

Nicola De Rosa

## Morfologia del *Trauerfall* nel *Wozzeck* di Berg e Büchner

La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto.

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*

**ABSTRACT:** In Berg's musical drama, the military attendant Wozzeck kills his lover Marie after discovering that she betrayed him. Then he commits suicide, leaving their only son orphaned. Loss as a mournful catastrophe is masterfully prepared, in both Büchner's hypotext and Berg's recoding, through some narratologically relevant solutions: mainly the treatment of diegetic temporality which in the mimetic structure is assumed as a strategy of repetition. Through a series of devices that 'figurally' anticipate the outcome of the plot, *Wozzeck's* storyworld seems to be ruled by a class predestination per se problematic from an ideological point of view, since it poses the issue of compromise with non-dialectical forms of irrationalism. Still, it is by means of this figural treatment of the genetitian «order» of the story that the drama succeeds in the effort to render the fatal position not only of an individual, but of a community whose time is fixed in the hierarchies of a technomorphic society that survives by feeding on forms of oppression.

**KEYWORDS:** *Wozzeck*; Alban Berg; Georg Büchner; loss; musical narratology.

### 1. Sotto il segno della solitudine

Il Novecento letterario riserva di certo il suo carattere d'innovazione nell'organizzazione del tema dell'assenza<sup>1</sup>, se non altro per le istanze che caratterizzano quel secolo, già a livello eminentemente storiografico, come un secolo di distruzione in cui – quando il processo di nazionalizzazione delle masse si incancrenisce nelle guerre mondiali, nel suo lungo battesimo di sangue – l'emozione dell'assenza assimilata al lutto, al *Trauerfall*, finisce per diventare, per dirla con Lotman, un'«emozione culturale» vera e propria, pertinentizzata semioticamente con le modalità che sono proprie del lutto in quanto trauma: quelle di una struttura 'narrativa' in cui i contenuti mnestici si organizzano

<sup>1</sup> Su argomentazioni in una certa misura complementari al tema di questo numero monografico si possono consultare i materiali introduttivi di Rosenthal 2011, pp. I-XII e 1-41 e Caruth 1996.

spazialmente per ripetizioni<sup>2</sup>. Quel processo di nazionalizzazione delle masse si istituiva, oltre che attraverso un'esplosione ideologico-simbolica, attraverso un aggregato altamente efficiente di 'tecnologie' di controllo biopolitico; tali da far emergere, da una parte, una maggioranza di uomini in regola con gli istituti di potere, dall'altra, una minoranza che esorbita da essi, marchiata dallo stigma della «degenerazione»<sup>3</sup>. Per una sfaccettata gamma di moventi criminali, quella minoranza è repressa nelle poliarchie europee attraverso la regolamentazione penitenziaria e ospedaliera, nei totalitarismi attraverso soluzioni più estreme.

Da questo punto di vista, la riscoperta, a fine secolo, del «Trauerspiel-Fragment» – come definito nell'edizione Franzos<sup>4</sup> – di Georg Büchner capitava a puntino. Il *Woyzeck* era pensato dall'autore a seguito di una lettura occasionale: la perizia medico-psichiatrica, appunto, di un degenerato, del coscritto di basso grado Johann Christian Woyzeck, noto alle cronache lipsiensi perché colpevole d'aver ucciso la donna con cui intratteneva una relazione, processato nel 1821 e decapitato in Marktplatz nel 1824. Fu proprio alle soglie del Primo conflitto mondiale che Alban Berg assistette al *Woyzeck* a teatro, nella versione poi superata di Franzos, per la quale, già dallo spazio del paratesto, perdurava l'errore di lettura che portò a confondere, nella nevrotica calligrafia di Büchner, la "y" di Woyzeck con una "z"<sup>5</sup>. Dieci anni dopo quella rivelazione teatrale, un giovane dottore in filosofia, Theodor W. Adorno, presenziava alla prima dei *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* dello stesso Berg, che facevano da studio preparatorio al nascente dramma musicale tratto dal travagliato frammento büchneriano. Adorno, dopo quella folgorazione, si mise alla scuola di composizione di Berg seguendolo a Vienna. Avrebbe fatto poi un altro mestiere, ma la sua penna avrebbe sostenuto strenuamente la causa della *Neue Musik*, mentre il mondo ne perpetuava una rimozione, un «rendere-non-accaduto»<sup>6</sup> della portata sconvolgente, secondo lui, che essa ebbe per il preesistente rapporto di 'consonanza' tra la società e l'arte. Adorno avrebbe comunque potuto immaginare solo parzialmente la sorpresa del *Wozzeck* nella sua versione finale,

<sup>2</sup> Sul concetto di «emozione culturale»: Lotman 1985, pp. 131-145. Gli esempi di formalizzazione letteraria dell'emozione dell'assenza nel Novecento sono offerti da tutta la letteratura di guerra europea in generale e chiaramente da quella dello sterminio, sin dal postulato adorniano sul silenzio della poesia dopo Auschwitz (Adorno 1972, p. 22). Sulle modalità di rappresentazione del trauma legato alla catastrofe bellica è particolarmente utile la premessa teoretica di Alfano 2014, pp. 11-17.

<sup>3</sup> Su nazionalizzazione delle masse e degenerazione: Mosse 2009 e Pick 1999.

<sup>4</sup> Franzos 1879, p. 161.

<sup>5</sup> Per una buona pagina sui problemi materiali del testo si veda Dedner 2006, pp. 97-111.

<sup>6</sup> «Ungeschehen machen lässt» scrive, in *Philosophie der neuen Musik*. Adorno 2002, p. 35n.

andata poi in scena nel 1925 dopo una trepidante attesa del maestro e dell'allievo, testimoniata dagli scambi epistolari<sup>7</sup>.

