. Ist es da so zu verwundern, daß der Strom der Revolution bei jedem Absatz, bei jeder neuen Krümmung seine Leiche ausstößt?”⁸¹⁸.

Qui termina con il *quod erat demonstrandum* l'arco della parabola perfettamente costruita, ineccepibile dal punto di vista del rigore logico e ricchissima dal punto di vista del linguaggio immaginifico. I successivi ampliamenti e divagazioni nulla aggiungono alla perfezione formale e contenutistica della metafora.

⁸¹⁶ “E qual è il risultato? Una modificazione insignificante, tutto considerato appena percettibile, nella natura fisica, che sarebbe trascorsa quasi senza traccia se sul suo cammino non giacessero dei cadaveri”, *ibidem*. Come non ricordare il passo della prefazione a *I Malavoglia* in cui Giovanni Verga esprime una presa di posizione ideologica che si concretizza nella concezione della “fiumana del progresso” che lascia ai suoi margini, come vittime, i deboli, i fiacchi, insomma “i vinti”.

⁸¹⁷ “Ora io chiedo: «Nelle sue rivoluzioni la natura spirituale deve avere più riguardi che non quella fisica? E altrettanto che una legge fisica, un'idea non deve poter annientare ciò che le si oppone? E in generale, un avvenimento che muti l'intera conformazione della natura morale, vale a dire dell'umanità, non deve poter passare attraverso il sangue?». Lo spirito universale si serve, nella sfera spirituale, delle nostre braccia, così come in quella fisica usa vulcani e inondazioni. Che cosa importa morire in un'epidemia o in una rivoluzione? I passi dell'umanità sono lenti, li si può calcolare solo per secoli; dietro ognuno di essi si elevano le tombe di generazioni. La realizzazione delle invenzioni più semplici, dei più elementari principi, è costata la vita a milioni che morirono lungo il cammino. Non è dunque comprensibile e naturale che, in un periodo in cui il passo della storia è più veloce, maggiore sia il numero di coloro a cui viene a mancare il respiro?”, *Dantons Tod*, II, 7.

⁸¹⁸ “Concludiamo rapidi e semplici: dal momento che tutti veniamo creati nelle medesime condizioni, siamo tutti uguali, a parte quelle differenze che la natura stessa ha decretato; perciò ognuno può avere le proprie peculiarità, nessuno deve avere dei privilegi, né i singoli né una classe di individui più o meno numerosa. Ogni elemento di questa proposizione applicato alla realtà ha ucciso i suoi uomini. Il 14 luglio, il 10 agosto, il 31 maggio sono i suoi segni di interpunzione. Sono occorsi quattro anni perché essa s'imponesse al mondo fisico, e in condizioni normali ci sarebbe voluto un secolo e l'interpunzione sarebbe stata segnata da generazioni. C'è dunque tanto da meravigliarsi se il fiume della rivoluzione getta a riva i suoi cadaveri a ogni secca, a ogni nuova curva?”, *ibidem*.

Saint-Just ha raggiunto il suo scopo, quello di convincere i deputati della Convenzione Nazionale che la violenza è un diritto naturale affermato da una nuova concezione della filosofia della storia, diritto da esercitare per perseguire scopi di giustizia e di uguaglianza.

Solo uno scrittore-scienziato come Büchner era in grado di inserire così sapientemente e con un linguaggio così appropriato⁸¹⁹ le conoscenze più attuali nel campo delle scienze naturali in una costruzione logico-filosofica di grande effetto oratorio, conducendola con una tensione ed un crescendo retorico senza uguali.

⁸¹⁹ V. ad esempio l'uso del neologismo 'tellurisch'; la parola, afferma Nagel, era fino a poco tempo prima sconosciuta.

IV

Conclusione

Büchner rivela un alto grado di attenzione ai dati relativi a persone e situazioni, ma il suo modo di entrare in relazione con il mondo reale e di rappresentarlo — come abbiamo rilevato nel corso di tutta la presente trattazione — assume molto spesso un valore metaforico che rimanda al suo sistema culturale, alla sua concezione filosofica, alla sua prospettiva scientifica. Addirittura la metafora funge da mediatrice fra l'autore e le sue concezioni filosofiche e scientifiche. Diremo di più: se, come afferma Spitzer⁸²⁰, le particolarità dell'espressione rivelano lo stato d'animo dell'autore, i suoi centri emotivi, la sua ispirazione fondamentale, sicuramente la metafora appare come espressione peculiare e momento insopprimibile dell'arte di Büchner. Spitzer scrive: "Il mio modo di affrontare i testi letterari potrebbe essere sintetizzato nel motto 'Wort und Werk'⁸²¹. Le osservazioni fatte sulla parola si possono estendere a tutta l'opera: se ne deduce che fra l'espressione verbale e il complesso dell'opera deve esistere, nell'autore, un'armonia prestabilita, una misteriosa coordinazione fra volontà creativa e forma verbale"⁸²². Tutto questo, che si può cogliere nell'opera di Büchner, riporta ad una tecnica induttivo-deduttiva che consiste nel non perdere mai di vista l'insieme delle analisi delle parti, nell'andare dalle parti al tutto e viceversa, procedimento che bene si sposa con la pratica della scienza⁸²³.

