

ARTE E PSICOLOGIA

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to yo

provi

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale



I quaderni di PsicoArt

Vol. 7, 2016

Arte e psicologia. Contributi e riflessioni

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale

ISBN - 9788890522468

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 *Presentazione*
- 7 Roberto Caterina
Amare se stessi non vuol dire essere narcisisti: percorsi antichi e nuovi nelle arti terapie
- 17 Corinna Conci
“Le fattezze dell’appartenenza”.
Ispirato alla performance Loro mi hanno detto (2014)
- 33 Isabella Falbo
L’artista e il suo doppio. I paradossi della Critica Performativa
- 61 Stefano Ferrari
Cibo, arte e amore – nel segno del piacere
- 73 Giuseppe Galetta
Dissociazione creativa: il “trip” dell’artista
- 103 Vera Giommoni
La fruizione artistica: alcuni sviluppi tra psicofisiologia, psicoanalisi e neuroestetica
- 123 Andrea Gori e Alessandro Siciliano
Lo scalo artistico del disagio adolescenziale.
L’esperienza bolognese della STAV
- 129 Rosita Lappi
Forme del pensiero e disegni della mente. Esordi creativi in psicoterapia psicoanalitica
- 145 Marinella Maggiori, Rosaria Mignone e Mona Lisa Tina
Arti terapie presso il Centro Protesi di Vigorso di Budrio
- 173 Rosalba Maletta
Effetti di corpo e teologia della carne in Morte di Danton di Georg Büchner
- 211 Roberta Sorti e Laura Tieghi
Tornare ad abitare il corpo. La danza movimento terapia nell’incontro con i disturbi del comportamento alimentare

- 235 Chiara Tartarini
Didattica museale. Sulle tracce di un dilettevole spaesamento
- 259 Fosca Ugoletti
Le parole (e gli oggetti) degli artisti. Un viaggio attraverso il corpo nelle sale della Collezione Maramotti
- 277 Susanna Venturi
Ritratto e autoritratto fotografico della donna in gravidanza nel XX secolo
- 299 Maria Chiara Zarabini
Leonora Carrington: raddomantiche incursioni nelle testimonianze letterarie sulla sua follia (e non solo)

ROSALBA MALETTA

Effetti di corpo e teologia della carne in *Morte di Danton* di Georg Büchner

Il contributo è volto a illuminare le relazioni di potere, le dinamiche sociali, politiche e private della prima prova teatrale büchneriana, composta quando Büchner era un giovane studente di anatomia, impegnato nei moti rivoluzionari. Tra figure retoriche ed economia libidica Morte di Danton sonda i limiti della sovranità nella società occidentale come eredità della Rivoluzione Francese e dei suoi eccessi. In tal senso il corpo incarna i suoi propri effetti attraverso situazioni paradossali, grottesche, argute dove si impone l'ambivalenza dello psichico. La psicoanalisi freudiana e lacaniana offre gli strumenti per indagare il valore semiotico del corpo-carne, la retorica rivoluzionaria e la struttura della sconfessione nella semantica della frase. Alto e basso; purezza e sporcizia nutrono l'universo del Danton dove teologico e scatologico sono embricati in un intreccio blasfemo e confusivo, volto a denunciare una società allo sbando in cui perversione, tradimento e inganno hanno la meglio. Lo sguardo autoptico di Büchner smaschera nell'ideale di sovranità un desiderio di dominio sull'altro che sfocia in violenza e fanatismo; orge e terrorismo reggono i rapporti umani. A dominare è una pulsionalità che gira a vuoto e sconfessa l'Edipo come principio ordinatore delle generazioni e della filiazione. Incesto e sovraesposizione del corpo popolano la scena insieme ai feticci del potere, ridotto a legge di fazione nel disconoscimento della creatura e della sua presenza nel mondo. Celan riconosce nel personaggio di Lucile la lingua della poesia e ne fa uno dei perni del suo discorso Il meridiano. L'accettazione del limite e della differenza; lo scacco della mancanza immettono nella pièce il respiro della creatura capace di congiungere in un unico destino alterità ed etica del vivente.

Body effects and theology of the flesh in Georg Büchner's *Danton's death*.

The present contribution aims at highlighting the political, social and private intertwinings of Georg Büchner's first play, written when he was a twenty-one year old German student of anatomy engaged in revolutionary events. Between rhetorical figures and the economics of Danton's death investigates the limits of sovereignty in Western societies as heritage of the French Revolution and its excesses. Body incarnates its own effects by means of paradoxical situations, wit and ambivalence. Freudian and Lacanian psychoanalysis yield useful clues to investigate the semiotic value of the flesh as well as revolutionary rhetoric and semantic denial. Robespierre's fantasy of purity nourishes a Sadian-sadistic innocence. The condensation of low and high, purity and filth, discipline and disorder, theological and scatological elements, denounces a scattered social order dominated by perversion, ravaged by deception, exploitation and betrayal. Büchner's clinical clear-eyed, autoptic analysis reaches beyond the idea of sovereignty to a perverted desire of mastery breaking out into violence and fanaticism. Considering the overabundant flesh the body becomes the

very protagonist of the drama: the place of possession and exclusion, idolatry and cannibalism.

*What dominates is a pure, wasteful expenditure; autonomous and unlinking acts reject the Oedipal conflict. This entails the substitution of a personal law for the collective one thus suggesting that the history of the Western onto-theological tradition is the history of the sequestration of the life of the body into fetishes and the disavowal of creatureliness, as Paul Celan argues in *The Meridian*. Celan draws attention to the ethical questions raised by Lucile as a way of relating to otherness, i. e. to poetry as the very voice of each single creature.*

Premessa

Vedi se far si dee l'omo eccellente, / sì ch'altra
vita la prima relinqua.

Dante, *Par. IX*, vv. 41-42

Ich werfe mich mit aller Gewalt in die
Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich,
ich meine für menschliche Dinge müsse man
auch menschliche Ausdrücke finden.

G. Büchner ad A. Stöber, 9.12.1833

Con *La Morte di Danton* (1835) Büchner torna su un evento storico fondante il nostro presente: nei giorni del Terrore, segnati da un crescendo di faide, si consuma per mano degli uomini di Robespierre (24 marzo-5 aprile 1794) la messa a morte della fazione più moderata dei giacobini, capeggiata da Georges Danton. Studente ventiduenne, cresciuto in una Germania oppressa dallo strapotere di principati e staterelli, Büchner sa leggere in *après-coup* il suo proprio tempo e quello della sua terra fornendoci chiavi interpretative formidabili per l'oggi. Come mostra la recente riproposizione per le scene del nostro Mario Martone questo testo, rappresentato per la prima volta nel 1902, non cessa di viaggiare nel tempo.¹ Se ancora ci scuote e ci coinvolge è perché saper ascoltare *l'immediato di quell'"allora"* risulta indispensabile strumento di analisi nella prassi da impegnare per pensare, anche grazie a Büchner, un mondo di giustizia. È con questo spirito che ci inoltriamo nel dramma *medias in res*.