Col senno di poi, potremmo dire, una delle cose che Adorno intuì della Nuova musica fu l'energia espressiva, che a partire da una rottura violenta col sistema tonale, veicolava il presagio dell'incombente deriva tecnomorfa per cui il mondo si stava predisponendo. La tradizionale espressività timbrica, accordale e lirica, dopo la sua esasperazione nella pratica sinfonica mitteleuropea alle soglie della *Jahrhundertwende*, subiva un processo di straniamento, di deterioramento e finiva per non 'cantare' più, bensì per 'gridare' la palpabile imitazione della tecnicizzazione del mondo – e dell'uomo, fattosi ineluttabilmente «antiquato», come avrebbe poi scritto Günther Anders<sup>8</sup> –. Il *Wozzeck* di Berg ne è forse l'allegoria più violenta del Novecento e – per restare nelle maglie di un'idea dell'opera d'arte come gesto in una certa misura 'comunicativo' – già il dramma di Büchner, secondo una nota tesi, sarebbe stato fautore addirittura di una frattura storica nella retorica tradizionale del dramma moderno, essendo partigiano di una nuova 'lingua', idonea a restituire i conflitti dell'emergente nuovo soggetto della rappresentazione: il proletariato<sup>9</sup>.

Eppure il dramma – quello di Berg – mantiene dei legami con una certa tradizione post-romantica, che si svela ad esempio nel sistema tonale che in un contesto tendenzialmente atonale alle volte viene restaurato e che sembra raggiungere, come vedremo, i suoi picchi lirici all'altezza di alcuni passi cruciali per il nostro discorso sull'emozione dell'assenza nell'economia narrativa del *Wozzeck*. L'opera è indubbiamente blasfema sia verso un'estetica tardoromantica sia nei confronti dell'"oggettività" della scuola di Schönberg. Quest'ultimo, fra l'altro, evidenziò la sua titubanza quando Berg gli rivelò l'intenzione di musicare il dramma di Büchner, poi si stupì del successo che ebbe, contestandone comunque vari aspetti, relativi sia alla musica che alla sua ricezione. Il maestro si risentì ad esempio per un articolo di Adorno, che esplicitava la sostanziale impossibilità dell'esistenza di una scuola di Schönberg propriamente detta. Nello specifico, Adorno scriveva:

Essere allievo di Schönberg per scelta e ancor più decisamente che nella fedeltà artigianale significa non essere suo allievo, ma, al pari di lui, iniziare rompendo con ogni oggettività predefinita e sotto il segno della solitudine<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Adorno, Berg 2016, pp. 23-35.

<sup>8</sup> Anders 1992.

<sup>9</sup> Steiner 1980, pp. 271-281.

<sup>10</sup> [Schüler Schönbergs sein aus Wahl und entschiedener noch als in handwerklicher Treue

Adorno intendeva che alla base dell'insegnamento schönberghiano ci fosse una solitudine come autonomia dalla tradizione precostituita, che, per esser coerente fino in fondo, avrebbe dovuto accettare di destituire la sua stessa prassi dal rischio di porsi come nuova tradizione perseguibile pedissequamente. In effetti, come lo stesso Berg rifletteva con Adorno, il *Wozzeck* si innestava al crinale di una sottile *coincidentia oppositorum*:

io stesso trovo il *W.*[*ozzeck*] non meno oggettivo che romantico. So bene – se esamino la partitura – come sia stato composto secondo una logica oggettiva, ma comunque sempre con la preoccupazione che l'altro non se ne accorga e si senta così romanticamente a suo agio, come in una comoda poltrona da cui non fuoriescano i chiodi e in cui la colla che la tiene insieme non puzzi<sup>11</sup>.

Come d'altronde, Adorno sottolineava la prossimità del *Wozzeck* sia all'eredità culturale del materialismo storico: «[e] com'è giusto che questa tragedia tedesca, che gravita nelle immediate vicinanze di Marx, abbia dovuto incontrarsi con la Sua musica»<sup>12</sup>; sia a quella della psicanalisi: «[t]ra il *Wozzeck* e la psicanalisi non c'è solo somiglianza, ma affinità»<sup>13</sup>. Come a dire che si metteva una storia vera sulla scena coinvolgendone l'argomento sia nel suo dispiegamento materialistico sia postulandone la trascendenza nel campo di un inconscio politico. Sicuramente, poi, si inscenava quella storia nel tentativo di riconfigurare verso un nuovo equilibrio il grado di illusorietà che offre al fruitore il patto secondo cui la verità del dramma si può fruire proprio perché il suo accadere è salvaguardato dallo spazio scenico. L'idea di *Sachlichkeit* poi, di oggettività, muoveva nella sfera concettuale di una *Neue Sachlichkeit*, che vuole la possibilità di una rappresentazione realistica ma sulla base della consapevolezza che il paradigma naturalista ottocentesco aveva smesso di funzionare. Vedremo come il testo di Büchner e la musica di Berg si assumano l'onere di questa rappresentazione 'nuovamente oggettiva', organizzata in maniera morfologicamente rilevante, del motivo dell'assenza come catastrofe luttuosa.

besagt: sein Schüler nicht sein, sondern, gleich ihm, im Bruch mit aller vorgegebenen Objektivität und unter dem Zeichen der Einsamkeit zu beginnen] Adorno 1984a, p. 457, traduzione mia.

<sup>11</sup> Lettera di Berg ad Adorno del 4 settembre 1929 in Adorno, Berg 2016, p. 194.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>13</sup> [Zwischen dem *Wozzeck* und der Psychoanalyse gilt nicht Ähnlichkeit bloss, sondern Verwandtschaft] Adorno 1984b, p. 474, traduzione mia.