Anche la cosiddetta "stilistica reale" di Auerbach⁸²⁴ ci aiuta a comprendere da un lato l'individualità stilistica di Büchner, dall'altro la sua *Weltanschauung*. Così si coglie meglio il fatto che la sua metafora non solo prende le distanze dall'allegoria medioevale del tutto astratta ma anche dalla metafora seicentesca, prodotto per lo più di un virtuosismo, per divenire espressione di una realtà totale, in un preciso contesto storico-politico e in una concretezza che è elemento precipuo dell'*habitus* scientifico.

Infatti scienziato egli fu sempre e non marginalmente, anche se in lui quest'anima si fuse con quelle del letterato e del rivoluzionario.

Chi si avvicina a lui finisce per chiedersi, riflettendo sull'estrema brevità della sua vita, che cosa Büchner sarebbe divenuto se essa non si fosse interrotta così presto. Considerando che alla sua morte la passione politica si era in lui già placata, anche se forte rimaneva l'anelito sociale, le vie ancora aperte sarebbero state due: o una vita dedicata alla scienza o una carriera letteraria. Ma poiché, come sottolineato in questo studio, i due interessi sono strettamente intrecciati, essi sarebbero probabilmente rimasti uno al servizio dell'altro, procedendo sullo stesso binario e nella stessa direzione. È, però, inutile fare congetture.

È inevitabile piuttosto, ogni volta che si legge una sua pagina, meravigliarsi dell'audacia e dell'anticonformismo sia delle sue teorie scientifiche che della sua poesia e rimanere stupiti per l'impressionante modernità delle idee. Egli ha percorso i tempi con incredibili intuizioni.

Chi conosce ad esempio il pensiero del premio Nobel per la medicina del 1965, il francese Jacques Monod, ed ha letto il suo saggio *Il caso e la necessità*⁸²⁵, riscontra un'incredibile affinità con il nostro autore e trova in esso risposta a molti dei quesiti posti dalla sua opera. Questo saggio ha per argomento le nuove acquisizioni della biologia molecolare e i loro riflessi sul pensiero filosofico e sulle credenze religiose della società occidentale. La biologia, fa notare Monod, si è sviluppata al pari delle altre scienze positive, sul postulato di oggettività che presuppone lo studio di quelle caratteristiche intrinseche alla natura, escludendo quindi che i fenomeni possano accadere secondo un disegno preordinato, un "progetto", o in funzione della

⁸²⁰ Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Universale Laterza, 1966, p. 41.

⁸²¹ 'Parola ed opera'.

⁸²² Leo Spitzer, *op. cit.* p. 52.

⁸²³ Leo Spitzer, *op. cit.* p. 94, laddove Spitzer chiama "Zirkel im Verstehen" questo circolo della comprensione.

⁸²⁴ Erich Auerbach, *op. cit.*

⁸²⁵ Jacques Monod, *Il caso e la necessità*, Milano 1984⁴.

