

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

MAURO NERVI

A brandelli. Sul Woyzeck di Büchner

In Tatters. On Büchner's Woyzeck

SOMMARIO | ABSTRACT

Il lavoro si propone di analizzare il *Woyzeck* di Büchner secondo una prospettiva genetica, mettendone in evidenza il progressivo emergere della tematica politica e sociale a partire dalla vicenda passionale di cronaca che ha ispirato il dramma, oltre che dall'evidente e multiforme influenza di Shakespeare. La tematica della gelosia e quella della follia si intrecciano in modo estremamente funzionale con la messa in scena dell'umiliazione individuale; il risultato è un dramma sulla sconfitta e sulla sopraffazione violenta (fisica, gerarchica, politica) dell'uomo sull'uomo. Il gelido sguardo büchneriano su questa disposizione del mondo, come sappiamo dalle altre opere, dalle lettere e dalla stessa biografia, non è affatto uno sguardo rassegnato; però nel caso di *Woyzeck* la reazione all'ingiustizia si manifesta soprattutto sul piano individuale, e non come ribellione violenta, ma come un deragliamento dai binari cognitivi condivisi con la collettività, una fuga nella follia che è soprattutto un sottrarsi a un universo reso dalla sconfitta e dall'ingiustizia ormai intollerabile, oltre che privo di qualsiasi – anche simbolica – forma di riscatto. Da un punto di vista formale, viene studiata la frammentarietà del dramma, dovuta non solo alla sua condizione di opera incompiuta, ma anche alla scelta deliberata dell'autore di produrre un teatro dove le singole scene acquisiscono senso isolatamente più che nelle loro reciproche relazioni. Questo da un lato riflette lo sgretolamento della psiche del protagonista; dall'altro rende problematica un'interpretazione normativa, che si pretenda sistematica e coerente, e che in questo modo si lascia sfuggire la sostanza umana dell'opera büchneriana.

The paper aims at analysing Büchner's *Woyzeck* from a genetic perspective, highlighting the progressive emergence of political and social issues starting from the passionate chronicle that inspired the drama, as well as the evident and manifold Shakespeare's influence. The themes of jealousy and madness are intertwined in an extremely functional way with the staging of individual humiliation; the result is a drama about the



defeat and the violent overwhelming (physical, hierarchical, political) of man over man. Büchner's cold look at this disposition of the world, as we know it from other works, from his letters and biography itself, is by no means a resigned one; however, in *Woyzeck's* case the reaction to injustice manifests itself above all on an individual level, and not as a violent rebellion, but as a derailment from the cognitive patterns shared with the community, as an escape into madness that is above all an escape from a universe made intolerable by defeat and injustice, as well as lacking any – even symbolic – form of redemption. From a formal point of view, the fragmentary nature of the drama is studied, which is due not only to its state of unfinished work, but also to the author's deliberate choice to produce a play where the individual scenes acquire meaning in isolation rather than in their mutual relations. This, on the one hand, reflects the crumbling of the protagonist's mind; on the other hand, it makes a normative interpretation problematic, as in pretending to be systematic and coherent it lets the human substance of Büchner's drama pass unnoticed.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Büchner, *Woyzeck*, Shakespeare, teatro tedesco, follia in letteratura
Büchner, *Woyzeck*, Shakespeare, German theatre, madness in literature



MAURO NERVI

A brandelli. Sul Woyzeck di Büchner

1. *L'uomo sottoposto*

Il *Woyzeck*¹ non è affatto un dramma sulla follia, che era invece tematizzata con chiarezza nel *Lenz*; non è nemmeno, come dovrebbe essere superfluo precisare, un dramma passionale; ma pur contenendo – in modo complesso ed estremamente funzionale – anche questi due elementi, è soprattutto un dramma sulla sconfitta e sulla sopraffazione violenta (fisica, gerarchica, politica) dell'uomo sull'uomo. “Der andre hat ihm befohlen und er hat gehn müssen. Ha! Ein Mann vor einem Andern”² (Büchner 1980; H1,3: 127). Il gelido sguardo büchneriano su questa disposizione del mondo, come sappiamo dalle altre opere, dalle lettere e dalla stessa biografia, non è affatto uno sguardo rassegnato; però nel caso di *Woyzeck*, almeno così mi sembra, la reazione all'ingiustizia si manifesta soprattutto sul piano individuale, e non come ribellione violenta, ma come un deragliamento dai binari cognitivi condivisi con la collettività, una fuga nella follia che, come l'improvvisa metamorfosi di tanti personaggi in Ovidio, è soprattutto un sottrarsi a un universo

che la sconfitta e l'ingiustizia hanno ormai reso intollerabile e privo di qualsiasi – anche simbolica – forma di riscatto.

La prima versione conservata nella raccolta in folio (H₁) documenta come l'idea originaria di Büchner fosse, in realtà, quella di scrivere un dramma a partire dal fatto di cronaca passionale, tuttavia sfumandone i contorni e soprattutto introducendo quella straordinaria alternanza fra il particolare e l'universale – la fulminea battuta di metafisica profondità che scatta improvvisa in un contesto meschino o quotidiano – che è caratteristica, come si sa, del teatro shakespeariano. Del resto, le influenze di Shakespeare sul *Woyzeck* sono note e studiate da tempo, e non vale la pena ripercorrerle tutte nei dettagli³. In questa sede mi limiterò quindi a sottolineare ciò che sembra assolutamente evidente, soprattutto in questa prima stesura: e cioè che Büchner aveva in primo luogo il progetto di scrivere un dramma passionale influenzato, in generale, dall'*Otello*, e in diversi casi particolari dal *Macbeth*. Per quest'ultima influenza, vorrei citare due passi, che si trovano entrambi in H₁, a dimostrare la precocità di questa concezione nella genesi del dramma. La scena H₁,7 è una delle molte di questa versione in cui Woyzeck discute con il suo commilitone Andres; e come nelle due immediatamente precedenti, il pensiero ossessivo di Woyzeck non riesce, da sveglio, a staccarsi dall'immagine della persona amata che danza furiosamente con un altro uomo. Quando invece Woyzeck chiude gli occhi, il ritmo ossessivo sembra quietarsi, per lasciar posto all'immagine calma, silenziosa, notturna di un "ei groß breit Messer" (H₁,7: 128)⁴, plateale reminiscenza di *Macbeth* (II, 1; cfr. anche Larsen 1985). Così come, sempre dal *Macbeth* e sempre nella stesura H₁, si trova un adattamento a Woyzeck della grandiosa scena di sonnambulismo di Lady Macbeth (H₁,20: 134).

Ancora in H₁ si trovano anche le prime reminiscenze dell'*Otello*, particolarmente evidenti quando Woyzeck, di fronte all'amante di cui sospetta il tradimento, solidarizza con una visione

moralista della colpa sessuale; un moralismo che ha il vantaggio di fornirgli, preconfezionato, un vocabolario del disgusto che forse non avrebbe saputo elaborare da sé. In particolare, ciò che emerge per la prima volta in H₁ è l'opposizione caldo/freddo, che viene poi compiutamente sviluppata nelle versioni successive. Nella scena dell'omicidio questa terribile opposizione fra il calore animale della puttana e il gelo definitivo e immobile della morte diviene totalmente esplicito:

LOUIS Friert's dich Magreth, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! (heiß, heiß Hurenatem) und doch möcht'ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen. Und wenn man kalt ist so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren (H₁,15: 132)⁵.

Nelle successive stesure questa opposizione tornerà e si amplierà notevolmente, ma la semplicità con cui Woyzeck la enuncia in questo momento decisivo, la naturalezza con cui il freddo e il buio dell'ambiente (illuminato solo dalla luna che sorge, rossa "come un ferro insanguinato") si adeguano al gelo della morte imminente, tutto ciò rende questa scena uno dei vertici assoluti del dramma.

Questa opposizione fra il calore bestiale da cui è pervaso secondo Woyzeck il corpo della donna che lo tradisce e il gelo immobile della morte si ritrova, come si è detto, anche nelle versioni successive. Per esempio in H₂,7: 142, dove Woyzeck reagisce con disperazione al crudele sadismo del suo superiore, che deride la sua condizione di innamorato tradito:

WOYZECK Herr Hauptmann, die Erd ist höllenheiß, mir eiskalt! eiskalt, die Hölle ist kalt, wollen wir wetten. Unmöglich. Mensch! Mensch! unmöglich⁶.

Nella versione più avanzata Woyzeck assiste con i propri occhi, incredulo e distrutto, allo spettacolo della sua amante che balla con il Tamburmaggiore (H₄, 11: 154) con quel grido di incoraggiamento (“Immer zu! Immer zu!”) che entra nelle orecchie di Woyzeck per non uscirne mai più, tutti i giorni, tutto il giorno.