Rantoli di libertà e mimi di parole

Allorché Danton e i suoi vengono tradotti alla *Conciergerie*, anticamera della morte per ghigliottina che essi medesimi hanno contribuito a istituire, Mercier – poeta e scrittore di mondi utopici, deputato e pubblicista alle cui fonti Büchner attinge² – commenta l'orrore di una città ridotta a mattatoio con parole che annodano i temi portanti del dramma.

Anche dopo la presa della Bastiglia l'eguaglianza continua a essere istituita dalla falce della morte. È la Repubblica della ghigliottina e del Terrore:

L'eguaglianza brandisce la sua falce sopra tutte le teste, la lava della Rivoluzione scorre, la ghigliottina fa la Repubblica! Ecco il loggione applaudire e i Romani fregarsi le mani, ma non odono che ciascuna di queste parole è il rantolo di una vittima. Andate una buona volta dietro alle vostre frasi fatte sino al punto in cui diventano corpo. Guardatevi intorno, tutto questo lo avete pronunziato voi; è una traduzione mimica delle vostre parole. Questi miserabili, i loro carnefici e la ghigliottina sono i vostri discorsi che han preso vita. Voi edificate i vostri sistemi, come Bajazet le sue piramidi, con teste di uomini.³

La Rivoluzione è presentata come colata magmatica, eruzione vulcanica a garanzia di un ritorno a un'origine incorrotta dove l'uomo si sostituisce alla natura in nome della felicità di tutti, come recita la chiusa della Premessa alla *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* del 1789. Il mondo della romanità antica è manipolato per proiettare il quadro idealizzato di un bene assoluto e purificatore. Il sorso d'aria di ogni singolo aristocratico diventa il rantolo della libertà del popolo e ha da essere prontamente soffocato in un discorso scevro della pur minima ombreggiatura anfibologica, sovrainvestito di *Affekte* ricusati, imputati al nemico che preme dall'interno tanto quanto assedia da un impensabile "fuori":

Un Lionese. Avete dimenticato che Lione è una macchia sul suolo di Francia che deve essere coperta con le ossa dei traditori? Avete dimenticato che questa puttana dei re può lavare la sua lebbra solo nell'acqua del Rodano? Avete dimenticato che questo fiume rivoluzionario deve

far arenare le flotte di Pitt nel Mediterraneo sui cadaveri degli aristocratici? La vostra misericordia assassina la Rivoluzione.
Il respiro di un aristocratico è il rantolo della libertà. Solamente un vigliacco muore per la Repubblica; un giacobino uccide per essa. (*I*, 3 - pp. 13-14)

Ossa disperse in luogo di reliquie; lebbra e puttana regale; scogli di cadaveri di nobili, ammassati a far diga contro il nemico inglese per cancellare Lione, la città della controrivoluzione.⁴

Vengono in mente i grandiosi studi di Ernst Kantorowicz e di Marc Bloch sulla teologia politica e i re taumaturghi; su un potere che si istituisce in una scena che è morte in vita dei sottoposti. Ma siamo proprio sicuri che qui il paradigma risulti rovesciato; discosto e antitetico rispetto al corpo mistico e alle pratiche teurgiche che fondano la sovranità in Occidente?

Anche il discorso di Robespierre - latore di una felicità disciplinata e austera, ascritta al culto della dea Ragione - non conosce inciampi. La massima con cui egli riassume la necessità del Terrore all'ex-sodale e amico Danton, determinato a mettere fine alla carneficina, è - al pari di ogni ingiunzione paradossale - tanto inconfutabile quanto rovesciabile: "Il vizio deve essere punito, la virtù deve governare mediante il Terrore" (*I*, 6 - p. 29). Tutto è fermo in questo dramma, come bloccato in una staticità immutabile, nonostante i continui spostamenti scenici giocati sulla dinamica interno/esterno; spazio pubblico/spazio privato.⁵ Certo, vi è rifunzionalizzazione delle immagini nel discorso di *un* Lionese - *uno* qualsiasi, *uno* per tutti - epperò le puntualizzazioni di Robespierre danno la sensazione che il sovvertimento dei valori non faccia che rovesciarsi su se stesso per ritornare al punto di partenza con un di più di burocrazia e di macchine al servizio della morte. Lo riassume bene Danton quando esprime il senso di fallimento che lo attanaglia:

Fosse una lotta da afferrarsi con le braccia e coi denti! ma ho la sensazione di esser caduto in una macina e che le membra mi vengano torte con lentezza sistematica dalla fredda forza fisica. Venire uccisi in maniera così meccanica! (*III*, 7 - p. 66)

Nel *Danton* s'intrecciano pratiche di discorso esemplari per una riflessione sulle derive del potere nella modernità e nella surmodernità, come se il vuoto che contorna le parole e le fa essere, in una dimensione propriamente rappresentativa (*Wortvorstellung*), venisse inghiottito dal fantasma per scivolare in un reale non simbolizzabile, corrispettivo speculare del mondo di Sade.

È il regno dell'*ab-iectus*.⁶ Qui vita e morte si equiparano e la causa non produce effetti, se non ciò che, a partire da una constatazione di Danton tradotto alla *Conciergerie*, ho chiamato, in eco e in contrapposizione all'evento di corpo lacaniano, *effetti di corpo*: "Al giorno d'oggi tutto si lavora in carne umana. È la maledizione della nostra epoca. Anche il mio corpo ora verrà consumato" (*III*, 3 - p. 56).