realizzazione di un fine⁸²⁶. D'altra parte l'autore deve riconoscere che lo studio degli organismi viventi mette in evidenza in modo inconfutabile che una qualche forma di fine esiste realmente. Questa caratteristica, definita teleonomia, consiste appunto nella capacità degli organismi viventi di realizzare un progetto a cui si perviene tramite la trasmissione dell'informazione necessaria alla conservazione della specie. L'aspetto innovativo dell'impostazione di Monod è il considerare questa caratteristica come una proprietà intrinseca alla natura stessa e che può quindi essere accomunata alle altre proprietà degli organismi viventi, l'invarianza e la morfogenesi autonoma. La prima è la capacità di trasmettere l'informazione sulla propria specie alle generazioni successive. La seconda è invece la caratteristica di determinare autonomamente la propria struttura a differenza di un oggetto inanimato. Nell'impostazione di Monod la teleonomia sottostà all'invarianza, vale a dire che l'evoluzione verso organismi sempre più funzionali è dovuta a modifiche, "perturbazioni", di una struttura che già possiede la capacità di trasmettere le proprie caratteristiche. Al contrario, quando si antepone la teleonomia all'invarianza, si ha lo sviluppo di teorie antropomorfe, come il vitalismo e l'animismo⁸²⁷. Il primo muove dall'idea che il mondo vivente non possa essere spiegato con le leggi oggettive della fisica e che quindi debba avere principi specifici propri. Il secondo invece tende a spiegare anche il mondo inanimato con principi mentali, cioè con leggi del pensiero che in realtà valgono solo nell'ambito del sistema nervoso centrale dell'uomo. Certo a Büchner erano sconosciute le nozioni biochimiche e fisiche su cui si basa la teoria di Monod, secondo il quale l'organismo è una macchina chimica che si costruisce da sé (morfogenesi autonoma), ma il fatto che la validità delle informazioni genetiche venga vagliata solo in un secondo tempo dall'organismo finito ci rievoca le intuizioni del nostro autore⁸²⁸. Monod afferma che il DNA, più che partecipare all'evoluzione, quasi vi si oppone, trasmettendo inalterato il suo codice e che saranno quindi soltanto le perturbazioni casuali del codice genetico (mutazioni) a determinare le variazioni. Sarà soltanto a questo punto che interverrà la selezione per determinare la validità o meno di questo cambiamento. Conclude che l'evoluzione non è quindi il risultato di un disegno preordinato ma solo la conferma della validità di eventi casuali. Anche l'uomo, emerso per caso in un universo, non è quindi l'erede né il portatore di alcun dovere e finalità biologici. La riflessione filosofica di Monod è la seguente: questa constatazione non risolve l'angoscia della solitudine dell'uomo che gli è stata tramandata anche geneticamente ed è divenuta per lui un atteggiamento fondamentale. È questa angoscia ereditaria che spinge l'uomo a cercare delle spiegazioni che diano un senso alla sua esistenza e lo induce a tante ipotesi⁸²⁹. L'essere umano non deve più porsi il problema della finalità della propria vita, ma piuttosto considerare la vita stessa e la trasmissione delle informazioni genetiche come unico fine⁸³⁰. Ciò permette all'uomo di superare l'angoscia dovuta alla necessità di una spiegazione trascendentale e di rinunciare alle sue illusioni per abbracciare quella che l'autore chiama "etica della conoscenza", un'etica che implica la rinuncia a qualsiasi ideologia. Lo stesso socialismo al quale l'autore dice di aderire, dovrebbe ispirarsi a quest'etica anziché perseguire una pura e semplice ideologia del progresso⁸³¹. La gratificazione della vita e dello studio scientifico sono la vita e lo studio stessi e non importa se, una volta raggiunta la cima, il sasso di Sisifo ricade ai piedi della montagna.

⁸²⁶ Per un confronto con il pensiero di Büchner v. cap. I, § 3, p. 34 e segg.

⁸²⁷ Mayer rileva a proposito di Büchner che i teleologi avevano scambiato causalità e finalità e dedotto dalla presenza degli organi l'intenzionalità della natura e con ciò compiuto un atto di pensiero antropomorfo e attribuito alla natura intenzione e mentalità umane. A Büchner, egli afferma, non interessano scopi arbitrari perché è convinto della massima mancanza di finalità di ogni tipo di vita, in quanto "Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da." ("Tutto ciò che è, è là per sua volontà." [*Über Schädelnerven*, pag. 146]). I punti di contatto tra Büchner e Monod ci paiono evidenti, Hans Mayer, *op. cit.*

⁸²⁸ Ripensiamo alla considerazione di Büchner: "die Tränendrüse ist nicht da [...]" v. cap. I, § 3.

⁸²⁹ Ricordiamo il rifiuto della metafisica da parte di Büchner, v. cap. I, § 3.

⁸³⁰ Quest'affermazione ricorda l'aforisma del giovane Büchner: "ich glaube aber, daß das Leben selbst Zweck sei, denn: Entwicklung ist der Zweck des Lebens, das Leben selbst ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck", *Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord*, p. 217, v. cap. I, § 3.

⁸³¹ Mayer trova questi stessi elementi in Büchner. Rileva che teleologia non è necessariamente da intendere nel senso del dualismo cristiano come frattura tra il mezzo dell'aldiquà e lo scopo dell'aldilà. C'è anche una teleologia dell'aldiquà, atea, materialistica come quella contenuta nell'insegnamento di Darwin circa la lotta per l'esistenza e la vittoria finale del più forte voluta dalla natura. Tutte le teorie sociali evolucionistiche, e di conseguenza teleologiche, si basano su una concezione della natura e della società che radica nella finalità dell'armonia economica. Secondo Mayer anche questo tipo di teleologia, o meglio

Non siamo noi quindi a dare una risposta ai quesiti posti da Büchner ma lo stesso Monod più di un secolo dopo la morte del nostro autore.

Büchner è stato considerato sempre pessimista⁸³², se non addirittura nichilista⁸³³. Alcuni hanno però cercato di salvarlo dal naufragio. Mischke⁸³⁴, ad esempio, ne delinea la redenzione attraverso l'amore delle donne, come Lucile, che accettano la morte e la superano, dimostrando l'indistruttibilità della persona; Mautner⁸³⁵ vuole vedere nella sua arte un'evoluzione verso la religione, interpretando il suo ultimo personaggio, Woyzeck, nel senso di un crescendo di spiritualità; per il poeta Paul Celan⁸³⁶ ciò che riscatta la visione del mondo di Büchner è la poesia; noi, dal canto nostro, crediamo che un vero scienziato non possa essere mai completamente pessimista perché guidato, per dirla con Monod, dall' "etica della conoscenza". Quindi ciò che salva Büchner dall'abisso del nichilismo è la scienza.

utilitarismo, non poteva piacere a Büchner. Se egli era nemico della religione cristiana e dei suoi servi ai quali rimproverava di consolare i diseredati con migliori prospettive future, odiava però il pensiero utilitaristico del profitto, da lui considerato un inganno ideologico altrettanto disprezzabile quanto la promessa cristiana delle gioie dell'aldilà, Hans Mayer, *op. cit.*

⁸³² Karl Viëtor, "Die Tragödie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama *Dantons Tod*", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 12, 1934, pp. 173-209, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 98-137.