WOYZECK (*erstickt*) Immer zu! - immer zu! [...] Warum bläst Gott nicht die Sonn aus, daß Alles in Unzucht sich übereinanderwälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. [...] Das Weib ist heiß, heiß! Immer zu, immer zu. (*Fährt auf*). Der Kerl! Wie er an ihr herumtappt, an ihrem Leib, er, er hat sie wie ich zu Anfang!⁷

Nelle ultime parole emerge anche la dolorosa problematica *identitaria* che agita la mente di Woyzeck. L'eros, anche quando è felice, vive sempre di una dialettica fra identità e alterità, come uno sforzo dell'io di mettere a fuoco se stesso attraverso l'altro. Ma per Woyzeck il tradimento stravolge questa dialettica positiva costringendolo a misurarsi non con Marie, ma con l'orribile Tamburmaggiore, verso il quale, nonostante le sue caratteristiche ripugnanti di boriosa virilità, è costretto a provare invidia, e una sorta di identificazione che è solo straziante nostalgia dei primi tempi dell'amore:

Franz Es gehn viel Leut durch die Gaß, nicht wahr? und du kannst reden mit wem du willst, was geht das mich an! Hat er da gestanden? da? da? grad so bei dir? so? Ich wollt ich wär er gewesen (H₂, 8: 142-143)⁸.

Tornando a considerare nel suo complesso H₁, la versione germinale del dramma, possiamo fare qualche osservazione di ordine generale. Anzitutto, in questa fase della composizione,

non c'è praticamente traccia della follia di Woyzeck, il quale, nelle diverse scene in cui dialoga con il commilitone Andres, (H₁, 4, 7, 8, 11, 13), si mostra piuttosto una personalità ossessiva, in un modo però che è ancora tutto sommato compatibile con la sua condizione di amante tradito. Solo in due punti la sua ossessione tende a virare in qualcosa di diverso, in voci che sono *esterne* a lui e, significativamente, appartengono a un mondo ctonio che contemporaneamente eterodirige i suoi pensieri e rende inaffidabile il suolo su cui poggia i piedi.

Draußen liegt was. Im Boden. Sie deuten immer drauf hin und hörst du's jetzt, und jetzt, wie sie in den Wänden klopfen? eben hat einer zum Fenster hereingeguckt. Hörst du's nicht? Ich hör's den ganzen Tag. Immer zu. Stich! stich die Woyzecke tot (H₁,13: 131)⁹.

Risposta che preoccupa Andres, il quale consiglia, contro questa specie di febbre, grappa e polvere; ma questi spunti di esteriorizzazione dell'ossessione amorosa non raggiungono mai un livello chiaramente patologico, tanto che anche la scena dell'omicidio (che si conserva solo in H₁) è esente da spunti deliranti veri e propri che non siano pertinenti unicamente alla dolorosa gelosia di Woyzeck.

In secondo luogo, come si è già accennato, in H₁ è prevalente la vicenda passionale, una vicenda per il cui contenuto, ma non solo, si avverte ovunque la presenza di Shakespeare, e il primo riferimento è naturalmente *l'Otello* in quanto dramma di gelosia. Non mancano però anche precisi paralleli testuali, per esempio l'insistenza sulla visibilità o non visibilità del peccato di lussuria nella donna amata (in H₁,19: 134 o anche, in una versione più tarda, H₄,7: 150), da confrontare con *Otello* (IV, 2). Con importanti differenze, naturalmente, non solo di ceto e ambientazione, ma anche per il banale dato di fatto che Desdemona è un angelo di fedeltà e purezza (e proprio il fatto che sia

infangato a torto evoca l'emozione di chi assiste), mentre Marie è soltanto, come dice lei stessa (*H_v*, 2: 146), una puttana; la quale perciò deve trovare altri modi – ne parlerò sotto – per risvegliare la solidarietà dello spettatore.

Comprensibilmente, però, in Büchner, sia pure in una versione preliminare di questo dramma come è *H_v*, la storia passionale di per sé non basta: per dare rilievo e profondità prospettica al dolore di Woyzeck, il testo adotta la tecnica, anch'essa shakespeariana, dell'improvviso salto all'universale, sia storico che metafisico. Così, la prima scena che apre *H_v* si svolge in un baraccone al mercato, dove un imbonitore di piazza esalta al popolo le meraviglie del suo spettacolo di animali sapienti. È una situazione topica del teatro stürmeriano¹⁰, mentre dal punto di vista drammaturgico rappresenta il primo contatto fra il Tamburmaggiore e Marie (adotto una onomastica uniforme: in realtà qui Marie si chiama ancora Margreth. Sul problema del nome, cfr. Hamann 1970). Il Tamburmaggiore fa pesanti apprezzamenti fisici su Marie, e ne attira l'attenzione esibendo, su richiesta dell'imbonitore, il suo bell'orologio. Ma allo stesso tempo, il comico e roboante discorso dell'imbonitore è l'occasione per dispiegare una paradossale filosofia antiidealistica che nel cavallo sapiente, la cui "ragione" è indistinguibile da quella umana, vede la prova evidente che, all'inverso, anche la ragione umana – idealizzata dall'illuminismo e addirittura divinizzata dalla Rivoluzione – altro non è che un prodotto biologico, che non ci distingue in nulla, in particolare non dagli animali e dal loro destino. E quando il cavallo tanto magnificato dall'imbonitore per il suo intelletto "si comporta in modo sconveniente" (vale a dire, emette una grossolana flatulenza), persino questo viene rifunzionalizzato in chiave filosofica nell'ambito della contraddizione fra natura e cultura, dove tutti i valori sono naturalmente dalla parte della natura. Scorreggiare fa bene alla salute: "chiedete pure al vostro medico". La

flatulenza, nell'interpretazione dell'imbonitore, era addirittura un messaggio preciso, una raccomandazione etica del cavallo all'uditorio: "Siate naturali!". E com'è ovvio, dalla visione naturalistica dell'uomo al materialismo più avanzato il passo è breve:

Mensch sei natürlich. Du bist geschaffe Staub, Sand, Dreck.
Willst du mehr sein al Staub, Sand, Dreck? (H₁,1: 126)¹¹

Come verrà riassunto da Cioran in una frase che è fra quelle più vicine a un autentico nichilismo, "l'universo è cenere in eterna trasformazione".

E a proposito di nichilismo¹² e influenze shakespeariane in H₁, è proprio in questa sequenza di scene (H₁,14: 131-132) che si legge la terrificante "favola della nonna", che si trova in sorprendente autonomia rispetto al resto del dramma: autonomia beninteso rispetto alla catena degli eventi, non certo rispetto alla filosofia di fondo che si è appena espressa, come uno sberleffo disperato, nelle parole dell'imbonitore prima e del barbiere poi (in H₁,10: 129; per questo barbiere, che non coincide ovviamente con Woyzeck, cfr. Martens 1960).

L'animismo ingenuo del bambino sta in piedi solo finché osserva il mondo da lontano: avvicinandosi, tutto si dimostra materia inerte, e per di più degradata. Concetto perfettamente analogo a quello descritto da Camille nella *Morte di Danton* (IV, 3), il quale vive come un incubo la luna e le stelle "viste da vicino" in un momento fra il sonno e la veglia, la notte prima dell'esecuzione. Ma un parallelo meno ovvio, e con ogni probabilità anche una fonte finora inosservata per questo passo, è la straordinaria dichiarazione di Amleto a proposito delle cause della sua presunta pazzia:

E in verità il mio stato d'animo è così tetro che la nostra bella sede, la terra, mi sembra uno sterile promontorio; questo

splendido baldacchino che è il cielo, e il firmamento sopra di noi, questo tetto maestoso trapunto di fuochi celesti, a me appare nient'altro che un sozzo e pestilenziale insieme di vapori. (Atto II, scena 2).