## 2. La ruota d'un mulino

Seppure all'inizio del dramma non emerga esplicitamente il motivo che ci interessa, lo fa invece un suo carattere formale: una strategia della ripetizione che istituisce, anticipando il *Trauerfall*, un nembo di fatalità sulle vicende narrate. Il sipario si alza in una stanza adibita a toilette dove già una lama spicca nello spazio del palco. La materia scenica si imbastisce a partire da un gesto e da un ambiente topici della macchina quotidiana umana: la rasatura mattutina; Wozzeck sta sbarbando il Capitano impugnando un rasoio. Sulle note del preludio che apre la restaurata forma della suite – le cui danze procederanno per tutta la scena di 'servitù'<sup>14</sup>, come se si consumasse una festa d'*ancien régime* – un sottoposto adempie alla cura personale del 'capo' sguainando l'arma che letteralmente potrebbe reciderlo. Il Capitano raccomanda a Wozzeck di procedere «langsam», “adagio”, di fare una cosa per volta, di non concludere troppo presto per non lasciar vuoto il tempo che malauguratamente rimarrebbe. La flemma sarebbe il discrimine del buon uomo. Ma il Capitano, come confessando una debolezza, non può che suggerire che questa volontà di saturare il tempo non dipenda da una felice scelta soggettiva:

HAUPTMANN (*geheimnisvoll*) Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denk'. “Ewig”, das ist ewig! (das sieht Er ein). Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick! – Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, daß sich die Welt in einem Tag herumdreht: drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werde melancholisch!<sup>15</sup>

È un'angoscia che sul soggetto incombe come provocazione della temporalità stessa, in cui non si può volere se non ciò che l'attimo impone. È una battuta gnomica, stranamente pronunciata da un personaggio secondario se non antagonista. Il tempo è un gorgo senza fondo, spaventosamente esemplificato, quando il Capitano intona «Ewigkeit», “eternità”, dal potenzialmente infinito circolo di quinte che lo accompagna:

<sup>14</sup> Per un'analisi formale: Jarman 1989, pp. 41 e sgg.

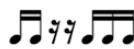
<sup>15</sup> [CAPITANO (*con aria di mistero*) Mi viene l'angoscia nei confronti del mondo, quando penso all'eternità. “Eterno”, è eterno! (se ne rende conto). Ma ecco che l'eterno non c'è, c'è solo l'attimo, sì, un attimo! – Wozzeck, rabbrivisco quando penso che il mondo gira su se stesso in un sol giorno: perciò non posso veder più la ruota d'un mulino, o divento melanconico!] Berg 1997, a. I sc. 1; Franzos 1879, p. 163. I passi dal *Wozzeck* di Berg sono affiancati da una traduzione in alcuni casi rivista e sono citati con l'indicazione di atto e scena e col corrispondente passo del *Woyzeck* büchneriano, necessariamente nell'edizione di Franzos, che è quella su cui si basa l'opera di Berg. Invece, gli esempi musicali che seguono sono in riduzioni atte a evidenziare determinati aspetti della partitura, con indicazione di atto, scena e, se necessario, dopo la virgola le battute.

E - wig-keit denk'

Hptm.

(I 1, 32-33)

Secondo il Capitano, in questo eterno ritorno l'uomo dovrebbe calarsi con "moralità", ma l'interlocutore di Wozzeck non è in grado di esprimere l'essenza di questa qualità, si limita a una definizione referenziale: «Moral: das ist, wenn man moralisch ist!». A queste elucubrazioni il protagonista risponde sempre con un rigido «Jawohl, Herr Hauptmann!», "Signorsì, signor Capitano!", espresso nell'unità dal piglio giambico:



(I 1, 25-26)

Essa si pone qui come vero e proprio leitmotiv ritmico, qualificando anche la risata macchinica del Capitano (I 1, 90-91): è come se il Capitano ridesse della sottomissione di Wozzeck. Tuttavia, dopo la sua allusione all'immoralità di Wozzeck per il negato battesimo al bambino avuto dall'unione con Marie, mai consacrata nel vincolo matrimoniale, si percepisce una progressiva determinazione del protagonista nell'imbastire un confronto dialettico col suo interlocutore, confronto che culmina nel punto apicale del «Wir arme Leut!», passo in cui Wozzeck davvero prende parola e sfiora la consapevolezza della sua condizione di oppresso:

WOZZECK Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat! Da setz' einmal einer Seinesgleichen auf die moralische Art in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut! Ja, wenn ich ein Herr wär', und hätt' einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt' vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein! Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl! Unsereins ist doch einmal unselig in

dieser und der andern Welt! Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen!<sup>16</sup>

Il motto di spirito di *Wozzeck*, per cui gli oppressi rimarranno oppressi in questo e nell'altro mondo e in cielo dovranno dare una mano per far tuonare, offre un esempio di manipolazione metalogica<sup>17</sup>, *witzig*, dell'idea di aldilà che sarebbe degna di un'analisi retorica. In ogni caso, la stessa allusione di *Wozzeck* al fatto che il denaro distingue uomini morali e non, ma che il possesso di alcuni beni possa render virtuosi, relega il soldato nel limbo dell'alienazione, in una sottesa autopresunzione di esser colpevole della propria inadeguatezza<sup>18</sup>. Attraverso la manipolazione del suddetto leitmotiv ritmico, che si associa nella tessitura figurale del *Wozzeck* all'espressione dell'obbedienza nei confronti dell'autorità, Berg riesce a mettere in musica questo passo büchneriano e la condizione tragica che restituisce: all'altezza dell'apostrofe critica nei confronti del Capitano, al violoncello e al contrabbasso quel ritmo persiste immutabile (anche se per aumentazione) e macchia lo sforzo del protagonista di ribattere alle supposizioni dell'interlocutore. È come se *Wozzeck* fosse intrappolato nel suo tentativo di uscire dal «Signorsì, signor Capitano!» e di rivolgersi al suo superiore criticamente col «Vede, signor Capitano...»:

Wir ar - me Leut!      Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!

(I 1, 136-138)

<sup>16</sup> [WOZZECK Noi povera gente! Vede, signor Capitano, denaro, denaro! E chi non ha denaro?! Come si fa a mettere al mondo in modo morale un proprio simile! Siamo anche noi di carne e ossa! Sì, se io fossi un signore, e avessi un cappello e un orologio e un occhietto e sapessi parlare fino, allora sì che saprei essere virtuoso! Dev'essere una bella cosa la virtù, signor Capitano. Ma io sono un povero diavolo! Noi altri siamo infelici sia in questo che nell'altro mondo! Credo che se andassimo in paradiso, saremmo costretti a dare una mano per far tuonare!] Berg 1997, I 1; Franzos 1879, pp. 164-165.