⁸³³ V. Robert Mühlher, "Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus", in: *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, Herold, 1951, pp. 97-145, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 252-288 e l'interpretazione che del nichilismo büchneriano dà Helmut Krapp, "Zu Büchners ästhetischer Konzeption Pathos", in: *Der Dialog bei Georg Büchner*, München, Carl Hanser Verlag, copyright 1958 by Hermann Gentner Verlag, Darmstadt, pagg. 11-28, poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, pp. 386-405. Per il nichilismo in *Leonce und Lena* v. Gonthier-Louis Fink, "Leonce und Lena. Komödie und Realismus bei Georg Büchner", in: *Etudes Germaniques* 16, 1961, pp. 223-234 con il titolo "*Léonce et Léna. Comédie et réalisme chez Büchner*", poi in: Wolfgang Martens a cura di *op. cit.*, p. 488. Circa la difficoltà di collocazione ideologica di Büchner v. Silvio Vietta, "Sprachkritik bei Büchner", in: *GBJb* 2, 1982, pp. 144-156.

⁸³⁴ Joachim Mischke, *Die Spaltung der Person in Georg Büchners >Dantons Tod<*, Marburg, Dissertation der Philosophischen Fakultät, 29 maggio 1970.

⁸³⁵ Franz H. Mautner, *op. cit.*

⁸³⁶ Paul Celan, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

AVVERTENZA:

Tutte le citazioni da opere, lettere e documenti dell'autore oggetto della tesi sono tratte da: Georg Büchner, *Werke und Briefe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1974⁹, tranne quelle da *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus barbatus L.)* contenuto in: *SWB*, vol. II, pp. 65-136.

La traduzione delle opere teatrali è tratta da: Georg Büchner, *Teatro*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1994⁶; quella di *Lenz* da: Georg Büchner, *Lenz*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1989; quella delle lettere di Büchner da: Georg Büchner, *Opere e lettere*, Milano, Tea, 1990.

La traduzione del brano di *Die Romantische Schule* di Heine è tratta da: Heinrich Heine, *La Germania. La scuola romantica. Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, Bari, Editori Laterza, 1972.

Le restanti traduzioni sono state eseguite dalla laureanda.

*

AA.VV., *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. [Conversations Lexikon.] in zwölf Bänden*, 12 voll., Leipzig, 1830⁷.

AA.VV., *Medicamenta*, Milano, Cooperativa Farmaceutica, 1964⁶.

E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Giulio Einaudi editore S.p.A., 1956.

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografica - Editrice torinese, dal 1961 in via di pubblicazione.

S. Brockhau, *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung. In vier Bänden*, 4 voll., Leipzig, 1837; *Kleine Konversations-Lexikon*, 2 voll., Leipzig, 1906.

G.B. Cassano, P. Cioni, G. Perugi, E. Poli, (a cura di) *Manuale di psichiatria*, Torino, UTET, 1994¹.

G.B. Cassano, A. D'errico, P. Pancheri, L. Pavan, A. Pazzagli, L. Ravizza, R. Rossi, E. Smeraldi, V. Volterra, (a cura di) *Trattato italiano di psichiatria*, Milano, Masson, 1992¹.

P. Celan, "Der Meridian", in: *Gesammelte Werke*, vol. III, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1992², pp. 187-202.

D. Burghard, "Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte - »geschlossene Form«", in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 144-170.

G. Devoto e G.C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1995.

I. Diersen, "Büchners *Lenz* im Kontext der Entwicklung der Erzählprosa im 19^o Jahrhundert", in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 91-125.

W. Doerr, "Georg Büchner als Naturforscher", in: *Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Darmstadt, pp. 286-291.

U. Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani, 1997.

L. Ferrio, *Terminologia medica*, Torino, UTET, 1961⁴.

A. Geus, "Die Rezeption der vergleichend-anatomischen Arbeiten Georg Büchners über den Bau des Nervensystem der Flußbarbe" in: *Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Darmstadt, pp. 292-295.

A. Glück, "Der 'ökonomische Tod': Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*", in: *GBJb* 4, 1984, pp. 167-226; "Der Menschenversuch: die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners *Woyzeck*", in: *GBJb* 5, 1985, pp. 139-182.