Le cronache della Rivoluzione riferiscono di come il divin Marchese, prigioniero alla Bastiglia proprio nei giorni dell'assalto, affidasse a foglietti scompaginati le fantasmagorie di corpi squassati da un al di là del principio di piacere che compone *Les 120 journées de Sodome ou l'École du libertinage*. Se il cosmo sadiano assomiglia agli eccessi dei dantonisti, la legge che lo governa è enunciata da carnefici che, al pari del Robespierre di Büchner, si vogliono redentori di un'umanità sofferente e offesa.⁷ In una scena capitale del dramma *l'Incorruttibile* accoglie l'appellativo di "Messia di sangue" che gli rivolge il giovane Camille Desmoulins, un tempo suo discepolo devoto e ora vicino a Danton:

Robespierre (solo). Sì certo, Messia di sangue che sacrifica e non viene sacrificato. Egli li ha redenti con il suo sangue, e io li redimo con il loro. Egli li ha fatti peccare e io prendo su di me il peccato. Egli ebbe la volontà del dolore e io ho il tormento del carnefice. Chi ha sconfessato di più se stesso, io o lui? (*I*, 6 - p. 30)

Messia di sangue, logica del taglione e morale sfinterica

Tutto il monologo di Robespierre è un affrontamento con l'altro dello specchio, in un'alternanza in cui il pronome di terza persona singolare si oppone a quello di prima in una inversione che culmina in quella particolare figura della ricusazione, dove l'Io (*Moi*) anticipa e sconfessa l'alterità per specchiarsi nell'autoinganno: "Wer

hat sich mehr verleugnet, ich oder er?”, così la lettera del tedesco. Qui l’Io che nomina e si nomina precede l’altro della terzietà denegata nello *aut aut* e il dubbio che coglie Robespierre lo spazio di un momento denuncia l’insistenza di un *vel* disgiuntivo che lavora alla sconfessione (*Verleugnung*) fondando, alla fine del primo atto, l’universo perverso dei giochi di dominio e dei campi di forza del *Danton*.⁸

Se il carnefice redime e riscatta lo spirito, nel mentre il redentore conduce a perdizione e massacra il corpo, i due estremi si saldano.⁹ Tra identificazioni proiettive e introiezioni estrattive il *Danton* fa segno a dinamiche totalitarie che non cessano di segnare le compagini umane:

E tuttavia c’è qualcosa della follia in questo pensiero. Che guardiamo a fare sempre solo a quell’Uno? Certo il Figlio dell’Uomo viene crocifisso in tutti noi, noi tutti sudiamo sangue e lottiamo nell’orto di Getsemani ma nessuno redime l’altro con le proprie ferite. Mio Camille! Tutti se ne vanno da me, è tutto deserto e vuoto, io sono solo. (*I*, 6 - p. 30)

Nella rievocazione della vicenda del Figlio dell’Uomo si colgono echi della figura di Pietro che per tre volte sconfessa Cristo. Robespierre si sostituisce al *Christus Patiens* per fare di se medesimo un *Christus Triumphans* in un al di là dell’immagine dell’altro, che induce la vertigine di un mondo desertificato dove il pensiero megalomane vacilla, lo spazio di un momento. Il giovane Desmoulins, un tempo suo compagno di strada, irride, con la spensierata irruenza della giovinezza, al progetto di domesticazione dell’umano intorno a cui pontifica l’Incorruttibile.

Del resto, se Robespierre delinea il circuito vittima-carnefice-salvatore senza uscire dal due mortifero e distruttore del *chi-divorachi*, Danton non è all’altezza di rifondare un’istituzione garante del legame sociale nel principio del riconoscimento dell’altro e dei suoi diritti.¹⁰ Egli intende porre fine ai massacri, ma resta intrappolato in un universo sadico-anale che finisce per soffocarlo perseguitandolo con le insegne di un Super-Io arcaico, rapinoso e invescante, pronto a maleficare qualsivoglia atto nutritivo/incorporativo:

In settembre ho sfamato la giovane covata della Rivoluzione con i corpi fatti a pezzi degli aristocratici. La mia voce ha forgiato armi per il popolo con l'oro degli aristocratici e dei ricchi. La mia voce fu l'uragano che seppellì i satelliti del dispotismo sotto onde di baionette. (*Applausi scroscianti*) (III, 4 - pp. 58-59)

Messo a morte il re si consuma nei tredici giorni inscenati da Büchner il dramma della fratria. Un corpo sociale si disintegra perdendo ogni freno inibitorio e, nel fuoco di fila delle identificazioni proiettive sempre più fuori controllo, i "fratelli di Caino" (IV, 5 - p. 81) di Danton fanno eco al "segno di Caino" (I, 3 - p. 17) che Robespierre ascrive al discorso dell'Altro. In un cosmo esploso lo sfrenamento dei costumi non libera *eros* bensì confusività mortifera e destrutturante. Gli *effetti di corpo* che ne derivano schiacciano l'umano sul biologico, in un bisogno di ordine sotteso a una sistematicità indefettibile che sostanzia l'abbandono di ogni ancoramento al simbolico. Ciò che si afferma è una morale sfinterica; dominio e controllo si confondono e si amalgamano in un'ambiguità senza fine o inizio giacché la fine soffoca ogni inizio:

Robespierre. L'arma della Repubblica è il Terrore, la forza della Repubblica è la virtù. La virtù, perché senza di essa il Terrore è corruttibile, il Terrore perché senza di esso la virtù è impotente. Il Terrore è frutto della virtù; esso non è altro che la giustizia veloce, severa e inflessibile. La virtù perché senza di essa il Terrore è deleterio; il Terrore perché senza di esso la virtù è impotente. Il Terrore è un derivato della virtù; non è null'altro che la giustizia rapida, severa e inflessibile. Dicono che il Terrore sia l'arma di un governo dispotico, che il nostro assomigli al dispotismo. Certo, ma come la spada nelle mani di un eroe della libertà somiglia alla sciabola con cui è armato il satellite dei tiranni. Se il despota governa col Terrore i suoi sudditi simili a bestie, ha ragione in quanto despota. Sbaragliate con il Terrore i nemici della libertà e non avrete meno ragione come istitutori della Repubblica. Il governo della Rivoluzione è il dispotismo della libertà contro la tirannia. (I, 3 - pp. 15-16)

Il procedere geometrico dell'argomentazione di Robespierre muove dal disconoscimento del limite e della differenza nell'imposizione di un gesto attributivo e appropriativo assoluto che istituisce la ragione, la Legge e il diritto. Se è l'atto perverso a farla da padrone, nel posto non assegnato del padre morto si ergono gli idoli di un in-

terrogare che esige Tutto-Sapere. L'idealizzazione dell'Essere Supremo surroga l'Ideale dell'Io e perverte il legame sociale. Il Tutto-Sapere immette nell'universo della vergogna e del taglione; la sconfessione del singolo si compie in nome della *noluntas* di un "noi" fittizio che imbecca i sentieri dell'idolatria, vero e proprio ritorno del rimosso nel rimovente: "No, noi non vogliamo privilegi, noi non vogliamo idoli!" esclama Robespierre poco più avanti arringando la folla che plaude entusiasta. (II, 7 - p. 46).