Così nella traduzione di Guido Paduano, che definisce questa improvvisa visione come uno sghignazzo disperato sull'armonia rinascimentale di uomo e mondo (2020: 104); io aggiungerei, nel confronto con il passo di Büchner, che in entrambi è all'opera un weberiano disincantamento del mondo. In Amleto questo è un effetto della sua immedicabile disforia, la quale a sua volta è la condizione che gli consente di simulare così bene la pazzia: in questa unione di depressione vera e paranoia finta consiste infatti la cifra specifica della condizione di Amleto. In Büchner invece il disincantamento è assai più brutale, perché è la conseguenza lucida e apparentemente senza ritorno della riduzione illuminista e materialista del secolo precedente. La disforia e il sentimento di profonda solitudine non sono più la causa di questa percezione irrigidita del cosmo, come in Amleto, ma ne sono semmai la conseguenza. Il soggetto (quello sì, in quest'epoca momentaneamente esiste ancora) percepisce la grandiosità e, da una debita distanza, anche la bellezza della natura; ma contemporaneamente percepisce – forse per la prima volta con questa intensità e disperazione – che le forze naturali sono completamente cieche, inerziali, prive di qualunque soggettività persino metaforica, e lo lasciano solo, ma completamente solo, nella sua dolorosa alterità di coscienza soggettiva, percipiente e senziente. Quando Epicuro viene riscoperto in età moderna, la sua idea di serenità di fronte alla morte è ereditata dai materialisti del Settecento, a partire dai più radicali come d'Holbach o Sade, fino a Voltaire. Pur consapevoli della insensibilità della natura, si fanno un dovere morale di assumere di fronte ad essa – e quindi anche davanti alla morte – un atteggiamento di classica compostezza, una specie di lucreziano

nec mirum, che giudica ovvia e scontata la cieca concatenazione di cause ed effetti che si rappresenta eternamente nell'universo. – Büchner, evidentemente, non appartiene più a quest'epoca di felice ingenuità.

2. *Gli ultimi rimarranno ultimi*

Facendo un passo avanti sul percorso genetico dell'opera: qual è la principale innovazione di H₂ rispetto alla sequenza di scene scritta per prima? Certamente le nove scene di questa seconda serie approfondiscono e precisano elementi già esposti in H₁, e talvolta lo fanno accentuando gli aspetti espliciti del disagio psichico di Woyzeck. Così, se in H₁,6:128 e H₁,13:131 Woyzeck parlava delle voci che dal sottosuolo lo incitavano a uccidere l'amante, ora siamo in presenza di un delirio ben più strutturato:

Hörst du's Andres? Hörst du's es geht neben uns, unter uns.
Fort, die Erde schwankt unter unsern Sohlen. Die Freimaurer!
Wie sie wühlen! (H₂,1:135)¹³

E anche nella scena successiva, la nuova esperienza psicotica viene rivelata da Woyzeck a Marie:

Pst! still! Ich hab's aus! Die Freimaurer! Es war fürchterliches
Getös am Himmel und Alles in Glut! Ich bin viel auf der Spur!
sehr viel (H₂,2: 136)¹⁴.

Questo spunto delirante riguardante i massoni si ritrova nelle perizie psichiatriche del caso storico di Woyzeck; e naturalmente, sia nel personaggio büchneriano, sia nel povero barbiere che lo ha ispirato, la massoneria storicamente intesa ha poco o nulla a che fare con questa elaborazione paranoica. Come risulta con evidenza dalla perizia di Clarus, che Büchner ha letto certamente, Woyzeck non sapeva praticamente nulla delle

logge massoniche. Né il Woyzeck reale né quello immaginario sono sfiorati dal significato etico-culturale della massoneria storica e del suo ruolo in Europa proprio nell'epoca napoleonica e postnapoleonica.

Quindi, "massoneria" qui è solo una parola, connotata in maniera importante da elementi di segretezza e pericolosità. Questi due elementi si saldano nell'idea di un "complotto", che come è ben noto non sfugge mai all'occhio sagace del paranoico ("sono vicino a scoprire tutto"), il quale può solo stupirsi che a nessun altro tranne che a lui sia dato accorgersene.

Nel testo di Büchner questo preteso complotto si dilata facilmente a dimensioni universali, come sempre nella paranoia, e tuttavia assume anche una valenza individuale che originariamente non aveva. Woyzeck non è un caso clinico che per la sua malattia mentale diventa un disadattato rispetto a un ben oliato congegno sociale: è vero esattamente il contrario, e cioè che "l'orribile fatalismo della storia"¹⁵, oltre che della gerarchia sociale e della sventura individuale, cooperano a scavargli il terreno sotto i piedi, eliminando in lui quella certezza del reale che è il presupposto della salute psichica. A questa perdita dei punti di riferimento, Woyzeck assegna la qualifica di "massoni", in un improvviso cortocircuito fra una vaga notizia popolare e la propria, acuta sofferenza. Se la terra "trema sotto le nostre scarpe", la colpa è loro, dei massoni che scavano e scavano. Il terreno è diventato sottile sotto i piedi di Woyzeck da quando sospetta del tradimento di Marie, la certezza del possesso amoroso era ancora la garanzia dell'equilibrio e persino, in questo caso, la precondizione di una normale percezione della realtà. Quando tale certezza si sgretola, Woyzeck semplicemente perde i punti di riferimento che organizzavano la sua concezione di sé e la sua posizione geografica nel mondo: e ha un capogiro dal quale non si riprende più. Nella scena di massimo scontro verbale tra Woyzeck e Marie (H₂,8: 142-143), quest'ultima

lo provoca con sfrontatezza, lui le si avventa addosso, ma lei lo ferma con parole cariche di ironia tragica propriamente detta:

Rühr mich an Franz! Ich hätt lieber ein Messer in de Leib, als dei Händ auf meine¹⁶.

Woyzeck allora si ferma, e capisce all'istante che la certezza che riponeva in Marie era dovuta solo a una considerazione superficiale, al non aver fissato lo sguardo sull'interiorità di lei. Anche in questo momento, in cui è ancora incerto nel suo giudizio di innocenza o colpevolezza, si rende tuttavia conto all'improvviso che Marie può reagire e comportarsi come lui mai avrebbe immaginato prima, e con un tipico salto dal particolare all'universale ne conclude: "Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht"¹⁷.

Un'altra importante innovazione di H₂, ben rilevata da tutti gli interpreti che si sono occupati del manoscritto in una prospettiva genetica, è l'introduzione di personaggi che appartengono a una sfera sociale e gerarchica chiaramente superiore a quella di Woyzeck. In H₁ tutti i personaggi facevano parte della cerchia sociale più bassa; quello più in alto, ed è tutto dire, era il Tamburmaggiore, che è formalmente un sottufficiale, e, alla fin fine, solo il capobanda del reggimento. Qui invece compaiono due personaggi, il Capitano e il Dottore, che sono sia pure con modalità molto differenti in posizione gerarchica chiaramente superiore a Woyzeck, e anzi il loro significato drammaturgico, nelle tre (o quattro) scene superstiti in cui compaiono, esiste unicamente in rapporto a Woyzeck, in una rappresentazione dello sfruttamento umano, sociale e persino fisico, che nella sua radicalità ha pochi confronti nel teatro europeo.

Pur essendo entrambi rappresentanti di un potere gerarchico che non solo opprime, ma addirittura annienta la vita individuale di Woyzeck, il Capitano e il Dottore sono due figure notevolmente diverse, e quasi opposte fra loro. Si potrebbe

dire che vi sia soprattutto una differenza di tempo musicale: il Capitano è lento, tendenzialmente depresso, le sue insulse riflessioni morali girano pacatamente sempre intorno allo stesso asse, come le pale del mulino, che infatti lo rendono malinconico ogni volta che le osserva (H₄,5: 148). Al contrario il Dottore è veloce, indaffarato, ottimista, talvolta euforico ai limiti della sindrome maniacale. Questa polarizzazione fra i due estremi della ciclotimia diventa esplicita in una scena sulla strada (H₂,7) dove Capitano e Dottore si incontrano, affrontandosi con ironica cortesia, carica di una violenta ostilità reciproca, che – per quel che ne sappiamo – non è giustificata da nulla (data anche la comune appartenenza alla classe dominante) se non da una dissonanza di fondo nel loro modo di esperire il tempo e, di conseguenza, la vita.

Durante il battibecco fra il Capitano e il Dottore passa Woyzeck, il “Subjekt Woyzeck”¹⁸, come lo chiamerà in seguito il Dottore (H₄,7: 141). Prevedibilmente, il Capitano critica anche lui per la sua andatura troppo veloce; ma trova in questo caso una definizione folgorante (“Er läuft ja wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm”: 141¹⁹) che fissa nell’immaginazione del lettore una volta per sempre la pericolosità di Woyzeck, e non solo banalmente per l’esito criminale, ma perché ogni disperazione passa attraverso il mondo mettendo a rischio la normalità, le certezze, le abitudini degli uomini che incontra. – Il Capitano, per fermare Woyzeck nella sua corsa, lascia cadere una volgare allusione alla sua condizione di marito tradito: la derisione sadica, che interrompe immediatamente il dissidio con il Dottore, non sembra avere altra motivazione che l’affermazione autoreferenziale della superiorità gerarchica, esercitata attraverso un *Witz* aggressivo (e in questo caso: distruttivo) che fa riferimento alla qualifica di barbiere ricoperta da Woyzeck nel reggimento, e alla virilità intrusiva del Tamburmaggiore, simboleggiata nell’immagine

terribile del pelo di barba che il marito tradito può trovare nella minestra, o addirittura sulle labbra della persona amata.