G. Hartung, "Die Technik der *Woyzeck*-Entwürfe", in: *Wege zu Georg Büchner*, pp. 204-233.

J. C. Hausschild, "Schiffbruch und Lebensplan. Büchners Vaterbeziehung im Proseß der Literarisierung", in: *Zweites Internationales Georg Büchners Symposium*, a cura di D. Burghard e G. Oesterle 1990, pp. 37-52; "Büchners letzte Stunden. Ein unbekannter Brief von Wilhelm Baum", in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 381-382.

H. Heine, *Die Romantische Schule*, Stuttgart, Philipp Reklam Jun, 1976.

F. Heyn, *Die Sprache Georg Büchners*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Philipps- Universität, Marburg/Lahn, 1955.

W. Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München, Winkler Verlag, 1977; "Die Philosophie der Ärzte und die Rhetorik der Dichter. Zu Schillers und Büchners ideologisch-ästhetischen Positionen", in: *Wege zu Georg Büchner*, 1989.

J. Hörisch, cap. III, § "Pathos und Pathologie – Der Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*", in: *Die andere Goethezeit*, pp. 222-237.

D. Horton, "Modes of consciousness representation in Büchner's *Lenz*", in: *German Life and Letters* 43, 1 ottobre 1989, pp. 34-48.

M. In Der Beeck, "Georg Büchner al Psychopathologe", in: *Materia Medica Nordmark* 15, 1963, pp. 665-668.

H. Issa, *Das "Niederländische" und die "Autopsie". Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke*, in: *Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, a cura di D Kafitz, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, 1988, vol. 6.

- M. Kuhnigk, "Kometen, Sternkunde und Politik. Zur astronomischen Metaphorik in Georg Büchners *Kato-Rede*", in: *GBJb* 7 1988/89, pp. 260-281.
- G. Kurz, "Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110, 1991, pp. 550-574.
- H. Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, 1° ed., Berlin, Aufbau-Verlag, 1959 (Frankfurt/Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972²).
- A. Mette, "Medizin und Morphologie in Büchners Schaffen", in: *Sinn und Form* 15, 1963, pp. 747-755.
- L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi Editore, Torino 1964, vol. III *Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, tomo 1 *Dal Biedermaier al fine secolo (1820-1890)*.
- J. Monod, *Il caso e la necessità*, Milano, Mondadori Editore, 1984⁴.
- H. Müller, "'Man arbeitet heutzutage alles in Menschenfleisch'. Anmerkungen zu Büchners *Dantons Tod* un ein knapper Seitenblick auf Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage*", in: *Grabbe Jahrbuch* 7, 1988, pp. 78-88.
- W. S. Müller, "Natur und Naturwissenschaft im Werk Georg Büchners", in: *Festschrift für Klaus Ziegler*, a cura di E. Catohly e W. Hellmann, Tübingen, 1968, pp. 205-232.
- I. Nagel, "Seuche, Vulcan, Überschwemmung: Saint-Just als Naturforscher", in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 83-90.
- R. Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama 'Dantons Tod' unter Berücksichtigung der 'Letzten Tage der Menschheit' von Karl Kraus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- S.K. Oehler, "'Der Sinn des Tigers'. Zur Rezeption der Hirn- und Schädellehre Franz Joseph Galls im Werk Georg Büchners", in: *GBJb* 5, 1985, pp. 18-51.
- I. Oesterle, "Zuckungen des Lebens. Zum Antiklassizismus von Georg Büchners Schmerz-, Schrei- und Todesästhetik", in: *Wege zu G. Büchner*, pp. 61-84.
- R. Pabst, "Zwei unbekannte Berichte über die Hinrichtung Johann Christian Woyzecks", in: *GBJb* 7, 1988/89, pp. 338-350.
- W. Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie Verlag GmbH, 1993².
- H. Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlin e Weimar, Aufbau-Verlag, 1983¹.
- A. Schmidt, *Tropen der Kunst. Zur Bildlichkeit der Poetik bei Georg Büchner*, Wien, Passagen Verlag, 1991.
- H. Schulz, *Deutsches Fremdwörterbuch*, vol. I, Straßburg, Verlag von Karl I. Trübner, 1913, Photomechanische Nachdruck Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1974.
- L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Universale Laterza, 1966.
- J. Strohl, "Lorenz Oken und Georg Büchner als Naturforscher", in: *Corona* 5, 1935, pp. 634-656.
- E. Tesauro, *Cannocchiale*, in: Ezio Raimondi, *Letteratura barocca: Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961.
- S. Vietta, "Sprachkritik bei Büchner", in: *GBJb* 2, 1982, pp. 144-156.
- K. Viëtor, *Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft*, Bern, A. Franke AG. Verlag, 1949.
- U. Walter, "Der Fall Woyzeck. Eine Quelle-Dokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht)", in: *Georg Büchner Jahrbuch* 7, 1988/89, pp. 351-380.
- H.G. Werner, (a cura di), *Studien zu Georg Büchner*, Berlin e Weimar, Aufbau-Verlag, 1988¹.
- H. Wetzel, "Die Entwicklung Woyzecks in Büchners Entwürfen", in: *Euphorion* 74, 1980, pp. 375-396.
- W. Wülfling, "'Autopsie'. Bemerkungen zum 'Selbst-Schauen' in Texten Georg Büchners", in: *Weimarer Beiträge*, XI, 35, 1989, pp. 1780-1795 e in: *Wege zu G. Büchner*, pp. 45-60.
- L. Zagari, "Georg Büchners Theater zwischen Tradition und Antitradition", in: *Studi germanici* (NS) III, 3, ottobre 1964, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 373-382.