Totem e potere: i feticci della rivoluzione

È il giovane Desmoulins a denunciare il carattere di feticcio che riveste il totem clanico in una scena - con Danton e i suoi incarcerati alla *Conciergerie* - che propongo di leggere alla luce del fantasma anale che la infiltra e la compenetra:

Camille. Val proprio la pena far boccuccia e mettersi un po' di rosso e parlare con un buon accento. Dovremmo una buona volta toglier le maschere; vedremmo allora, come in una stanza con specchi, ovunque solo quell'unica testa di pecora (*Schafskopf*),¹¹ ancestrale, sdentata, indistruttibile; nulla di più, nulla di meno. Le differenze non sono così grandi, noi tutti siamo canaglie e angeli, stolidi e geni, e tutto questo proprio in un Uno, *le 4 cose (Dinge)* trovano spazio sufficiente nello stesso corpo, non sono così ampie come ci si mette in testa. (IV, 5 - p. 78)

Il discorso di Camille non si limita a mostrare che il re è nudo; rigetta la logica dell'esclusione che procede per scissioni. L'Uno idolatrato dai capi delle fazioni opposte; l'Uno totalizzante e saturante mostra sembianze di pecora. L'idolo veste le insegne dell'*abjectus*, sempre in agguato quando si vuole tutto imporre, tutto sapere dell'Altro pronto a prendere il sopravvento.¹²

Cucendo gli opposti Camille addita al tratto unario, lo *einzigster Zug* dell'identificazione al padre per denunciare le insidie dell'umana convivenza. Drammatizzando la scena primaria in quel teatro nel teatro che è l'immaginario del soggetto, il discorso di Camille articola il taglio bipenne del *munus* che fonda e sostanzia ogni *communitas*. Il rito - evocato come canto del capro nella "testa di pecora" che

sporge dai primordi della scena umana – borda e delimita tutto un groviglio di sensazioni e pulsioni. L'indifferenziato da cui proveniamo irrompe con la forza dell'attuale, ogniqualvolta l'ordine sociale si scompagina per esibire a scena aperta i suoi *effetti di corpo* su corpi di nuda vita:

Dormire, digerire, far figli – ciò che fan tutti; le cose rimanenti (*die übrigen Dinge*) son solo variazioni di tonalità differenti sul medesimo tema. Ecco che c'è bisogno di alzarsi sulle punte e far smorfie; ecco che c'è bisogno di mettersi in soggezioni gli uni con gli altri. Ci siamo tutti abbuffati alla medesima tavola sino a star male e abbiamo dolori di pancia. Che vi tenete a fare i tovaglioli davanti; urlate e basta e piagnucolate come più vi aggrada. (*IV, 5* – p. 78)

Smascherata la finzione su cui si regge la recita del potere, Camille non propone alternative; nomina espressamente le funzioni corporali, la fisiologia animale. Coerente con la riflessione che ci aveva regalato in *II, 3* su certo fare artistico isterilito nella malattia d'idealità¹³ – questo Doppio di Danton tanto entusiasta, innamorato e bambino, denuncia il narcisismo sotteso alla presunzione di una morte eroica, come pure l'idiozia di una postura mellifluamente virtuosa e saccente.

In questa scena egli si è appena congedato dall'amata, nella cui follia rinviene una "cosa affascinante" (*reizendes Ding* – *IV, 5*). È la storia degli ultimi, in antitesi alle "grandi cose" (*große Dinge* – *II, 7*) nominate da Robespierre per incitare i membri della Convenzione a proseguire la mattanza del Terrore.

La cura per l'altro, la forza dei sentimenti è ciò che residua dopo che il corpo espleta e soddisfa le funzioni fisiologiche.¹⁴ Sono gli "*übrige Dinge*" a costituire la possibilità dell'umano: avanzi di quella cosalità acefala denunciata da Danton nel "brutto coso" (*häßliches Ding*), esibito senza paludamenti per smascherare l'idolatria come favola che l'ambizione si racconta intorno a necessità e virtù della punizione sancita nel nome dell'Altro.

Strategica è la presenza di *das Ding* in questa prima prova drammaturgica büchneriana dove a dominare è il corpo con i suoi *effetti*. Lo scandalo di una nudità notomizzata nelle sue funzioni smaschera

l'esercizio di una violenza al di là del principio di piacere, dove l'altro è strumento, ostacolo e inciampo:

Danton. A che pro' sfiancarci? Cosa cambia se ci leghiamo alla vergogna foglie di alloro, corone di rose oppure fronde di vite o se esibiamo il brutto coso lasciando che i cani ce lo lecchino? (IV, 5 - p. 79)

Là dove *das Ding* emerge senza velature siamo dinanzi al feticcio, il pene fecale dissimulato da dorature fasulle; diversamente è lo slegamento delle pulsioni, il fuori presentazione e rappresentazione di cui riferisce Kant.¹⁵ Quel che del *munus* mostra solo lo spigolo avvelenato è allora *horror pleni* senza resti, interstizi o spaziatore:

La creazione si è talmente allargata; nulla è vuoto, tutto un brulicare. Il Nulla si è assassinato, la creazione è la sua ferita, noi le sue gocce di sangue. Il mondo è la tomba dove esso marcisce. (III, 7 - p. 67)

Rivelazione della carne e scena antropofagica: le incognite della rivoluzione

Rispetto al clima di disfacimento e di resa, che domina il campo dantonista, a innervare i discorsi di Robespierre e di St. Just è la dottrina della fazione che si sostanzia del paradigma immunitario:

Robespierre. Ma non contenti di disarmare il braccio del popolo, si cerca pure di avvelenare con il vizio le sorgenti più sacre (*die heiligsten Quellen*) della sua forza. Questo è l'assalto più sottile, pericoloso ed esecrabile alla libertà. Il vizio è il segno di Caino dell'aristocraticismo. In una repubblica non è solo un crimine morale ma anche politico. Il vizioso è il nemico politico della libertà. È per essa tanto più pericoloso quanto maggiori sono i servigi che apparentemente le ha reso. (I, 3 - p. 16)

Tutto quanto proviene dall'esterno rispetto al Club dei Giacobini può intossicare e guastare il corpo del popolo, nel cui nome si agisce e si parla. Alla giustizia divina si sostituisce quel chiasma in base al quale al vizio morale corrisponde il crimine contro la politica. In questo marasma di affetti e sentimenti, tocca ancora a Camille delineare il carattere irriducibile e indomabile del reale, che