Il Dottore, per parte sua, non interviene direttamente in questo gioco al massacro, ma si limita a un freddo contrappunto clinico, che registra con interesse scientifico, in frasi senza verbo, nello stile di un classico esame obiettivo, il polso di Woyzeck, la sua postura, le condizioni del suo apparato muscolare. E quando Woyzeck disperato si allontana di corsa dalla scena, il Dottore insegue il suo fenomeno di natura, affascinato dalla possibilità di studiare oggettivamente la disperazione umana, di riportare in un gretto universo meccanicistico ciò che fino ad allora apparteneva propriamente all'esperienza soggettiva, individuale, e che veniva descritta con parole che, pur imprecise, appartenevano al lessico della condivisione umana. Invece, l'oggettivazione del dolore psichico, che è ciò che in ogni scena il Dottore persegue senza posa, equivale a una riduzione comportamentista di ogni esperienza interiore: e il punto davvero importante, ciò che a mio parere questo testo di Büchner vuole mostrare con la massima evidenza, è che clinicizzare la sofferenza, esaurirla in un complesso di reazioni neurovegetative, non solo è probabilmente sbagliato sul piano fattuale, ma soprattutto interrompe in modo irreversibile la comunicazione autentica fra uomo e uomo. La misurabilità del dolore umano, sempre ammesso che sia possibile anche sul versante teorico, in ogni caso garantisce la solitudine più assoluta e irrecuperabile del soggetto che soffre.

Il personaggio del Dottore è protagonista in altre due scene, una delle quali ($H_3,1$) si è conservata su un foglio isolato, che contiene solo due frammenti²⁰. Naturalmente Büchner di medicina si intendeva, e mettendo in bocca al suo personaggio un cumulo di sciocchezze aveva un ovvio intento demolitivo nei confronti di un tipo umano che aveva ben conosciuto nelle aule universitarie e nei circoli scientifici²¹. Qui, in poche righe, il

Dottore/Professore disquisisce sulla relazione soggetto/oggetto; poi lancia a Woyzeck dalla finestra un gatto, per studiarne il *centrum gravitationis*; quindi estrae una lente per studiare con più attenzione un nuovo tipo di pulce che gli sembra di aver scoperto nella pelliccia del gatto (il gatto giustamente scappa); infine vorrebbe costringere Woyzeck a muovere le orecchie, per dimostrare agli studenti la persistenza, nel barbiere del reggimento, di un muscolo che si è andato atrofizzando negli animali superiori come l'uomo. La condizione subumana di Woyzeck (agli occhi del Dottore e verosimilmente dei suoi studenti) è connaturata alla sua qualifica di materiale sperimentale, del resto nemmeno di prima qualità, in quanto per principio meno affidabile nelle sue reazioni rispetto agli organismi unicellulari (H_{2,6}: 139).

E quando Woyzeck davvero non ce la fa più, e la vista gli si annebbia costringendolo a mettersi seduto, il Dottore lo incoraggia a resistere ancora un po' alla tortura cui lui stesso lo sta sottoponendo, e invita la platea degli studenti a esaminarne le tempie, il polso, il petto; ciò che gli studenti si affrettano a fare, affollandosi come parassiti intorno al corpo di Woyzeck, per il proprio apprendimento e nell'interesse superiore della scienza.

La scena centrale per la definizione del Dottore e di tutta questa problematica è H_{2,6} (che verrà ripresa con qualche variazione nella bella copia provvisoria, H_{4,8}). La ridicola ossessione sperimentale del Dottore (che espone il proprio naso alla luce del sole per vederne gli effetti sullo starnuto, in H_{4,6}: 139) si esercita qui sul metabolismo dei piselli, nonché sulla questione filosofica del libero arbitrio applicata alla minzione. Woyzeck viene sottoposto a una dieta assurda che contribuisce a defedarlo fino ai limiti del collasso, ricevendone in cambio un piccolo compenso, nonché i soldi del rancio non consumato, denaro che serve a Woyzeck per il mantenimento di Marie e del bambino. Questo ricatto economico esercitato sul corpo di

Woyzeck include fra le clausole del contratto (che è, apprendiamo in H₄,8, scritto e in mano del Dottore) anche l'obbligo di urinare solo nei momenti prescritti, per avere sempre il giusto e necessario campione di urina da analizzare, nelle appropriate concentrazioni. Naturalmente, non solo per Woyzeck che è una specie di *Naturmensch*, ma per chiunque, si tratta di clausole impossibili da rispettare, e infatti con orrore il Dottore scorge dalla finestra il suo soggetto sperimentale che pischia contro un muro, sottraendo così alla scienza un prezioso reperto fisiopatologico. Di fronte all'ovvia replica di Woyzeck ("Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt: 150²²") il Dottore relega questa semplice verità fra le superstizioni del passato che verranno soppresse dalla nuova scienza, il cui tono ottimista e quasi trionfalistico include anche un'idealistica difesa del libero arbitrio (H₂,6: 139).

In quanto mero oggetto di sperimentazione, Woyzeck è trattato come un uomo-macchina composto di acqua, sali di ammonio e altri vari componenti immaginari usciti dalla fantasia del Dottore (e di un sarcastico Büchner); il libero arbitrio viene tirato in ballo ed esaltato solo quando riguarda, banalmente, la continenza urinaria.

Ma quello che forse non è stato abbastanza osservato è che qui non siamo in presenza di un folle e di un medico che, per quanto sadico e torturatore, è in sé: è invece un confronto fra due follie, di cui una depressa e con spunti iniziali di delirio paranoide, l'altra euforica ai limiti del maniacale, e tuttavia ugualmente delirante e alla fine dotata di potenzialità omicide (più lente e apparentemente avallate dal metodo scientifico) altrettanto micidiali quanto quelle di Woyzeck. E questo non solo per la sua terminologia scientifica bislacca che, come nella paranoia, gira a vuoto intorno a concetti idiosincrasici, ma anche per la violenza verbale, sempre sopra le righe, con cui dichiara la sua fede nella rivoluzione scientifica e – soprattutto – pone se stesso

al centro di questo immane cambiamento (H₂,6: 139; analogamente, e ancor più chiaramente, in H₄,8: 151). Questa pazzesca sopravvalutazione di se stesso assume addirittura i contorni di un sogno aureo di immortalità ed eterna giovinezza:

Meine Theorie, meine neue Theorie, kühn, ewig jugendlich,
Woyzeck, ich werde unsterblich (H₂,6: 140)²³.

Naturalmente, una speranza di immortalità fondata sulla fisiologia dello starnuto, sul baricentro dei gatti, sulla tassonomia delle pulci e sul metabolismo dei piselli è qualcosa di più di una semplice stramberia; clinicamente, assume il nome tecnico di megalomania.

Per concludere con questi due personaggi introdotti in H₂, bisogna ancora dire qualcosa sul Capitano, del quale abbiamo già visto l'ansimante lentezza e la calcolata crudeltà nei confronti del sottoposto Woyzeck, e che è ben più di una semplice caricatura, come ritiene Martens 1958. Fra le prime scene della bella copia provvisoria ne troviamo una (H₄,5) nella quale Woyzeck è impegnato a radere il Capitano, il quale conferma subito la sua caratteristica torpidità: "Langsam, Woyzeck, langsam"²⁴ è la battuta di apertura, perfettamente simmetrica a quella di chiusura della scena: "Langsam hübsch langsam die Straße hinunter" (H₄,5: 149)²⁵. Per tutto il resto, il Capitano ci informa delle sue malinconie legate allo scorrere del tempo (che ci si augura scorra il più lentamente possibile: il che ben si capisce, specie se si considera veritiera la prognosi di quattro settimane di vita enunciata dal Dottore). I mulini gli fanno tristezza, il vento troppo forte lo infastidisce come farebbe un topo: a tutto Woyzeck risponde con un semplice "Sì, signor Capitano" che mostra il suo disinteresse, o anche semplicemente l'assenza di opinioni e la volontà di non contraddire il suo superiore. A un certo punto però il Capitano mette in connessione (come aveva già fatto nella scena con il Dottore) l'amore per la lentezza con

la sua strampalata idea di *moralità*: chi corre di solito lo fa perché non ha la coscienza a posto. Così, per confermarsi nella propria dignità e segnare la differenza rispetto al proprio inferiore con un elemento concreto, se da un lato è disposto a riconoscere che Woyzeck è – come lui stesso – “un brav’uomo”, tuttavia c’è il dato di fatto che ha un figlio nato al di fuori del matrimonio: “senza la benedizione della Chiesa”, come dice riferendo la pomposa espressione del cappellano militare. Lui, invece, è un uomo morale, confessando però ingenuamente – per stupidità o goffaggine linguistica – la natura puramente verbale di questa sua profonda virtù, che si ripiega tautologicamente su se stessa:

Er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht Er. Es ist ein gutes Wort (H₂,5: 148)²⁶.