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)

<www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>

Carla Rossi Academy Press è la casa editrice di Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) e pubblica i contributi di affiliati, ricercatori e allievi specializzandi. I suoi interessi principali riguardano dantologia, poesia e ermeneutica del testo letterario, critica d'arte, architettura, progettazione del paesaggio, museografia e scenografia. La sua collana *Bibliotheca Phoenix* accoglie anche alcuni testi di Giorgio Luti, Mario Luzi e Sergio Moravia, oltre a molte opere del direttore dell'istituto Marino Alberto Balducci, Carla Rossi Academy-INITS offre inoltre una serie amplissima di pubblicazioni elettroniche liberamente scaricabili dal suo portale (<<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>). Alcune opere di Carla Rossi Academy Press sono state nel tempo pubblicate in collaborazione con la casa editrice milanese *MJM* e la casa editrice *Le Lettere* di Firenze.

Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) è un istituto educativo privato internazionale. A partire dall'anno accademico 1993-1994, si occupa principalmente di ermeneutica dantesca e studi rinascimentali. Fondato in affiliazione con la University of Connecticut - USA, è diventato autonomo per lo Stato Italiano nel 2004, come "Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca". Creato in memoria della colta benefattrice, ha sede legale in Toscana, in quella stessa 'valle delle nebbie' del territorio pistoiese della Valdinievole storicamente legata alle ruberie del personaggio infernale Vanni Fucci e al leggendario ponte dantesco. Appassionata di letteratura, musica e arte (e in particolare di Virgilio, Dante e D'Annunzio), negli anni Quaranta del secolo scorso, Carla Rossi era stata a Firenze allieva di Giacomo Devoto, Attilio Momigliano e Giuseppe De Robertis. *Villa Rossi 'La Fenice'* era la sua casa. Qui, dall'inizio, l'ente creato in suo nome ne commemora l'intelligenza e i valori morali. Dal 1998, CRA-INITS organizza programmi formativi specifici per *Harvard University*. L'ente collabora anche con altre università italiane e straniere (Bard College, U.S.A. - Brown University, U.S.A. - Columbia University, U.S.A. - Escuela Nacional de Antropología e Historia/University of Mexico City, MEXICO - Georgetown University, U.S.A. - Jagiellonian University in Krakow, POLAND - Johns Hopkins University, U.S.A. - La Trobe University, AUSTRALIA - McGill University, CANADA - Pennsylvania State University, U.S.A. - Saints Cyril and Methodius University, MACEDONIA - San Francisco State University, U.S.A. - Università di Catania, ITALIA - Università di Firenze, ITALIA - Università di Genova, ITALIA - Università di Lecce, ITALIA - Università di Milano, ITALIA - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ITALIA - Università di Napoli, ITALIA - Università di Palermo, ITALIA - Università La Sapienza di Roma, ITALIA - Università di Torino, ITALIA - Università di Urbino, ITALIA - University of Connecticut, U.S.A. - University of Delhi, INDIA - University of Pittsburg, U.S.A. - University of Wisconsin, U.S.A. - Temple University, U.S.A. - Tufts University, U.S.A. - Yale University, U.S.A.). Per corsi di studio e programmi di ricerca, CRA-INITS accoglie ogni anno circa 20 studenti e/o studiosi. Con il patrocinio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (MIBAC), in Italia e all'estero, Carla Rossi Academy crea inoltre programmi di conferenze-spettacolo & performance art denominati 'Evocazioni Dantesche. Un viaggio nella *Divina Commedia*', coinvolgendo varie discipline artistiche che si confrontano con il testo poetico per attualizzarne i contenuti profondi. *Evocazioni Dantesche* fa parte del *Divine Comedy Project* © che prevede la realizzazione del *Divine Comedy Museum & Garden* © e la pubblicazione in tre romanzi di una libera versione in prosa poetico-interpretativa della *Divina Commedia*. CRA-INITS è Membro Benemerito dalla Società Dantesca Italiana - Firenze, e Life Member of the Dante Society of America.