Danton non sa nominare. Ed è un discorso che, ben al di qua dello *sparagmós*, chiama in causa il non numerabile e non metabolizzabile della scena antropofagica:

Camille. Detto in maniera più patetica, suonerebbe: fino a quando l'umanità dovrà divorare (*fressen*), in una fame perenne, le sue proprie membra? Ovvero fino a quando noi naufraghi su un relitto, preda di sete inestinguibile, dovremo succhiarci l'un l'altro il sangue dalle vene? Oppure fino a quando noi, algebrici nella carne, alla ricerca della X sconosciuta, che ci viene eternamente rifiutata, dovremo scrivere i nostri calcoli con membra ridotte a brandelli? (*II*, 1 – pp. 32-33)¹⁶

La variabile indipendente dalla *ratio* è nella carne. Se non riconosciuta essa conduce al sacrilegio che apre la porta allo scempio del dis-umano in un orizzonte messianico pervertito che attende la “rivelazione attraverso la carne” (“*Offenbarung durch das Fleisch*” - *I*, 5 – p. 21).

Ai *mathemata* della virtù lutulenta ed esatta del Terrore di Robespierre rispondono allora i *pathemata* della scena umana con il riconoscimento del limite e della differenza, se gli uomini non vogliono abbandonarsi alla *frérocité*.¹⁷ Gli “algebrici nella carne” di *Camille* fanno eco ai “miserabili alchimisti” (*II*, 1 – p. 32) con cui Danton ha appena riassunto la condizione umana.

La X per l'anatomista Büchner circoscrive anche l'etica della conoscenza scientifica che sostanzia la *aisthesis* del poeta. Vedere ciò che (ancora) non si può vedere comporta la capacità di penetrarlo con l'intuizione, con il cuore e con l'anima. Proprio perché la incontra tutti i giorni come scienziato, Büchner scrive la sua poetica a partire dalla prematurazione biologica della creatura umana anticipando Freud: “L'iniziale stato di impotenza (*Hilflosigkeit*) dell'essere umano è la fonte originaria di tutte le motivazioni morali”.¹⁸

L'estetica in Büchner lavora il resto e il residuo nel senso di un *Durcharbeiten* intorno all'*ethos* della presenza. Con il *Danton* la letteratura e la scena tedesca scrivono un'antropodicea che dalla presenza ineluttabile della carne guarda allo spazio dello scambio interumano, dove l'altro è sodale o nemico acerrimo, per cercare una terza via.

Celan incontra Büchner

Si veda la circolazione del lessema *hilflos* nella *pièce*. Se ne rilevino le occorrenze in bocca a Camille e a Danton – in eco a quella che sarà la grande scena di Lucile, la quale di questa esposizione senza riparo e accomodamenti fa la sua parola in-contro (*Gegenwort*). Nella chiusa del dramma si consegna ai guardiani del Terrore col grido “Viva il Re!”. “Che parola!” commenta Celan nel *Discorso di Darmstadt* e specifica trattarsi di un’esclamazione convocata a celebrare la Maestà dell’assurdo.¹⁹ *Ab-surdus* segnala la dissonanza nel consenso; la voce che non si accorda, che stride e che, con il suo solo esistere e articolare suoni nel respiro, porta scandalo proprio perché è parola che per l’altro desidera la vita e di questo ottativo si fa ostaggio. Risonanze jussive scuotono una lingua che decontestualizza il discorso per far emergere significanti avulsi dallo strazio di un corpo sociale esploso nell’afasia della violenza. È la *Gestalt* di Lucile, con la Ottilie di Goethe una delle figure più enigmatiche e ispirate del Femminile nella letteratura tedesca, a rendere pensabile l’aperto e un posto per l’altro. Al suo “*Vive le Roi!*”, tradotto in terra e in idioma tedeschi, risponde la poesia di Celan con: “lo splendore regale di quanto è caduco” (*TCA/M*, 137).

È la *humus* transitoria, fugace e peritura che il poeta bucovino riconosce in Büchner per introdurla come innesto *ebreo* nella lingua che ha predicato e incistato Auschwitz al centro dell’Europa: alterazione di ogni *immunitas*, metonimia non metabolizzabile che procede per smottamenti e scivolamenti.

Negli appunti preparatori al *Discorso di Darmstadt* Celan trascrive la frase di un altro personaggio femminile della *pièce*; Marion percepisce che le labbra di Danton hanno occhi (*I*, 5 – p. 20). Compresa come in una preghiera, questa giovane donna perduta e dissoluta per il mondo, compare in una sola scena in cui rilascia concrezioni poetiche che sanno declinare il corpo secondo una differente effettualità. Chiosando secondo vertici che si sprigionano dagli appunti raccolti intorno alla costellazione “*Begegnung*”, Celan fa coagulare figura e parole nell’immagine di un occhio che, fuori *theorein*, incontra (*begegnen*) il mistero dell’altro proprio perché legge e raccoglie percezioni disponendole secondo un *ethos* epifanico (*TCA/M*, 138).

“C’è ancora un Terzo presente, *le témoin*, per grazia della lingua” (TCA/M, 129), commenta il poeta che delinea la postura del soggetto nella pelle psichica di una parola porosa e discontinua.

Con Büchner Celan riferisce di una parola poetica che rimane fedele a se stessa proprio perché si incammina verso l’altro, chiamato a testimone: *terstis/superstes*.²⁰ Questo terzo, che attesta l’irriducibile unicità della creatura è detto l’ebreo della poesia e della letteratura: “Non è parlando dello scandalo, bensì rimanendo incrollabilmente se stessa, che la singola poesia diviene scandalo - diviene l’ebreo della letteratura - il poeta è l’ebreo della letteratura” (TCA/M, 131).²¹

Lungo questa via, che non cessa di sostare al bivio per Auschwitz, incontriamo il discorso di Mercier da cui siamo partiti: “Questi miserabili, i loro carnefici e la ghigliottina sono i Vostri discorsi che hanno preso vita” (III, 3 - p. 46).