<sup>17</sup> Per la classificazione strutturale delle figure di pensiero: Gruppo  $\mu$  1980.

<sup>18</sup> Fra l'altro, la scena è memore degli archetipi drammatico-musicali del tema dello scambio fra il denaro e la 'carne': l'aria di Rocco nel *Fidelio* («Hat man nicht auch Gold beibeben, | Kann man nicht ganz glücklich sein [...]») [Se non hai dell'oro appresso, | non puoi esser davvero felice], I 4) e l'aria con cui Daland, nell'*Olandese volante*, introduce lo straniero alla figlia Senta, con l'obiettivo di dargliela in sposa e ottenere una cospicua 'dote' («für einen Herd er reichlich lohnt» [per un focolare darà gran prezzo], II 3).



È un esempio di come il teatro musicale, che congenitamente si dà in una struttura a più livelli semiotici, si presti a una restituzione simultanea e reversibile di istanze in conflitto; in particolare nel caso di una tradizione che intrattiene un qualche tipo di rapporto con l'insegnamento wagneriano, basato sull'attivazione di motivi dal forte potenziale semantizzabile<sup>19</sup>. Il Capitano, tuttavia, esplicita il suo disappunto agli argomenti del suo sottoposto. Così, la coscienza di classe da Wozzeck è solo sbirciata da un angolo, perché per lui l'esperienza dell'assenza, prima di essere luttuosa, è quella dell'assenza di interlocutori. Il Capitano, che paradossalmente aveva aperto il confronto con Wozzeck proponendo una visione del mondo apparentemente dialettica, in cui si può tendere verso un *telos* procedendo con tutta calma («langsam! Ein's nach dem Andern»), finisce per contraddirsi ripetendosi continuamente, chiudendo la scena con le stesse identiche parole con cui l'aveva iniziata. Intanto, lo stesso preludio che aveva aperto il tutto si ripropone in andamento retrogrado (I 1, 154 e sgg.), forgiando una struttura quasi palindroma della scena<sup>20</sup>. Col trascorrere del tempo scenico e di quello musicale, nel mondo di Wozzeck non sembra essere accaduto nulla o, meglio, capiamo che il trattamento della temporalità si assume proprio nelle forme della ripetizione.

È poi una visita medica la naturale conseguenza dell'alienazione del protagonista rappresentata come assenza di dialettica con l'Altro. In una scena per struttura diegetica estremamente simile a quella del confronto col Capitano, Wozzeck si presenta dal Dottore in quella che sembra essere una consueta visita di routine. Quando il protagonista tenta di imbastire un confronto dialettico anche con lui, il medico impassibile gli diagnostica i sintomi di un *aberratio*:

DOKTOR Wozzeck, Er hat eine aberratio...

WOZZECK (*unterbricht den Doktor*) Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linienkreise – Figuren – Wer das lesen könnte!

DOKTOR Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet! Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage! Tut Er noch Alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? Fängt fleißig Molche? Ißt seine Bohnen?

WOZZECK Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: Darum tu' ich's ja!

<sup>19</sup> Come emblematica esperienza di analisi della coesistenza e interazione di classi di senso conflittive nel testo drammatico-musicale – con risvolti anche teorici tali da stimolare il vaglio di approcci simili su casi di studio diversi – si vedano i saggi di Orlando (2020, pp. 25-159) su Wagner.

<sup>20</sup> Jarman 2010, p. 212.



DOKTOR Er ist ein intressanter Fall, halt' Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muß Er aber tun? Was muß Er tun? Was?

WOZZECK (*ohne sich um den Doktor zu kümmern*) Ach Marie! Marie! Ach!

DOKTOR Bohnen essen, dann Schöpsefleisch essen, nicht husten, seinen Hauptmann rasieren, dazwischen die fixe Idee pflegen! (*immer mehr in Ekstase geratend*) Oh! meine Theorie! Oh mein Ruhm! Ich werde unsterblich! Unsterblich! Unsterblich! (*in höchster Verzückung*) Unsterblich! (*plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend*) Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zunge!

WOZZECK (*gehorcht*)<sup>21</sup>.

D'altronde, notiamo che se il Capitano proponeva una visione del mondo in cui verso il *telos* si può procedere adagio, il Dottore al contrario è animato da una fretta incontenibile per raggiungerlo. Questa caratterizzazione apparentemente antitetica ma sostanzialmente parallela dei due personaggi si realizza anche stavolta con incisi sulla categoria del tempo dal forte valore gnomico. Se il Capitano teme angosciosamente l'eternità, il Dottore vuole guadagnarsela a tutti i costi: «Ich werde unsterblich! Unsterblich!». Sono due personaggi emblematici di un'idea di progresso governata dagli istituti di amministrazione biopolitica che alimentano la dinamica di sopraffazione in cui *Wozzeck* si cala. Il Capitano è il corpo di difesa del potere che contribuisce a conservare i presupposti per cui si compie il *Trauerfall*. Il Dottore è l'intelligenza che vede nella catastrofe un dato empirico su cui basare l'esperimento di una scienza dal progresso puramente tecnico.