La risposta di Woyzeck, nella sua semplicità, fa appello contemporaneamente al buon senso e alla parola evangelica:

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen drüber gesagt ist, eh’ er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen. (H₂,5: 148-149)²⁷.

Risposta che, appoggiandosi nella maniera più efficace alla massima autorità, che è la parola di Cristo, istituisce in poche parole un concetto di morale sostanziale e non soltanto sociale (per di più con sfumature classiste) come sembra intenderlo il Capitano – il quale naturalmente, sia per la velocità con cui Woyzeck ha riassunto incisivamente il problema, sia anche per la sostanziale inconfutabilità della replica, si limita a dichiararsi confuso, per ribadire infine il valore della virtù, intesa come la capacità di resistere alla vista delle gambe femminili nei vicoli, sbirciate di nascosto dalla sua finestra. Ma Woyzeck non si sofferma a spiegargli meglio l’essenza della moralità (che d’altra

parte, nelle dichiarazioni sempre autolesionistiche del Capitano è un “passatempo”, un po’ come Lenz definiva la fede del pastore Oberlin), ma fa un passo avanti, in una notevole anticipazione della famosa priorità che – in un passo forse intenzionalmente correlato a questo – Brecht assegna alla trippa sopra la virtù (H₂, 5: 149).

Se la virtù, come si immagina il Capitano, si riassume esclusivamente nel tenere a bada la carne e il sangue, Woyzeck sottolinea come questo autodomínio sia socialmente condizionato, e soprattutto condizionato dai quattrini: chi è gratificato dai vestiti di lusso e da una posizione economica e sociale ammirata da tutti può anche esercitare la virtù: ma alla povera gente che non può permetterselo resta solo la natura. L’opposizione moraleggiante tra virtù e natura si dimostra essere, in realtà, un’opposizione gerarchica fra condizione padronale e condizione servile. Solo che, in questo caso, non vale la promessa evangelica per cui gli ultimi saranno i primi; la condizione servile è senza riscatto in questo mondo e nel prossimo, non c’è nessuna prospettiva escatologica per la povera gente; secondo la potente battuta di Woyzeck, anche casomai arrivassero in Paradiso, i poveri sarebbero adibiti all’ufficio più basso possibile, quello che si occupa della produzione dei temporali.

3. Preghiera

Il terzo gruppo di manoscritti del *Woyzeck*, costituito come si è detto da quaderni in quarto e denominato H₄ da Lehmann, riporta un certo numero di scene copiate da H₁ e H₂ e parzialmente modificate; man mano che Büchner copiava nella versione in quarto una scena, la cassava dal manoscritto in folio (sia pure con qualche incongruenza). A ciò vengono aggiunte diverse scene, di cui non sappiamo se esistesse una versione precedente andata perduta. Benché questa, definita da Lehmann “Vorläufige Reinschrift”²⁸ sia sempre stata considerata

la base testuale per ogni tentativo di riduzione a una versione idonea per la lettura e il palcoscenico, naturalmente ogni operazione di questo tipo è filologicamente infondata. Basti dire che in H₄ manca completamente il finale, diverse scene importanti (fra cui, per esempio, H_{3,1}) non sono trascritte, e insomma l'impressione generale è che il lavoro di Büchner su quest'opera si sia interrotto in una fase di elaborazione troppo precoce perché l'interprete/ revisore/ regista abbia il diritto di decidere con esattezza cosa sia questo dramma *secondo Büchner*²⁹. C'è qualche aspetto nuovo (o almeno apparentemente tale in quanto non attestato da altri manoscritti conservati) in questa versione H₄, apparentemente la più avanzata? Nuova è la breve scena in cui Woyzeck compra il coltello da un ebreo, il quale ipotizza che con quel coltello Woyzeck voglia togliersi la vita (il che non è nemmeno del tutto falso, dato l'esito del processo):

JUD Wollt Ihr Euch den Hals mit abschneide? Nu, was ist es? Ich geb's Euch so wohlfeil wie ein andrer, Ihr sollt Euern Tod wohlfeil haben, aber doch nit umsonst. Was is es? Er soll nen ökonomischen Tod habe (H₄,15: 155)³⁰.

L'ebreo dà al cristiano la morte a buon prezzo, ma non gratis³¹; persino quando si tratta delle cose ultime, l'uomo non solo è inserito in una rete di rapporti economici che trascendono la sua situazione particolare, ma addirittura – come predica poche scene prima un apprendista salendo sul tavolo in osteria – i rapporti commerciali sono la ragione metafisica stessa del mondo:

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, von was der Soldat, wenn er ihm nicht mit dem Be-

dürfnis sich totzuschlagen ausgerüstet hätte? Darum zweifelt nicht, ja ja, es ist lieblich und fein, aber Alles Irdische ist eitel, selbst das Geld geht in Verwesung über (H₄,11: 154)³².

Ma la vera, grande novità di H₄ consiste, mi sembra, soprattutto nell'approfondimento del personaggio di Marie³³, che finora era stata talmente indefinita da non avere neppure un nome coerente: in H₁ era Margreth, in H₂,2 Louise, in H₂,18 Louisel (mentre non compare in nessuna delle due scene di H₃). Dopo il litigio alla finestra con la vicina (H₂,2), Marie canta una canzone al suo bambino, quindi riceve una veloce visita di Woyzeck, il quale non degna suo figlio di uno sguardo. La scena viene ripresa con poche varianti in H₄,2: il disinteresse di Woyzeck per il bambino viene reso esplicito da Marie ("Er hat sein Kind nicht angesehen": 146³⁴). Il delirio di Woyzeck si sposta dai massoni a funeste citazioni bibliche da Genesi, 19,28, là dove tratta della distruzione di Sodoma e Gomorra. Inoltre, la bella copia provvisoria inverte l'ordine delle due strofe³⁵ della cantilena al bambino, in modo tale che la prima strofa diventa quella che descrive la situazione esistenziale di Marie:

Mädel, was fangst du jetzt an?
 Hast ein klein Kind und kein Mann
 Ei was frag ich danach,
 Sing ich die ganze Nacht
 Heio popeio mein Bu. Juchhe!
 Gibt mir kein Mensch nix dazu (H₄,2: 146)³⁶.

Marie si definisce già qui come modello di indipendenza femminile rispetto al maschio: e al maschio che non rispetta le sue scelte, sia esso Woyzeck o il Tamburmaggiore, oppone sempre la stessa frase: "Non toccarmi", a Woyzeck in H₂,8: 143, al Tamburmaggiore in H₄,6: 150. Ma in H₄, a questa scena di litigio segue quasi immediatamente una nuova scena con Marie e

il bambino, non presente nelle versioni precedenti, nella quale Marie si ammira in un frammento di specchio indossando un paio di orecchini, evidentemente frutto dell'incontro con il Tamburmaggiore. Il narcisismo di Marie non è solo autocompiacimento individuale, ma – come sempre in Büchner, quasi per riflesso automatico – assume subito una valenza politica di classe:

S' ist gewiß Gold! Unseins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen (H₄: 147)³⁷.

Almeno la bellezza fisica non dipende dai soldi, ma è elargita con equanimità dalla natura a tutti gli strati sociali; una principessa cui sia dato in sorte di essere irrimediabilmente brutta non potrà cambiare le cose nemmeno con i più preziosi gioielli, né utilizzando lo specchio più lussuoso. A Marie invece bastano due orecchini modesti e uno specchio rotto per realizzare le proprie capacità di attrazione sessuale. È un tipo di uguaglianza sociale che non ha bisogno della rivoluzione, ma si fonda sulla pura creaturalità, e arriva per così dire gratuitamente a ogni essere umano. Anche questa naturalmente è un'illusione che dura un momento. Entra Woyzeck, e quei miserabili orecchini che innalzavano a un livello signorile la bellezza di Marie si trasformano in un istante nella prova dell'adulterio, che Marie cerca di nascondere portando di scatto le mani alle orecchie. Woyzeck capisce ogni cosa, ma in questa scena (a differenza che in altre) non mostra il minimo segno di follia: si limita semplicemente a cambiare discorso, osservando il bambino coperto di sudore:

Was der Bub schläft. Greif' ihm unter's Ärmchen der Stuhl drückt ihn. Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn; Alles

Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut! (H₄: 147)³⁸

È come dire che qui siamo ben oltre la maledizione originaria per la quale l'uomo deve guadagnarsi il pane con il sudore della sua fronte; per la povera gente, la sofferenza e il sudore cominciano fin dalla nascita, e continuano persino nel sonno. Il sudore del figlio di Woyzeck garantisce questo destino attraverso le generazioni.