Rantoli di libertà come parole-zeppe con cui l’ideologico vampirizza l’umano. Il discorso della poesia si fa allora parola incarnata per dire non ostante e oltre: “Le labbra che qui parlano, hanno, come quelle di Danton, [...] occhi. Hanno percepito e visto; sanno ciò che dicono” (TCA/M, 138). All’idealismo incandescente e feroce di Robespierre, all’attivismo meccanicistico di St. Just per Celan Büchner risponde con la sensualità vibrante e sensuosa di Marion; con l’indicibile mitezza di Lucile; con la denuncia ammutolita e afasica di Lenz e del soldato Woyzeck: forme espressive, declinazioni di esistenze che fanno segno a un *discorso* eteronomico, prossimo alla sovranità incondizionale di Derrida.²²

Tocca poi a Danton, nella terza scena dell’ultimo atto, riassumere la poesia dell’umano neotenico tra grembo-culla e grembo-tomba. Egli riprende le parole con cui ha inaugurato il dramma; là sconciate e ruvide, eccole tornare ora colme di *pietas* ad anticipare il grande monologo finale di Lucile:

Ah, nulla serve (Ach das *hilft* nichts). Sì certo, è così miserevole dover morire. La morte scimmietta la nascita; morendo siamo così inermi (*hilflos*) e nudi come bambini appena nati. In verità riceviamo il sudario per pannolino. A che servirà? (Was wird *es helfen*?) Nella tomba possiamo piagnucolare altrettanto bene quanto nella culla. (IV, 3 - p. 73)

In eco alla disperazione di Camille, che lascia l'amata e una giovinezza esuberante, Danton, vecchio leone stanco e disilluso, riassume in sé l'esistenza del melancolico. Orfano dell'ideale egli non ha più fedi né credenze, fosse pure la intransigente dogmatica di Robespierre. Del resto egli ci ha già detto che il tormento e la desolazione risiedono nell'essere nati: "La maledetta massima: qualcosa non può diventare nulla! e io sono qualcosa, questo è lo strazio! [...] Già, chi potesse credere all'annientamento, quegli avrebbe un aiuto! (Dem wäre geholfen)" (III, 7 - p. 67).

Esistenze-lampo

Sul "qualcosa" (*etwas*) di Danton si infrange il tutto onnivoro di Robespierre e di St. Just, pronto a incorporare l'altro senza avanzo per rovesciarsi nel "nulla" che annienta divorando ogni differenza. Danton vede oltre i fanatismi degli apostoli del Terrore, eppure non sa che fare di quel resto che scompiglia le carte di ogni umano operare. Egli conosce il residuo che eccede il *Resultat* di una sintesi conclusiva, chiamata a pareggiare i conti nella figura del *Weltgeist*, evocato da St. Just in un discorso sulla nuda vita che nullifica, più di quanto non revochi, filiazione e trasmissione:

I passi dell'umanità sono lenti, si posson computare solo dopo secoli; dietro a ognuno si levano le sepolture di generazioni. Pervenire alle scoperte e ai principî più semplici è costato la vita a milioni, morti lungo il tragitto. Non è dunque scontato che in un'epoca in cui il corso della storia è più rapido venga meno il respiro anche a un maggior numero di uomini? (II, 7 - p. 48)

Alla svolta del respiro, che apre a una possibilità degli esclusi, il progresso dell'umanità di St. Just risponde tagliando il fiato. L'aspirazione all'Uno-Tutto, là dove non esiti nella deriva aorgica dello splendido fallimento hölderliniano, imbocca la strada dei totalitarismi, poiché si fonda sull'identificazione ipnotico-adesiva a un capo, un Führer che designa, elegge, scaccia e respinge. Pensando alle parole che Büchner e Lenz - il Lenz drammaturgo - pronunziarono in punto di morte, Celan ausculta quel plasma germinale in

cui la lingua accade e una vita si significa nella poesia. Con fisiologica *concinntas* egli riassume questo processo in una figura della fonazione: *muta cum liquida*. Nesso tautosillabico, la cui forza tautegorica è, per il poeta che inanella fonemi di cenere e ossa, una delle forme della nominazione, una di quelle in cui “Dio viene all’idea”, come dice Levinas:

30.5.1960 [...] Ultime parole di Büchner sul letto di morte, parole di Lenz (Mosca) è il ritorno in ciò che ha ancora voce, come nel *Wozzeck* – è la lingua come involuzione, dispiegamento di senso in quell’unica sillaba, estranea alla parola [...] è il “radicale” riconoscibile nel balbettio attraversato dal rantolo, linguaggio come ciò che è rientrato nel germe – il latore di significato è la bocca peritura, le cui labbra non si arrotondano più. *Muta cum liquida*, con sostegno vocalico, in rima la vocale. (TCA/M, 182)

L’amara, sconfortata constatazione di Mercier dalla quale siamo partiti in questo viaggio alla ricerca del corpo nel poetico – “non odono che ciascuna di queste parole è il rantolo di una vittima” (III, 3 – p. 56) – è stata raccolta. Lenz e Büchner non hanno scritto invano, continuano a parlare malgrado Auschwitz.

“In rima la vocale”: per il popolo del Libro le vocali sono l’anima, il cuore pulsante della lingua; stanno per ciò che non si scrive se non nel respiro della creatura.²³ Vengono dopo il primo grido al mondo; fluiscono nell’ultimo respiro. Lucile e Lenz, qualsia la loro fine soggettiva – così ci dice Celan a Darmstadt – lasciano traccia e storie, una storia infinibile come l’analisi di Freud:

La singola poesia indugia ovvero fiuta la speranza (*verhoffen*) – una parola da riferire alla creatura – presso questi pensieri. Nessuno può dire, quanto ancora durerà la pausa del respiro – il fiutare la speranza e il pensiero. Il “presto”, che fu già da sempre “fuori”, ha guadagnato in velocità; la singola poesia lo sa; ma tende immota a quell’“Altro”, che si figura raggiungibile, da liberare, forse vacante, e con ciò – diciamo: come Lucile – rivolto a lei, alla poesia. (TCA/M, 8)

Il momento in cui accade l’inversione di rotta del respiro riscatta grido e rantolo. In quella sospensione ristà lo scambio del vivente; si costruisce la realtà esterna e il reale psichico sedimenta. Il tempo-

punto, in cui il tutto-dentro gioca di staffetta con l'esposizione e la nudità dell'essere al mondo precipita nel *Danton* per coagulare nella *Gestalt* di Lucile, che immette nella Storia la *humus* porosa e schiusa del vivente: "Poiché nella poesia ogni singolo elemento entra in un accadimento, un accadimento che è codeterminato da quanto si aggiunge" (*TCA/M*, 144).

Ciò che si aggiunge arriva con la forma del participio presente sostantivato (*das Hinzutretende*) e il discorso di Celan suona come una chiosa a Winnicott, alle esplorazioni della meccanica quantistica. Come dire che una poesia non si scrive, non si legge, non si trasmette invano.