### 3. L'uomo è un abisso

Facciamo però un passo indietro. Il difetto di comunicazione di *Wozzeck* coi suoi interlocutori, nel primo incontro con Marie, non fa che riproporsi in si-

<sup>21</sup> [DOTTORE Wozzeck, lei ha una aberratio... | WOZZECK (*interrompe il Dottore*) I funghi! Ha mai visto gli anelli dei funghi per terra? Cerchi – figure – oh poterli leggere! | DOTTORE Wozzeck, lei va a finire in manicomio. Ha una bella idea fissa, una stupenda aberratio mentalis partialis, di seconda specie. Molto ben definita! Wozzeck, avrà un supplemento! Fa tutto come al solito? cioè rade il suo capitano? acchiappa con zelo tritoni? mangia i suoi fagioli? | WOZZECK Sempre con diligenza, signor Dottore: perché i soldi per la casa vanno alla mia donna: è perciò che lo faccio! | DOTTORE Lei è un caso interessante, si comporti bene, mi raccomando! Wozzeck, riceverà un soldo in più di supplemento. Ma cos'è che deve fare? Cos'è che deve fare? Eh, cosa? | WOZZECK (*senza curarsi del Dottore*) Oh Maria, Maria! Ohimè! | DOTTORE Mangiare fagioli, poi mangiare carne di montone, non tossire, raderne il suo capitano, nel frattempo curare l'idea fissa! (*andando sempre più in estasi*) Oh! la mia teoria! Oh la mia fama! Diverrò immortale! Immortale! Immortale! (*nel massimo rapimento*) Immortale! (*improvvisamente tornando al tono freddo e positivo, si accosta a Wozzeck*) Wozzeck, mi mostri la lingua, adesso! | WOZZECK (*obbedisce*)] Berg 1997, I 4; Franzos 1879, p. 178.

tuazione modificata. Nella scena di caccia con Andres, Wozzeck rimane terrorizzato dalla presenza freudianamente ‘perturbante’<sup>22</sup> del Sole calante che gli appare come una palla di fuoco minacciosa (I 2), interpretata «alla luce delle immagini offerte dal repertorio figurale della Bibbia e in particolare del libro dell’Apocalisse»<sup>23</sup>. Stravolto da quest’incubo va da Marie, poco prima importunata dagli sguardi di Tambourmajor, il militare con cui consumerà l’adulterio. Marie ora è sola e culla suo figlio. Arrivato Wozzeck, lei gli si rivolge porgendogli il bambino, ma lui è in preda al delirio. Marie, a sua volta, cade in preda allo sconforto e ripropone il motto che avevamo già ascoltato nelle parole dal protagonista: «Ach! Wir arme Leut. Ich halt’s nit aus... Es schauert mich...»<sup>24</sup>. La scelta di far intonare a Marie il «Wir arme Leut» è stavolta una risemantizzazione intenzionale del libretto di Berg, mentre nel testo di Büchner è già presente «Es schauert mich».

Ci interessa notare, in quanto rilievo di una risonanza intratestuale, che questo tipo di formula si ripropone in forma variata all’epicentro del dramma. Nell’altra e più celebre scena di Wozzeck e Marie, in cui il protagonista intuisce il tradimento e aggredisce la donna, lei allude a un ricordo lontanissimo, ma così chiaramente periodizzato, del fatto che già una volta si è dovuta difendere dalle mani di un uomo. È qui che Wozzeck articola la massima emblematica di tutto il dramma:

MARIE Rühr’ mich nicht an! Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich. Mein Vater hats nicht gewagt, wie ich zehn Jahr alt war...

WOZZECK “Lieber ein Messer...” Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunderschaut... mich schwindelt...<sup>25</sup>

Facendo riferimento al coltello, Marie anticipa il *Trauerfall*, la catastrofe luttuosa che la vedrà protagonista, e si pone per la prima volta – e non l’ultima – come personaggio dispositivo di una funzione dal forte impulso prolettico, predittivo. È come se, nel *Wozzeck*, i fatti non avvenissero in un’azione singolariva, ma in una struttura narrativa impressionistica che ne restituisce la presenza iterativa. Nella semantica dei motivi musicali che guidano la diegesi del

<sup>22</sup> A detta dello stesso Berg «unheimlich» (Berg 1995, p. 45).

<sup>23</sup> Seminara 2012, p. 83.

<sup>24</sup> [Oh! Noi poveracci. Non ci resisto... Mi vengono i brividi...] Berg 1997, I 3; Franzos 1879, p. 175.

<sup>25</sup> [MARIA Non mi toccare! Preferisco un coltello in corpo che una mano sopra di me. Non l’ha osato mio padre, quando avevo dieci anni... | WOZZECK “Preferisco un coltello”... L’uomo è un abisso, vengono le vertigini, quando si guarda giù... mi vengono le vertigini...] Berg 1997, II 3; Franzos 1879, p. 184.

dramma, a lunga distanza, i brividi di Marie, accomunati anche dallo *Sprechgesang*, si riverberano nelle vertigini di Wozzeck – fra l'altro in due scene 'simmetriche' (I 3 e II 3) nell'economia macrostrutturale del dramma –:

Es schau - ert mich...

Marie

Wozzk.

mich schwin - delt...

(I 3, 471-472; II 3, 401-402)

Si inizia a svelare così, a furia di prolessi ripetitive<sup>26</sup>, una comune escatologia dei personaggi.

Sul piano della tessitura formale, abbiamo individuato fin ora dei *clit*, per dirla con Spitzer, che ci suggeriscono una certa proprietà della cornice epistemologica in cui si innesta il motivo del *Trauerfall*, dell'assenza come catastrofe luttuosa: essa si assumerebbe nelle modalità della predestinazione, in cui gli eventi si fanno eternamente presenti e i segni che li 'figurano' sono disseminati in una temporalità non lineare. Sembrano esserci, in ciò, degli aspetti ambigualmente regressivi per un'opera – quella di Büchner quasi alle soglie del 1848, quella di Berg nel pieno dei tumulti sociali del primo *posguerra* – che dovrebbe dispiegare in una cornice materialistico-dialettica i rapporti di causa ed effetto per cui la tragedia si compie. Il loro inverarsi, invece, nel campo della predestinazione fa emergere un aspetto di certo poco coerente col paradigma della *Sachlichkeit*. Quando dopo la Rivoluzione francese si manifestano tensioni a un recupero di strutture epistemologiche superate, allora salta agli occhi il possibile spettro della compromissione con forme di irrazionalismo non dialettiche che sono tipiche della cosiddetta «cultura di destra», orientata a tras-figurare le gerarchie esistenti per confermarle piuttosto che metterle in discussione<sup>27</sup>. Fra l'altro lo stesso Berg aveva fatto intendere lo stupore provato alla visione del *Woyzeck* büchneriano e la scelta di musicarlo alludendo a una sinistra compresenza sia di 'materia' che di 'spirito', che farebbe del

<sup>26</sup> Sulla distinzione fra «prolessi completa» e «prolessi ripetitiva»: Genette 1972, pp. 109-114.