INDEX BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa

Quest'ultima è indicata da asterisco (*)

- 1 Massimo Seriacopi, *Un riscontro testuale inedito per "dal ciel messo"* («Inferno» IX, 85), Novembre 1999, pp. 1-31.
- 2 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Novembre 1999, pp. 1-105.
- 3* Marino A. Balducci, *Rapsodie Indiane. Un viaggio interiore verso le origini di Verità e Bellezza*. Presentazione di Mario Luzi, Novembre 1999, pp. 1-189.
- 4 Marino A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia* Introduzione di Sergio Moravia, Dicembre 1999, pp. 1-297.
- 5 Loredana De Falco, *Apollo e le Muse* (C.R.A.-INITS Research Paper 1999), Gennaio 2000, pp. 1-27.
- 6 Marco Giarratana, *Canuto come il mare. Studio sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*, Settembre 2000, pp. 1-49.
- 7* Marino A. Balducci (Traduzione poetica), Pindaro, *Olimpica I - A Hieron di Siracusa vincitore nella corsa del cocchio*, Settembre 2000, pp. 1-25.
- 8 Silvio Calzolari, *Un viaggio iniziatico*, Dicembre 2000, pp. 1-13.
- 9 Mario Luzi, *L'onestà di un libro poetico*, Dicembre 2000, pp. 1-11.
- 10 Marino A. Balducci, *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.
- 11 Elisabetta Marino, "Who's American?": *Comparing Ethnic Groups in Gish Jen's Collection of Short Stories Entitled Who's Irish*, Marzo 2002, pp. 1-21.
- 12 Giorgio Luti, *L'impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.
- 13* Riccardo Giove, *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-36.
- 14 Marino A. Balducci, *L'essenza ermeneutica*, Aprile 2002, pp. 1-19.
- 15* Marino A. Balducci, *Quartine d'amore*, Maggio 2002, pp. 1-116.
- 16* Marino A. Balducci, *Risveglio a Benares*, Luglio 2002, pp. 1-17.
- 17 Massimo Seriacopi, *La figura di Bonifacio VIII nel poema dantesco*, Febbraio 2003, pp. 1-75.
- 18 Lino Bandini, *Misericordia e Carità La manifestazione della grazia nella Divina Commedia* (C.R.A.-INITS Research Paper 2001), Febbraio 2003, pp. 1-77.
- 19 Lorenzo Bellettini, *Dalle isole Barbados all'harem del sultano Saggio di letteratura comparata sulla diffusione della materia americana di Inkle e Yariko nelle letterature europee*, Marzo 2003, pp. 1-21.
- 20* Francesca Lotti, *Poesie*, Marzo 2003, pp. 1-53.
- 21* Massimo Seriacopi, *Piccole danze*, Marzo 2003, pp. 1-39.
- 22 Lorenzo Bellettini, *Note esegetiche su "Il terremoto in Cile" di Heinrich von Kleist*, Aprile 2003, pp. 1-29.
- 23 Elisabetta Marino, *Looking at America from the Eyes of Asian American Children*, Aprile 2003, pp. 1-23.
- 24 Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia* (C.R.A.-INITS Research Paper 2002), Settembre 2003, pp. 1-29.
- 25 Marino A. Balducci, *Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di "humilitas" nel Canzoniere di Petrarca*, Maggio 2004, pp. 1-65.
- 26 Marino A. Balducci, *Caravaggio: la Madonna dei pellegrini e un passo di danza*, Maggio 2004, pp. 1-39.
- 27 Marino A. Balducci, *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Novembre 2004, pp. 1-436.
- 28 Sharmistha Lahiri, *Poetry of Giacomo Leopardi Between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.
- 29 Sergio Moravia, *Civiltà cristiana e tradizione classica in Dante*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 30 Marino A. Balducci, *La menzogna infernale. Francesca, Ulisse, sinfonismo, terremoti e «ruine»: percorsi ermeneutici nella Divina Commedia*, Luglio 2006, pp. 1-485.
- 31 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
- 32 Marino A. Balducci, *Il sorriso di Ermete. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Luglio 2006, pp. 1-126.
- 33 Sergio Moravia, *Gli studi filosofico-letterari e la prospettiva ermeneutica della Carla Rossi Academy*, Luglio 2006, pp. 1-15.