Infine, la penultima scena di questa "bella copia provvisoria" sviluppa una brevissima battuta che si era conservata in H₂,9, in una scena che là era stata intitolata "Louisel sola. Preghiera" (143) e di cui Büchner ha scritto solo la prima battuta, una citazione biblica ("E nella sua bocca non è stato trovato inganno. – Mio Dio!") da 1Pt., 2, 22. Invece, in H₄,16, Marie è in compagnia del pazzo, che vaneggia raccontando al bambino frammenti sparsi di favole senza rapporti le une con le altre. La donna sfoglia una Bibbia a caso (un modo tipicamente protestante per chiarire a se stessi la volontà divina), e trova in primo luogo il passo sopra citato, che la tocca profondamente, perché è ben cosciente di avere lei, invece, ingannato Woyzeck; quindi il passo dell'adultera perdonata da Gesù (Gv., 8, 3-11), e infine quello della peccatrice pentita che versa il balsamo sui piedi di Gesù (Lc., 7, 36 e ss). Nel *Lenz* troviamo non solo allusioni bibliche ma anche corali luterani; uno di loro, che viene già trascritto nel *Lenz* a illustrare una terribile teologia del dolore, lo ritroviamo quasi identico qui, nell'ultima scena del manoscritto superstite, letto da Woyzeck al commilitone Andres sulla Bibbia appartenuta a sua madre:

Leiden sei all mein Gewinst,
 Leiden sei mein Gottesdienst,
 Herr, wie dein Leib war rot und wund,
 So laß mein Herz sein aller Stund (H₄,17: 156)³⁹.

Qui, come in tutti i casi, le citazioni dalla Bibbia o dal corpus tradizionale luterano sono – direi senza eccezioni – sempre accettate, e utilizzate pateticamente per accentuare l'innocenza delle vittime e la sofferenza profonda indotta dal disagio sociale. Nel caso di Marie, la lettura della Bibbia è una specie di preparazione religiosa alla sua imminente uccisione: e questo contribuisce a renderla, nonostante l'evidenza del tradimento, una vittima davvero innocente. Marie a differenza di Desdemona è colpevole, ma la funzione drammaturgica di queste scene consiste esattamente in questo, nel trasformare la colpevole in innocente, perché neppure lontanamente possa apparire che la sua uccisione sia un atto di giustizia. (Del resto, dubito che sia Woyzeck sia Otello abbiano un'idea così meschinamente retributiva del loro gesto: ciò che agisce in loro è piuttosto la volontà di un gesto estremo, che in un modo o nell'altro possa modificare radicalmente le coordinate di un mondo che è divenuto per loro, a ogni minuto che passa, sempre più inabitabile.)

L'omicidio in sé si svolge in poche e straordinarie battute, tramandate soltanto in H₁, nella prima versione che doveva servire come primo abbozzo dell'opera (e questo dovrebbe dare l'idea, ancora una volta, di quanto precocemente si sia arrestata la composizione). Woyzeck porta Marie fuori della città, in aperta campagna; come per la pietraia in periferia dove viene giustiziato Josef K. alla fine del *Processo*, l'allontanamento dalla comunità degli umani è il passo preliminare al compiersi dell'azione estrema. E come nel finale del *Processo*, anche qui la luna illumina la scena; ma non è una luna fredda e geometrica come quella di Kafka, qui in Büchner la luna sorge all'orizzonte, grande e rossa, illuminando nel modo più inquietante lo stagno, lo stravolto Woyzeck e l'inconsapevole Marie. E con mirabile transizione drammatica, è proprio Marie che innesca il passaggio decisivo sottolineando con una ingenua osservazione lo spettacolo naturale che sovrasta la situazione, e che

fulmineamente in *Woyzeck* diventa prima una metafora, e subito dopo la letteralizzazione di quella metafora, nel coltello con il quale colpisce ripetutamente Marie:

MARGRETH Was sagst du?
 LOUIS Nix. (*Schweigen*)
 MARGRETH Was der Mond rot auf geht.
 LOUIS Wie ein blutig Eisen (H₁, 15: 132)⁴⁰.

E Louis/*Woyzeck* la accoltella a morte. Dopo l'omicidio, in una scena resa indimenticabile dal film di Herzog, sempre sotto quella grande luna rossa *Woyzeck* vaga nello stagno, cercando di nascondere il più possibile l'arma del delitto, e fugge quando sente venir gente (dimostrando di essere sì sconvolto, ma non ancora irragionevole). La vicenda di *Woyzeck* doveva probabilmente concludersi così: con l'allegria allucinata di *Woyzeck* all'osteria dopo il delitto, con il suo bambino portato via in salvo dal folle, e con il giudice, il medico, il barbiere e l'inservente del tribunale che commentano compiaciuti intorno al cadavere di Marie:

Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön
 als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange
 so kein gehabt (H₁, 21: 134)⁴¹.

4. *Brandelli di Woyzeck*

Ma cosa resta alla fine a noi lettori del dolore di *Woyzeck*? Dalla lettura che precede, dovrebbe risultare evidente quanto *tutto*, in quest'opera tanto anomala per la sua epoca ma anche in assoluto, sia ridotto a frammento: il manoscritto anzitutto, che presenta problemi testuali gravissimi e probabilmente non risolvibili del tutto nemmeno in futuro; le scene non sembrano comunque destinate a concatenarsi in un filo narrativo coerente

come nel teatro classico, ma procedono con un andamento per *tableaux* curiosamente moderno; il protagonista stesso si sbriciola di scena in scena, mostrando aspetti sempre diversi di una degradazione che è sociale, personale/erotica, economica, gerarchica; forse con l'unico aspetto unificante di un dolore psichico estremo, che assume – quando supera certi limiti – il linguaggio della follia. In tutto questo, vorrei ancora sottolinearlo con forza, non c'è alcuna sistematicità. Da una lettura approfondita del dramma ogni lettore riceverà non il "sistema" Woyzeck, ma una personale costellazione dei suoi frammenti di senso, che sono molteplici e assumono fra loro relazioni sempre diverse a seconda di chi legge.

E allora posso solo riassumere qui alcuni di questi brandelli di Woyzeck che, accostati fra loro, mi sono sembrati produttivi di senso. L'elenco non è esaustivo rispetto a niente, nemmeno a quanto io stesso ho detto sopra: qui tutto è incompleto, sempre, se ci si vuole adeguare allo spirito del testo.

- Il grande tema che emerge dal *Woyzeck*, sia pure in modo (almeno in parte, programmaticamente) caotico e informe, è lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e la sofferenza che ne consegue quando i diversi tipi di sfruttamento si concentrano su un'unica persona. E Woyzeck viene sfruttato su tutti i piani possibili, è proprio la sua specialità: viene mantenuto in condizioni di miseria, anche perché quel che guadagna lo dà a Marie e al bambino; deve rispettare la sottomissione gerarchica, pulire il fucile, radere il Capitano, rispondere all'appello; infine, ed è la forma di sfruttamento più materialista e radicale, *il suo stesso corpo*, inteso come fisiologia, viene sfruttato dal Dottore come cavia, naturalmente a fini illuministici, per il progresso della scienza e dell'umanità. Così, fra l'obbligo di mangiare piselli e la proibizione di urinare, a Woyzeck viene gradualmente

sottratta la residua forza fisica che gli consentirebbe di resistere, almeno momentaneamente, alla pressione cui è sottoposto;

- la tragedia privata che lo colpisce con il tradimento di Marie è in realtà il paradigma della sconfitta sociale: Woyzeck compete con il Tamburmaggiore e ne viene sconfitto sul piano gerarchico (un sottufficiale è pur sempre qualcosa di più di un barbiere), sul piano sessuale (Marie lo preferisce a Woyzeck) e alla fine anche sul piano più brutale e creaturale, quello della forza fisica. In una terribile scena in osteria, alle ennesime fanfaronate del Tamburmaggiore, Woyzeck non può fare a meno di fischiare ironicamente, suscitando la collera del sottufficiale:

WOYZECK *pfeift.*

TAMBOUR-MAJOR Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehe und sie um den Leib herumwickle? (*Sie ringen, Woyzeck verliert*). Soll ich dir noch soviel Atem lassen als en Altweiberfurz, soll ich?