<sup>27</sup> È, in una certa misura, la tesi di Köhler sul recupero di forme di provvidenzialismo secolarizzate nel romanzo moderno. Köhler 1990, p. 86 e *passim*. Sul recupero, in particolare, di ciò che in gergo chiamiamo «mito» nella cultura di destra si vedano soprattutto gli ultimi capitoli di Jesi 1980, pp. 57-109 e Jesi 2011.

protagonista non solo il simbolo degli oppressi, ma anche di un fantomatico enigma che li attanaglia: «Più importante di questi eventi esteriori è ciò che si muove dietro queste persone e le loro azioni e le fa assurgere alla dimensione di spettri, nonostante il crudo realismo della presentazione o proprio a causa di esso»<sup>28</sup>. Come dicevamo all'inizio: da una parte, il dispiegamento materialistico dei rapporti di causa ed effetto; dall'altra, la loro trascendenza nel campo di un inconscio politico. Il quesito è di portata teoretica: l'opera d'arte si schiera da una parte o dall'altra delle vicende umane o ne restituisce i conflitti simultaneamente in un compromesso dialettico? Di certo, capiamo che dietro questa storia di un uomo sfruttato, che uccide l'amante e madre di suo figlio per vendicarsi di un tradimento, si celerebbe l'innescò che pone la vicenda come oltre il referenziale e, soprattutto, oltre il realismo, critico o socialista, inteso in senso lukácsiano<sup>29</sup>.

C'è un'altra scena in cui tutto ciò si manifesta in maniera emblematica e narratologicamente rilevante. La predestinazione di classe che cinge Wozzeck e Marie si incancrenisce reiterandosi nel destino del figlio. È stato osservato come, se il *Woyzeck* è una tragedia proletaria, è sia la tragedia del protagonista, sia quella di Marie, anzi: Büchner avrebbe ricalibrato la convenzione del tragico femminile verso un nuovo equilibrio rispetto alla tradizione<sup>30</sup>. All'inizio del terzo atto, Marie, in preda alla colpa per il tradimento di Wozzeck, legge la *Pericope adulterae* dal Vangelo di Giovanni<sup>31</sup>. Le sue grida disperate svegliano suo figlio e lei lo consola raccontandogli una storia tutt'altro che consolatoria:

MARIE (*sitzt am Tisch, blättert in der Bibel; das Kind in der Nähe*) (*liest in der Bibel*) "Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden..." Herr-Gott, Herr-Gott! Sieh mich nicht an! (*blättertweiter*) "Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte." "Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht, geh' hin, und sündige hinfort nicht mehr." Herrgott! (*schlägt die Hände vors Gesicht*)

DAS KIND (*drängt sich an Marie*)

MARIE Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz. Fort! (*stößt das Kind von sich*) Das brüst' sich in der Sonne! (*plötzlich milder*) Nein, komm, komm her! (*zieht das Kind an sich*) Komm zu mir! (*erzählend*) "Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter – war Alles tot und war Niemand auf der

<sup>28</sup> Berg 1995, p. 85.

<sup>29</sup> Lukács 1978, pp. 853-994.

<sup>30</sup> Gillett 2017, pp. 92-102.

<sup>31</sup> Büchner nel *Woyzeck* fa riferimento al passo di Gv. VII 53-VIII 11 più di una volta. Per un'interpretazione delle allusioni alla luce di una tradizione illuminista minore di filosofia del diritto che usava il passo per sostenere argomenti di riforma sociale: Schwartz 2017, pp. 79-91.

Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt..." Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut' nit...<sup>32</sup>

La scena è sostenuta da uno dei passi orchestrali più lirici di tutto il *Wozzeck*, in cui Berg opta per un recupero del sistema tonale verso quello che tangibilmente è un Fa minore (III 1, 33-39), innestato in un contesto tendenzialmente atonale, ragionevolmente con l'intento di 'annunciare' l'imminente alterazione del piano narrativo. Infatti, Marie diventa narratrice<sup>33</sup> e racconta a suo figlio quella che si rivelerà essere la sua stessa storia, il suo stesso destino, incastonato nell'intreccio principale come «variante semantica»<sup>34</sup> di quest'ultimo, per mezzo di una *mise en abyme* dal valore fortemente prolettico, in cui il destino collettivo dell'assenza luttuosa diventa eternamente presente.

Al centro della peripezia poi, dopo il litigio tra Wozzeck e Marie, i due si ritrovano alla locanda per conto proprio, innestandosi in maniera opposta nella composizione visuale della scena: Marie è al centro delle danze e balla con Tambourmajor; Wozzeck invece guarda il tutto isolato, come dalla prospettiva del pubblico pagante (II 4). Questo straniamento va intensificandosi se si considera l'utilizzo quasi cinematografico<sup>35</sup> dello spazio drammatico-musicale, in cui Berg sistema un'orchestra in più sulla scena: l'una è nella fossa e l'altra suona nella locanda coi personaggi. Ancora, altro fattore di *ostranenie*, di straniamento, è la maniera in cui Berg impiega il canto stonato del garzone ubriaco assorbendolo nello scorrere della musica, in modo che «l'"inespressivo" può fare il suo ingresso nella musica»<sup>36</sup>. Per la sua violenta oggettività, questo mo-