Una donna innamorata e un poeta folle e reietto tracciano il proprio *Being* e *Going on Being* nel cosmo dei *quanta*. Nella Storia dei vincitori resistono – con la loro mera presenza, fatta di canto e di parola muta – alla voracità perfettibilistico-esponenziale di una *Aufhebung* che sussume proprio perché progredisce. Danzando sulle mani e cantando il dolore della perdita essi scrivono un'altra storia e la loro vicenda va ad aggiungersi alle cronache dei derelitti, il cui nome pronunziamo ancora oggi per grazia di un poeta.

Michel Foucault le chiama "esistenze-lampo", "vite-poema": "[...] vite infime, divenute cenere nelle poche frasi che le hanno stroncate".²⁴ E specifica:

Quel che le strappa alla notte in cui avrebbero potuto, e forse dovuto rimanere, è l'essersi scontrate con il potere. [...] Il potere che ha atteso al varco queste vite, che le ha perseguitate, che ha prestato attenzione, anche solo per un attimo, al loro lamento e al loro piccolo strepito, e che le ha segnate con i propri artigli, è all'origine delle poche parole che di esse ci restano.²⁵

Lucile, Lenz, Woyzeck, Marie, Karl l'idiota testimoniano²⁶ di una sacertà eccedente e residuale. Questa sola rende loro memoria per denunciare una solidarietà estranea ai deliri autoplastici sull'oltreuomo genomico che stipano le cronache dell'oggi. Con l'opera di Büchner – *hapax* e *enclave* in terra tedesca – il discorso dei reietti entra in quella "piega inutile e trasgressiva che viene chiamata letteratura"²⁷ per sciogliere, in maniera formidabile e

preziosa, la parentela con la paranoia del potere, malattia mentale dei sistemi totalitari.

Accomodare l'edipo: perversioni della rivoluzione

Echi del cosmo jeanpauliano e vertigine dello *Abgrund* benjaminiano si tendono la mano nel *Danton*, capolavoro che inaugura la modernità sopravanzandola. Così come scarta dalle prescrizioni *jungdeutsch* e dalle nostalgie retrospettive, Büchner rilegge il dibattito sulla teodicea in chiave creaturale e antidottrinaria.²⁸ Se l'opera di questo giovane uomo assurge a canone, il debito è verso Shakespeare e la scena giacomiana, verso Goethe e i misteri medioevali, verso i canti e le filastrocche assimilate "guardando in bocca al popolo".²⁹ Il *Danton* è pure dramma della onnipotenza narcisistica del singolo nelle sue embricature con il potere di Occidente che continua ad accomodarsi in un edipo confortevole e confortante. Un edipo comodo e di comodo, soprattutto che metta a proprio agio: "behaglicher Ödipus".³⁰ Così lo definisce Büchner per bocca del briccone Laflotte che denuncia il generale Dillon, suo accidentale compagno di cella. Laflotte tradisce la causa dei moderati non già in nome dell'ideale bensì per salvarsi la vita.

Il Palazzo del Lussemburgo, scena di sfarzo del potere di corte, è ora adibito a carcere. Proprio qui Büchner colloca il fantasma di autogenerazione di un edipo "come se" che nella guerra delle fazioni smentisce trasmissione e filiazione per dettare la sola e unica legge del *mors tua, vita mea*:

Laflotte (a parte): Si potrebbe tornare ad amare la vita come si deve (*ordentlich*), come il proprio figlio, quando uno se l'è data da sé. Non accade spesso che si possa commettere incesto con il caso e diventare il proprio padre. Padre e figlio contemporaneamente. Un edipo agevole! [...] Non mi ci strapperei gli occhi, potrei averne bisogno per piangere il buon generale. [...] È perduto in ogni caso. Che importa se monto sopra un cadavere per arrampicarmi fuori dalla tomba? (*III*, 5 - p. 60)³¹

La fantasmatica anale-uretrale informa l'intera scena di tradimento che si delinea come una parodia delle teorie di Robespierre sul

pensiero e sull'agito peccaminoso (I, 6) oltre che della confessione pietistica dell'anima bella.

La rifunzionalizzazione è del resto consustanziale al testo e al sottotesto büchneriani e il "tratto unario" è qui abusato dal furfante Laflotte nell'evitamento della castrazione:

Laflotte (*a parte*) Certo, puzza un po' di canagliata. Che importa? Avrei voglia di provare anche questa, finora sono stato troppo unilaterale (*zu ein-seitig*). Vengono i rimorsi di coscienza, ma almeno c'è una variazione; non è poi così sgradevole respirare la propria puzza. La prospettiva della ghigliottina mi è venuta a noia, aspettar così a lungo! Mentalmente ho già fatto una ventina di prove. Non c'è proprio più nulla di piccante lì dentro; è diventato del tutto banale. (III, 5 - pp. 60-61)

Nell'intermezzo al Palazzo del Lussemburgo questo briccone matricolato ci dà, dopo Payne e Chaumette (III, I), la sua versione della teodicea e della morale. Un eroe dei nostri tempi, lo diremmo con Büchner; un eroe del sillogismo da accostare a Danton e a Robespierre, forse addirittura un prodotto delle loro *res gestae*:

Laflotte. E poi - io non ho paura della morte bensì del dolore. Potrebbe far male, chi mi garantisce che non è così? Certo, si dice che sia soltanto un attimo, ma il dolore misura il tempo in maniera più sensibile, scompone la sessantesima parte di un secondo. No! Il dolore è l'unico peccato e la sofferenza è l'unico vizio, rimarrò virtuoso. (III, 5 - p. 61)

Dove l'organizzatore edipico latita, la nuda vita investe il corpo sociale come corpo naturale e biologico, l'inglobamento che ne risulta soffoca e strozza qualsivoglia opzione identificatoria e il sociale implode su se stesso.