WOYZECK *setzt sich erschöpft zitternd auf die Bank.*

TAMBOUR-MAJOR Der Kerl soll dunkelblau pfeifen (H₄, 14: 155)⁴².

- Niente di più elementare e riassuntivo di questa didascalia: *Woyzeck perde*. Non è difficile leggere i molti impliciti di questa semplice espressione, intravedere su quanti piani, diversi fra loro, si declina questa sconfitta.
- Lo sfruttamento *più* la sconfitta: tutto ciò alla fine risulta eccessivo per un uomo che, come è la norma per gli esseri umani, può solo ammutolire nel suo dolore e non ha il privilegio tassesco (o goethiano) di dirlo. Woyzeck manca degli strumenti verbali per comunicare agli altri almeno parte della pressione cui è sottoposto: la povertà e talvolta

- la ripetitività delle sue battute (“Sì, signor Capitano”) configurano la situazione drammaturgica eccezionale di un protagonista del tutto privo di eloquenza, e che è ciononostante continuamente alla convergenza dell’azione drammatica, in una solitudine sempre al centro dell’inquadratura, e disegnata per contrasto dai discorsi di chi lo circonda.
- È per questa impossibilità di comunicazione minima che si sgretola, alla fine, anche il senso di realtà: Woyzeck impazzisce, si potrebbe dire, per sovrabbondanza del cuore, non per sua disposizione patologica. La pazzia di Lenz, come si è detto, era completamente diversa; quando arriva nello Steintal, Lenz è già afflitto da disturbi dispercettivi, che nel corso del racconto si intrecceranno a un’immedesimazione lunatica ma sconvolgente con la condizione dei ceti più umili e con la muta disperazione degli ultimi. Il vettore della follia di Woyzeck, ammesso che sia lo stesso, ha comunque il verso opposto: va dalla società alla paranoia, non come per Lenz dalla paranoia alla società. (Questo lo dimostra come si è visto la genesi testuale, ma anche, a me sembra, la logica stessa del dramma.)
 - Come conseguenza della sua condizione di impotenza verbale, Woyzeck pensa molto, anzi troppo, come gli rimprovera il Capitano (H₄,5: 149). E anche il Dottore, pur senza sapere bene di cosa stia parlando, gli diagnostica una “idea fissa” (H₂,6: 140), un’impossibilità per la mente di uscire dallo stesso doloroso giro di pensieri e parole: come cerca di dire ad Andres (il quale naturalmente è del tutto impermeabile alla comunicazione), in ogni istante della sua giornata la mente ritorna alle giravolte del ballo e al grido di Marie: “Ancora dai!”. Su questo nucleo di pensiero la mente di Woyzeck ritorna sempre ed elabora cerchi sempre più ampi di parole, quella che Barthes avrebbe definito “loquela” e che è tipica della nevrosi amorosa. Cerchi di parole che alla

fine si allargano nell'allucinazione e nell'esplosione della violenza omicida.

- C'è un rimedio a tutto ciò? Come si esce da questo circolo terribile che unisce lo sfruttamento, il dolore psichico, l'assenza di parole adeguate, e infine (ma solo infine) la follia e la violenza? Nel *Woyzeck*, almeno nello stato in cui lo leggiamo, una risposta secondo me non si trova, o perlomeno, non una risposta che sia minimamente consolatoria. E questo anche perché in Büchner coesistono due certezze che, pur senza contraddirsi sul piano logico, vanno in direzioni opposte: da un lato abbiamo ben chiaro ciò che sarebbe meglio, e non sappiamo rinunciare alla speranza di raggiungere una vita senza dolore; dall'altro l'"orribile fatalismo della storia" sembra precludere ogni scelta, ogni libero arbitrio, suggerendo che la cosa migliore, alla fine, sia l'*amor fati*, accettare quello che è successo e che nemmeno Dio potrebbe più mutare. Ma la rassegnazione è impossibile. E tutto ciò è riassunto da una semplice battuta del Barbiere nella prima versione, che dice così:

Was kann der liebe Gott nicht, was? Das Geschehene ungeschehn machen. Hä hä hä! – Aber es ist einmal so, und es ist gut, daß es so ist. Aber besser ist besser (H₁,10: 129)⁴³.

NOTE

¹ Tutte le citazioni segnalano il gruppo di manoscritti, il numero di scena e la pagina secondo la seguente edizione: Büchner 1980. Ulteriori successive edizioni sono: Büchner 1988 e 2005. Date le condizioni del manoscritto, è fondamentale l'edizione fotostatica con trascrizione e CD-Rom a cura di E. De Angelis (Büchner 2000). Le traduzioni sono mie salvo dove diversamente indicato.

² “Uno gli ha dato l’ordine, e lui è dovuto andare. Ah! Uno sta sopra all’altro”.

³ Per un primo approfondimento cfr. Andersen (1988), Otten (1978) e Stodder (1974).

⁴ “coltello grande e lungo”.

⁵ “Hai i brividi, Margreth, eppure sei calda. Che labbra ardenti che hai! (caldo, caldo respiro di puttana), eppure darei via il Cielo per baciarle ancora una volta. Ma quando si è freddi non si rabbrivisce più. Prima che scenda la rugiada di domattina, non avrai più brividi”. Una difficile questione testuale si presenta in H₁,8: 128, dove una frase del Tamburmaggiore riferita da Andres sembra innescare nella mente di Woyzeck (qui ancora: Louis) questo incessante moto di pensieri:

LOUIS Qualcosa avrà detto.

ANDRES Come lo sai? Che ti devo dire. Beh, rideva, e poi ha detto: Un bel pezzo di donna! Belle cosce, e tutta calda! [die hat Schenkel, und alles so heiß!].

LOUIS (*completamente freddo*) Così ha detto? – Cosa ho sognato più stanotte? Non era un coltello? Che razza di sogni assurdi.

Come si sarà notato, c’è qui una curiosa dialettica fra la battuta di Andres e la didascalia che immediatamente la segue: “[...] tutta calda. / [...] completamente freddo”. Tuttavia la parola heiß nel manoscritto (così letta da Lehmann), è stata letta come fest (“e tutta soda”) nelle edizioni successive di Pörnbacher (Büchner 1988: 200), de Angelis (Büchner 2000: 62) e nella Marburger Ausgabe (Büchner 2005; 7.1: 8). L’inestricabile grafia di Büchner rende difficile arrivare a una conclusione certa. Se la lettura giusta è fest, naturalmente l’opposizione è valida per gli altri passi, ma non per questo.

⁶ “Signor Capitano, la terra è calda come l’inferno, e per me è fredda come il ghiaccio! Come il ghiaccio, l’inferno è freddo, io ci scommetterei! Impossibile, diamine! Diamine! Impossibile”.

⁷ “WOYZECK: (*soffocato*): Ancora dai! Ancora dai! [...] Ma perché Dio non soffia via il sole, ché tutto si rotola nella lussuria, maschio e femmina, uomini e animali! [...] La donna è calda, calda! Ancora dai, ancora dai. (*Si alza*) Che farabutto. Come la palpa, sul suo corpo, lui, la possiede come la possedevo io all’inizio!”

⁸ “FRANZ: Passa un sacco di gente per la strada, eh? E tu puoi chiacchiere con chi ti pare, che me ne importa! Lui stava in piedi qui? O qui? O qui? Proprio attaccato a te? Così? Avrei voluto essere lui”.

⁹ “C’è qualcosa là fuori. Nella terra. Fanno sempre dei cenni, e li senti ora? E ora? Che bussano alle pareti? Uno ha appena sbirciato dalla finestra.

Non lo senti? Io lo sento tutto il giorno. Ancora dai. Ammazza! Ammazza la Woyzeck”.

¹⁰ La goethiana *Fiera di Plundersweilen*, scritta quasi sessant’anni prima, potrebbe essere un esempio.

¹¹ “Uomo, sii naturale. Sei stato creato con polvere, sabbia, melma. Vuoi forse essere qualcosa di più di polvere, sabbia e melma?”

¹² Sul quale cfr. anche Kwack (1973).

¹³ “Senti, è qui vicino a noi, sotto di noi. Ancora, la terra trema sotto le nostre scarpe. I massoni! Come scavano!”