<sup>32</sup> [MARIA (*sta seduta al tavolo, sfoggia la Bibbia; il bambino è vicino a lei*) (*legge nella Bibbia*) "E nessuna frode fu trovata nella bocca di lui..." Signore Iddio, Signore Iddio! Non mi guardare! (*continua a sfogliare*) "Ma i Farisei condussero a lui una donna, che viveva in adulterio." "Gesù però disse: Nemmeno io ti condanno, va', e non peccare più." Signore Iddio! (*si nasconde il viso con le mani*) | IL BAMBINO (*si stringe a Marie*) | MARIA Il ragazzo mi dà una fitta al cuore. Via! (*spinge via il bambino*) Si pavoneggia al sole! (*a un tratto, con più dolcezza*) No, vieni, vieni qui! (*tira a sé il bambino*) Vieni da me! (*narrando*) "C'era una volta un povero bambino, che non aveva né padre né madre – tutti erano morti e non aveva nessuno al mondo, e moriva di fame e piangeva giorno e notte. E perché non aveva più nessuno al mondo..." Franz non è venuto, né ieri, né oggi...] Berg 1997, III 1; Franzos 1879, p. 192.

<sup>33</sup> Sul problema delle strategie di 'profondità' diegetica nella struttura sostanzialmente mimetica del teatro musicale può essere utile in una certa misura Abbate (1991, p. 48), in cui ad esempio si legge: «the signs of narrative in music include not merely an event-sequence and a way of reading, but rather a voice with a characteristic way of speaking».

<sup>34</sup> Bachtin 1979, p. 259.

<sup>35</sup> Sugli aspetti avanguardistici delle soluzioni diegetiche berghiane adottate nel *Wozzeck* e sulla loro possibile lettura in senso 'neomediale': Russo 2010, pp. 35-53 e Seminara 2012, pp. 75-108.

<sup>36</sup> Lettera di Adorno a Berg del 27 dicembre 1925 in Adorno, Berg 2016, p. 48. Il riferimento di Adorno al concetto di «inespressivo» è da ascrivere probabilmente al pensiero di Benjamin, a un passo del saggio sulle *Affinità elettive*. Benjamin 1962, pp. 221-222.

do di utilizzare il materiale triviale si pone come antitetico rispetto all'utilizzo sarcasticamente borghese che ne farebbe un autore come Stravinskij: per il proletariato, la mondanità della locanda è il precario palliativo dell'alienazione. Quando, sul finale della scena suddetta, un pazzo avverte gli astanti di fiutare odore di sangue, inizia a intuirsi il risvolto catastrofico della peripezia.

Tamboumajor a conclusione del secondo atto aggredisce Wozzeck e gli racconta del tradimento di Marie (II 5). Wozzeck la ucciderà con un colpo di coltello (III 2). Se si considera il fatto che tangibilmente nel *Wozzeck* sussiste un doppio conflitto realizzato su un piano individuale (lo scontro di Wozzeck con Marie) e su un piano collettivo (lo scontro di Wozzeck con gli istituti di potere), quella lama che sveltava sul palco, già all'inizio del dramma, alla fine viene utilizzata per la risoluzione del conflitto individuale, romanzesco, melodrammatico, e non per la risoluzione del conflitto collettivo, sociale, politico. Se però intendiamo l'opera come uno spazio narrativo in cui emergono una serie di istanze in conflitto, al di là dell'esito del *plot*, possiamo riflettere sulla sovrapposizione di-per-sé di quei due piani, quello del conflitto familiare e di quello militare. Il *Wozzeck* sembra confermare quella sensazione che la storia della letteratura moderna occidentale – in particolare quella primonovecentesca – sia la storia del gravoso sforzo di tenere insieme le vicende delle 'vite particolari' con quelle dei grandi fenomeni collettivi. La famiglia e l'esercito dunque: la vicenda del nostro Wozzeck si può leggere in un certo senso come quella di un 'disertore' che abdica a entrambi<sup>37</sup>. Che muoia annegato per sua stessa mano – come in Berg, che mantiene la contestata versione di Franzos – o decapitato per mano dello Stato – come nella realtà del caso di cronaca lipsiense, anche Wozzeck è destinato alla soppressione, stavolta alla presenza di una Luna rossa, che sigla la corrispondenza palindroma col Sole del primo atto. Della storia di Wozzeck e Marie non rimane che una coda orchestrale, altra sezione in cui Berg recupera il sistema tonale: lo sconvolgente epilogo in Re minore (III 4, 320-371) a cui segue una specie di anticlimax, ma altrettanto inquietante: il girotondo dei bambini, in cui il figlio di Wozzeck e Marie viene a conoscenza del compimento della mortifera profezia materna e contempla l'assenza genitoriale continuando a cavalcare il suo cavalluccio giocattolo:

<sup>37</sup> D'altronde un allievo di Freud, indagando – proprio in quegli anni – la psicologia del disertore, aveva fatto intendere che chi diserta diserta simbolicamente sempre dalla famiglia: «When we look at our deserters of the second category, we see that they are fixated on the old wish to escape from family compulsion. As this wish has become unconscious, every dependent relationship in which they become involved rouses their unconscious rebellion against family compulsion [...]. Anyone in authority, anyone who can or wants to give them orders, is felt to be a member of the family, only because they feel his authority (Tausk 2017, p. 155).

DRITTES KIND (*zu Mariens Knaben*) Du! Dein Mutter ist tot!  
 MARIENS KNABE (*immer reitend*) Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!<sup>38</sup>

Il motivo dell'assenza come catastrofe luttuosa è quindi magistralmente preparato, già nel testo di Büchner, attraverso il trattamento della temporalità diegetica che nella struttura mimetica è assunta come strategia della ripetizione. A compiersi nella sfera semantica della privazione, della perdita e della perdizione, nel *Wozzeck* sono destinate tutte le funzioni degli attanti principali. Non potrebbe essere altrimenti, perché il nucleo del sistema dei personaggi si basa sostanzialmente sui membri – Wozzeck, Marie e il loro bambino – di una struttura familiare 'degenerata' per la sua non-consacrazione nel vincolo matrimoniale. Se uno dei membri capitola, gli altri sono destinati a seguirlo poiché l'istituzione in cui sono calati regge sulla necessità emotiva della conservazione reciproca. Attorno, tutti gli altri, il Dottore come rappresentante dell'istituzione sanitaria e il Capitano come quello dell'istituzione militare, agiscono sia come concause di quella degenerazione sia col fine di reprimerla. È proprio attraverso un trattamento 'figurale' del genettiano 'ordine' del racconto – basato sulla disseminazione di prolessi ripetitive, inneschi che ne anticipano l'esito ripetendolo retroattivamente – che nel pieno del tumulto sociale tra le due guerre il dramma di Berg riesce nello sforzo di restituire la posizione fatale non solo di un individuo, ma di una comunità il cui tempo è bloccato nelle gerarchie di una società tecnomorfa che sopravvive alimentandosi di forme di oppressione.