- 34 Marino A. Balducci, *La morte di re Carnevale, Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Settembre 2006, pp.1-167.
- 35 Marino A. Balducci, *La dialettica del cerchio e del quadrato nell'opera di Filippo Brunelleschi*, Settembre 2006, pp.1-95.
- 36 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-135.
- 37* Marino A. Balducci, *Il mare di latte*, Settembre 2006, pp. 1-83.
- 38 Marino A. Balducci, *The call of the ancient Dialogo con il passato nell'abbandono della "modernità": una prospettiva italiana e americana*, Settembre 2006, pp. 1-25.
- 39 Marino A. Balducci, *Inferno V Gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, Settembre 2006, pp. 1-81.
- 40 Marino A. Balducci, *Il quadrato e il cerchio Studi sull'arte e la letteratura del Rinascimento italiano*, Settembre 2006, pp. 1-243.
- 41 Marino A. Balducci, *Romanticismo, D'Annunzio e oltre. Da Foscolo a Palazzeschi: studi letterari sul XIX e sul XX secolo*, Settembre 2006, pp. 1-319.
- 42 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, Settembre 2006, pp. 1-46.
- 43 Marino A. Balducci, *Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale*, Settembre 2006, pp. 1-14.
- 44 Marino A. Balducci, *D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi*, Settembre 2006, pp. 1-38.
- 45 Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Marzo, 2007, pp. 1-31.
- 46 Elisabetta Marino, *Exploring the Complexity of the "National versus Ethnic" Discourse in Syed Manzurul Islam's Burrow (2004)* Marzo 2007, pp. 1-19.
- 47 Francesca Lane Kautz, *Un tragitto simbolico verso la vera conoscenza: il canto XIII del Paradiso di Dante*, Marzo 2007, pp. 1-43.
- 48 Sharmistha Lahiri, *The Family Lexicon of Natalia Ginzburg: Re-living Life in Words*, Maggio 2007, pp. 1-35.
- 49 Anna Brancolini, *Forme, materiali e suoni per un dialogo. Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami*, Novembre 2007, pp. 1-177.
- 50 Marino A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbastimento. Studio su Federigo Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Mašlanka-Soro, *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni, *Vista, malavista, veggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX*, Aprile 2008, pp. 1-81.
- 53* Roberto Bianchi, *Gnomio Filòs. Regole di saggezza per giovani lettori*, Novembre 2007, pp. 1-123.
- 54 Veronica Ferretti, *L'uomo davanti alla complessità del mondo. Il capovolgimento nella Divina Commedia ed altri temi iconografici*, Novembre 2007, pp. 1-39.
- 55 Mark Rinaldi, *L'abbandono all'oscuro: trattamento dei personaggi del mito troiano nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 56 Dimitra Giannara, *Figura Promethei Petrarca, Kazantzakis e la speranza*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 57 Sebastiano Italia, *Dante figura di Enea. Riscontri intertestuali*, Aprile 2008, pp. 1-27.
- 58 Erika Papagni, *Miseria della condizione umana Sintesi introduttiva al De contemptu mundi di Lotario di Segni*, Aprile 2008, pp. 1-37.
- 59 Elisabetta Marino, *Voicing the Silence: Exploring the Work of the "Bengali Women's Support Group" in Sheffield*, Aprile 2008, pp.1-21.
- 60 Albert Daring, *Il mare di Matilde Santin Una riscoperta di Dante, nel dolore-vita*, Aprile 2008, pp. 1-19.
- 61 David Marini, *Isaiah Berlin e il suo 'inconsapevole' Machiavelli controcorrente. Tentativo di isolare filosoficamente il nucleo centrale del Principe*, Aprile 2008, pp. 1-47.
- 62 Vasco Ferretti, *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.
- 63 Marino Alberto Balducci, *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-630.
- 64 James Goldschmidt, *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino Alberto Balducci, *La satira tradizionale e l'originalità proto-umoristica di Giuseppe Giusti*, Settembre 2010, pp. 1-17.
- 66 Molly Dektar – Brandon Ortiz, *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, Settembre 2010, pp. 1-15.
- 67 Elena Guerri, *La rappresentazione dell'Africa ne Il Costume antico e moderno di Giulio Ferrario e ne Le Avventure e Osservazioni sopra le Coste di Barberia di Filippo Pananti*, Settembre 2010, pp. 1-79.
- 68 Marino Alberto Balducci, *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiautore nei canti XXIV – XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-31.
- 69* Mario Cortigiani, *Bestia Funesta*, Settembre 2010, pp. 1-125.
- 70 Marino Alberto Balducci, *Dante e l'acqua*, Settembre 2010, pp. 1-.....
- 71* Margarita Halpine, *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 72 Alessandra Calcagnini, *Città*, Giugno 2011, pp. 1-61.
- 73 Sharmistha Lahiri, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale*, Novembre 2011, pp. 1-47.
- 74 Sharmistha Lahiri, *La città delle donne di Messina*, Novembre 2001, pp. 1-43
- 75 AA.VV., *La Chiocciola, nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-41.
- 76 Alighieri Dante, *Inferno*, curatore Marino Alberto Balducci, illustratore Marco Rindori, Gennaio 2012, pp. 1-260.
- 77 AA.VV., *ConoscerSi per Ritrovarsi*, Febbraio 2012, pp.1-83.
- 78 Simonetta Ada Ines Biagioni, *Georg Büchner: scienza e metafora*, Dicembrer 2013, pp. 1-147.

STUDIO ANTHESIS
Architettura dei giardini

-
- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 57.
- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-190
- 3 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.

© CRA– INITS Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)
[Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca,
collaboratore di Harvard University – U.S.A. dal 1998]
Villa La Fenice , Via Garibaldi 2/12 , 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Tel. 0572 – 51032 - Fax. 0572 – 954831
E-mail <crapress@craphoenixfound.it>
www.cra.phoenixfound.it

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano.

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati
negli Stati Uniti d'America
e in Argentina, Australia, Brasile, Canada,
Europa, India, Messico,
Nuova Zelanda e Sud-Africa.

Questo volume è
liberamente consultabile in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto di
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di dicembre
MMXIII