¹⁴ “Zitta! Io so tutto per certo! I massoni! C’è stato un frastuono spaventoso nel cielo, e tutto era in fiamme. Sono vicino a scoprire tutto! Molto vicino.”

¹⁵ Lettera alla fidanzata successiva al 10 marzo 1834 (Büchner 1980: 256).

¹⁶ “Non toccarmi, Franz! Preferirei avere un coltello in corpo piuttosto che le tue mani addosso”.

¹⁷ “Ogni uomo è un abisso. Gira la testa, a guardarci dentro”.

¹⁸ “sottoposto Woyzeck”.

¹⁹ “Lei passa attraverso il mondo come un rasoio aperto, standole vicino uno rischia di tagliarsi”.

²⁰ Per un approfondimento di questo personaggio, cfr. Glück (1985), Gray (1988), Pethes (2012) e Roth (1990/1994).

²¹ Cfr. la tesi di De Angelis (2000), secondo cui la stesura del *Woyzeck* si colloca negli anni universitari e non nell’ultimo periodo della sua produzione come usualmente ritenuto; tesi contestata nella Marburger Ausgabe (Büchner 1988; 7.2: 89-104) sulla base di analisi chimiche dell’inchiostro e della carta usata.

²² “Ma signor Dottore, quando scappa, scappa”

²³ “La mia teoria, la mia nuova teoria! Audace, eternamente giovane. Woyzeck, diventerò immortale”.

²⁴ “Lentamente, Woyzeck, lentamente”.

²⁵ “Lentamente, vada ben lentamente scendendo lungo la strada”.

²⁶ “Woyzeck, lei non ha morale. Morale è quando si è morali, capisce? È una buona parola”.

²⁷ “Signor Capitano, il buon Dio non starà a guardare se su questo povero vermicciattolo si sia detto l’amen oppure no prima di concepirlo. Il Signore ha detto: lasciate che i piccoli vengano a me”.

²⁸ “bella copia provvisoria”.

²⁹ “È ovvio invece che è sempre legittima la riduzione o messa in scena secondo il regista: basta che sia scritto con chiarezza sul cartellone”.

³⁰ “EBREO: Volete forse tagliarvi la gola? Allora? Ve lo do a un buon prez-

zo come un altro, potete avere la morte a buon prezzo, ma non gratis. Allora? Sulla morte farete economia”.

³¹ Cfr. Glück (1984).

³² “Perché esiste l’uomo? – Ma in verità vi dico: di cosa sarebbero visuti il contadino, il bottaio, il ciabattino, il medico, se Dio non avesse creato l’uomo? Di cosa sarebbe vissuto il sarto, se non avesse innestato nell’uomo il sentimento della vergogna, di cosa il soldato, se non gli avesse fornito il desiderio di accoppiare? Perciò non dubitate, sì, tutto è bello e buono, ma ogni cosa terrena è vanità, marciscono persino i soldi”. Una versione ancora confusa di questo passo si trova in H₂,5: 138.

³³ Per la quale cfr. Dunne (1990), Gillett (2017) e Martin (1997).

³⁴ “Non ha nemmeno guardato il bambino”.

³⁵ Appartenenti fra l’altro a due diverse canzoni popolari: cfr. Rölleke (1990).

³⁶ “Ragazza, e ora che farai? / Hai un bimbo e marito non hai. / Ah, ma che m’importa, / tutta la notte canterò, / ehilà, ehilà, ma sì! / Non voglio nessuno vicino così”.

³⁷ “È oro di sicuro! La gente come noi ha solo, nel mondo, un angolino e un pezzetto di specchio, eppure ho la bocca rossa proprio come le gran signore con i loro specchi da cima a fondo, e con i loro bei signori che fanno il baciamano”.

³⁸ “Come dorme il bambino. Prendilo sotto il braccino, la sedia lo schiaccia. Ha tutta la fronte piena di gocce limpide: tanto lavoro sotto il sole, e tocca pure il sudore nel sonno. Siamo povera gente!”

³⁹ “Sia il soffrire il mio guadagno, / il soffrir, servizio a Dio. / Rosso e ferito fu il corpo Tuo, / così sia ognora anche il mio cuore”.

⁴⁰ “MARGRETH: Che stai dicendo? LOUIS: Niente. (*Tacciono.*) MARGRETH: Che luna rossa sta sorgendo! LOUIS: Come un ferro insanguinato”.

⁴¹ “Un buon omicidio, un vero omicidio, un bell’omicidio, bello quanto lo si può desiderare, era tanto tempo che non ne avevamo uno così”.

⁴² “WOYZECK (*fischia*). TAMBURMGGIORE: Ehi tizio, vuoi che ti tiri fuori la lingua dal collo e te la giri addosso? (*Lottano, Woyzeck perde.*) Vuoi che ti lasci in corpo tanto fiato quanto una scorreggia di vecchia, lo vuoi? WOYZECK (*si siede tremante ed esausto su una panca*) TAMBURMGGIORE: Ti faccio fischiare finché diventi blu scuro”.

⁴³ “Cos’è che non può fare il buon Dio, che cosa? Far sì che ciò che è successo non sia successo. Ah, ah, ah! Ma ormai è andata così, e quindi è bene che così sia. Però ciò che è meglio, è meglio”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Andersen, Elinn (1988), "Büchner, die Liebe und Shakespeare", *Georg Büchner im interkulturellen Dialog*, eds. Klaus Bohnen, Ernst-Ullrich Pinkert, Copenhagen, Verlag Text und Kontext: 153-75.
- Büchner, Georg (1879), *Woyzeck, Werke und Briefe*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, eds. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Edda Ziegler, DTV, München, Carl Hanser Verlag, 1980.
- , (1879), *Woyzeck, Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), eds. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Edda Ziegler, DTV, München, Carl Hanser Verlag, 1988.
- , (1879), *Woyzeck* (Marburger Ausgabe, Band 7.1 und 7.2), eds. B. Dedner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- , (1879), *Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, eds. Enrico De Angelis, München, Saur, 2000.
- De Angelis, Enrico (2000), "Introduzione", *G. Büchner, Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, herausgegeben von E. De Angelis, München, Saur: 15-45.
- Dunne, Kerry (1990), "Woyzecks Marie. Ein schlecht Mensch? The construction of female sexuality in Büchner's *Woyzeck*", *Seminar*, 26: 294-308.
- Gillett, Robert (2017), "Ave Marie: Büchner's *Woyzeck* and the Problem of the Tragic Female", *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, Amsterdam/New York, Rodopi: 92-102.
- Glück, Alfons (1984), "Der ökonomische Tod. Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*", *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 4: 167-226.
- Glück, Alfons (1985), "Der Menschenversuch. Die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners *Woyzeck*", *Georg-Büchners-Jahrbuch*, 5: 139-82.
- Gray, Richard T. (1988), "The Dialectic of Enlightenment in Büchner's *Woyzeck*", *The German Quarterly*, 61: 78-96.
- Hamann, Holger (1970), "Zum Namen der weiblichen Hauptperson in Büchners *Woyzeck*", *Orbis litterarum*, 25: 259-60.

- Kwack, Ki-Wan (1973), "Büchners Nihilismus", *Echo*, 2: 227-42.
- Larsen, Svend Erik (1985), "Messer-Symbol", *Orbis litterarum*, 40: 258-82.
- Martens, Wolfgang (1958), "Zur Karikatur in der Dichtung Büchners. Woyzecks Hauptmann", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 39: 64-71.
- Martens, Wolfgang (1960), "Der Barbier in Büchners *Woyzeck*", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 59: 361-83.
- Martin, Laura (1997), "Schlechtes Mensch/Gutes Opfer: The Role of Marie in Georg Büchner's *Woyzeck*", *German Life and Letters*, 50: 429-44.
- Otten, Terry (1978), "Woyzeck and Othello: The Dimensions of Melodrama", *Comparative Drama*, 12: 123-36.
- Paduano, Guido (2020), *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma, Carocci.
- Pethes, Nicolas (2012), "Er ist ein interessanter Casus, Subjekt Woyzeck. Büchners Fallgeschichten", *Commitment and Compassion*, Amsterdam/New York, Rodopi: 211-30.
- Rölleke, Heinz (1990), "Mädel, was fängst du jetzt an. Zu einem Volkslied-Zitat in Büchners *Woyzeck*", *Wirkendes Wort*, 40:330-5.
- Roth, Udo (1990/1994), "Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchners *Woyzeck* unter besonderer Berücksichtigung von H₂6", *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 8: 254-278.
- Stodder, Joseph H. (1974), "Einflüsse von Shakespeares *Othello*", *The Modern Language Review*, 69: 115-20.