### Bibliografia

- ABBATE C. 1991, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton.
- ADORNO TH.W. 1972, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1972 (ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin 1955).
- ADORNO TH.W. 1984a, *Alban Berg. Zur Uraufführung des »Wozzeck«*, in *Gesammelte Schriften*, 20 Bänden, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M., Bd. XVIII: *Musikalische Schriften V*, pp. 456-464.
- ADORNO TH.W. 1984b, *Die Oper Wozzeck*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. XVIII: *Musikalische Schriften V*, pp. 472-479.
- ADORNO TH.W. 2002, *Filosofia della musica moderna*, Torino (ed. or. *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949).

<sup>38</sup> [TERZO BAMBINO (*al figlio di Maria*) Ehi tu! Tua madre è morta! | IL BIMBO DI MARIA (*sempre cavalcando*) Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!] Berg 1997, III 5; Franzos 1879, p. 200.



- ADORNO TH.W., BERG A. 2016, *Sii fedele. Corrispondenza 1925-1935*, Milano (ed. or. *Briefwechsel 1925-1935*, hrsg. von H. Lonitz, Berlin 1971).
- ALFANO G. 2014, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze.
- ANDERS G. 1992, *L'uomo è antiquato*, 2 voll., Torino, vol. II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* (ed. or. *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bänden, München 1956-80, Bd. II: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*).
- BACHTIN M. 1979, *Estetica e romanzo*, Torino (ed. or. *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva 1975).
- BENJAMIN W. 1962, «Le affinità elettive», in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino (ed. or. *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Schriften*, Frankfurt a. M. 1955).
- BENJAMIN W. 1971, *Il dramma barocco tedesco*, Torino (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1963).
- BERG A. 1995, *Conferenza su «Wozzeck»*, in *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di A.M. Morazzoni, Milano (ed. or. [„Wozzeck“-Vortrag von 1929], in *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von F. Schneider, Leipzig 1981).
- BERG A. 1997, *Wozzeck*, Milano (ed. or. *Wozzeck*, Berlin 1925).
- CARUTH C. 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore.
- DEDNER B. 2006, *Editing Fragments as Fragments*, «Text» XVI, pp. 97-111.
- FRANZOS K.E. (hrsg.) 1879, *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment*, in *Georg Büchner's Sämtliche Werke*, erste kritische Gesamtausgabe, Frankfurt a. M.
- GENETTE G. 1972, *Figures III*, Paris.
- GILLET R. 2017, *Ave Marie: Büchner's «Woyzeck» and the Problem of the Tragic Female*, in *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, ed. by R. Gillett, E. Schonfield, D. Steuer, Leiden-Boston, pp. 92-102.
- GRUPPO  $\mu$  1980, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano (ed. or. *Rhétorique générale*, Paris 1970).
- JARMAN D. 1989, *Alban Berg. «Wozzeck»*, Cambridge-New York-Melbourne.
- JARMAN D. 2010, «Remembrance of things that are to come». *Some Reflections on Berg's Palindromes*, in *Alban Berg and His World*, ed. by C. Hailey, Princeton, pp. 195-222.
- JESI F. 1980, *Mito*, Milano.
- JESI F. 2011, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano.
- KÖHLER E. 1990, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Bologna (ed. or. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973).
- LOTMAN J.M. 1985, *La dinamica dei sistemi culturali*, in Id., *La semiosfera*, Venezia.
- LUKÁCS G. 1978, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, vol. I, Torino (ed. or. *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, in Essays über Realismus*, Neuwied-Berlin 1971).

- MOSSE G. 2009, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna (ed. or. *The Nationalization of the Masses*, New York 1975).
- ORLANDO F. 2020, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino, L. Zoppelli, Pisa.
- PICK D. 1999, *Volte della degenerazione. Una sindrome europea. 1848-1918*, Firenze (ed. or. *Faces of Degeneration. A European Disorder. c.1848-c.1918*, Cambridge).
- ROSENTHAL L. 2011, *Mourning Modernism. Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*, New York.
- RUSO M. 2010, *Aspetti diegetici nel «Wozzeck» di Alban Berg*, in *Con-scienza musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, a cura di A.R. Addechi, I. Macchiarella, M. Privitera, M. Russo, Lucca, pp. 35-53.
- SCHWARTZ P.J. 2017, «*Guckt euch selbst an!*» Büchner's «*Woyzeck*» and the *Pericope Adulterae*, in *Georg Büchner. Contemporary Perspectives*, ed. by R. Gillett, E. Schonfield, D. Steuer, Leiden-Boston, pp. 79-91.
- SEMINARA G. 2012, *Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg*, in *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di F. Finocchiaro, Roma, pp. 75-108.
- STEINER G. 1980, *The Death of Tragedy*, New York (1<sup>st</sup> ed. 1961).
- TAUSK V. 2017, *On the Psychology of the War Deserter (1917)*, in Id., *Sexuality, War and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers*, ed. by P. Roazen, London-New York (ed. or. *Zur Psychologie des Deserters*, in *Gesammelte psychoanalytische und literarische Schriften*, hrsg. von H.-J. Metzger, Wien 1983).