Potere-monstrum: i miraggi della rivoluzione

D'altra parte il nichilismo di Danton è solo una maschera: l'acedia, che lo intorpidisce sin dall'inizio, lo colloca in posizione acamatica rispetto all'azione. Dove per Robespierre e St. Just domina una causalità effettuale dell'umano - che non deve, non può e non vuole

conoscere eccezioni – per Danton in balia di *ανάγκη* tutto è *ἀμαρτία* (*Zu-fall*):

[...] È stata legittima difesa, abbiamo dovuto. L'uomo sulla croce se l'è fatta comoda: lo scandalo deve venire, ma guai a colui tramite il quale viene lo scandalo! Deve; era questo "deve". Chi vorrà maledire la mano alla quale è toccata la maledizione del "deve"? Chi ha pronunciato il "deve", chi? Che cos'è quello che in noi mente, puttaneggia, ruba e assassina? Marionette siamo, manovrate da potenze sconosciute; noi stessi nulla, nulla! (*II, 5* – pp. 42-43)³²

Le parole di Danton riecheggiano il *Vangelo*, là dove Gesù chiama a testimoni della sua parola i fanciulli per invocare scandalo e rovina su chi li ferisce e li offende (*Mt 18, 7; Luca 17, 1*). Il modale "müssen", che qui ricorre insistentemente, esprime il dovere come imperativo categorico di una volontà fuori-soggetto. Nella lettera del gennaio 1834 alla fidanzata Büchner ha usato quasi le stesse parole. In luogo della derisione amara e sarcastica, della figura del rovesciamento e dell'antifrasi proposte da quel messia del rimorso e del *tedium vitae* che è divenuto Danton, leggiamo nelle chiose in *avant-coup* del suo autore la vertigine dell'orrore dinanzi alla violenza inflitta all'altro. Ineluttabilmente essa segna le vicende degli umani smascherando l'estetica del genio come mitopoiesi di un inganno per la costruzione di ascendenze di purezza etnica che non è perché mai fu.³³ Dispersa in centinaia di stati e staterelli, ridotta a plebaglia e piazza dalla burbanza dei potenti, tutta una schiera di senza nome, privi di corpo e anima, acquisisce nell'*opus* büchneriano dimensione, spessore e voce non idealizzate o idealizzanti.³⁴ Il "müssen" come *modus* di un dovere necessitato e necessitante incontra nel teatro e nella poesia del *Danton* l'etica della risposta come debito per l'altro:

Trovo nella natura umana una spaventosa eguaglianza, nei rapporti umani una violenza ineluttabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo solo schiuma sull'onda, la grandezza un mero accidente ("*Zufall*"), l'autodeterminazione (*Herrschaft*) del genio un gioco di marionette; lotta irrisoria contro una legge di ferro. Riconoscere ciò quanto di più alto, padroneggiarlo impossibile. Non mi viene più in mente di piegare la schiena dinanzi ai ronzini da parata e alle cariatidi della Storia. Ho reso avvezzo il mio occhio al sangue ma non sono lama di ghigliottina.

Il “devo” è una delle parole di dannazione con cui è stato battezzato l’essere umano. Il detto: deve ben giungere scandalo, ma guai a colui per mezzo del quale giunge, dà i brividi. Che cos’è che in noi mentisce, assassina, ruba? Non intendo approfondire ulteriormente questo pensiero.³⁵

Il giovane, che prepara vetrini e si dedica allo studio dell’anatomia comparata, sa che nelle pieghe e nei residui del vivente vi è qualcosa che frattura e squarcia l’ordine simbolico. È il carattere ingovernabile dell’umano che le leggi della natura di St. Just, tanto quanto quelle della pedagogia del terrore di Robespierre non riescono ad annettersi, se non nella *Monstranz, monstrum / ostensorio* di pezzi staccati e scomposti:

Robespierre (legge): “Questo Messia di sangue, Robespierre, in mezzo ai due ladroni Couthon e Collot, sul suo monte Calvario dove sacrifica e non viene sacrificato. Le beghine della ghigliottina stanno ai suoi piedi come Maria e Maddalena. St. Just gli riposa sul cuore come Giovanni e trasmette alla Convenzione le rivelazioni apocalittiche del Maestro; porta la testa come un ostensorio (Monstranz)”. (I, 6 - p. 29)

Prima del grande monologo di Robespierre (I, 6) le parole di Camille avevano introdotto le figure della Passione, dell’eucarestia e dell’apocalisse per sconfessare qualsivoglia slancio spirituale oltremondano. Nella chiusa del primo atto abbiamo visto baluginare un’altra scena: l’Incorruttibile colto dalla vertigine di un dubbio, subito soffocato nella compattezza granitica dell’ideologia elevata a rivelazione ultima. L’ostensorio non sostiene qui né fede né credenza; il corpo mistico transustanziato è blasfemia di sangue versato. Esso è divenuto letteralmente *mostrantia*. Simbolo vuoto, agglutinato all’etimo, esso si specchia nel tedesco ecclesiastico che Büchner sente risuonare in Assia.

Ciò che Camille denuncia nel *Vecchio Cordigliere* – testo storico, inserito a montaggio a sottolineare nella struttura e nelle movenze stilistiche del testo lo *sparagmós* del corpo comunitario³⁶ – è quella maschera subdolamente oblativo-confessionale che il potere assume nella modernità. Pastorale, lo definisce Foucault³⁷ indicando, con ciò stesso, la scaturigine nelle pratiche di direzione e governo delle

coscienze "installate" nelle viscere dell'individuo, come Büchner fa dire a Danton (*II, 1* - p. 32) ben prima di Nietzsche.

In questa teologia della carne, ostentata e additata nel nome dell'Altro, avanza sempre un elemento-*mostrum* che sfugge a qualsivoglia significantizzazione e tuttavia per essa deve passare.

Quel "*das*" / soggetto-neutro - che in noi mente, assassina, rapina - resta l'intrattabile, la X al cuore della soggettività e dei rapporti umani: il centro bucato del *subiectum superaneum*.³⁸ Proprio per questo il compito prescritto all'uomo è e resta profondamente etico, come traspare dalla lettera di Büchner alla famiglia, inviata da Strasburgo il primo gennaio 1836 per giustificare lo scandalo suscitato dalla pubblicazione del *Danton*:

Vado per la mia strada per i fatti miei e rimango nel campo del teatro che nulla ha a che fare con tutte queste dispute; disegno i miei personaggi per come li ritengo adeguati alla natura e alla storia e rido delle persone che voglion farmi responsabile della moralità o immoralità di queste. Su ciò la penso a modo mio. [...] Vengo dal mercatino di Natale (*Christkindelsmarkt*, alla lettera: Mercato del Bambin Gesù), ovunque mucchi di bambini in stracci e al gelo se ne stavano in piedi con occhi spalancati e visi tristi dinanzi a magnificenze di acqua e farina, fango e carta dorata. Il pensiero che per la maggior parte degli esseri umani anche i piaceri e le gioie più miserabili sono delizie irraggiungibili, tanto mi fece amaro... (*Br. N. 39*, p. 41)

Nell'etica il soggetto, unità-miraggio, si lascia attraversare dall'impossibile della giustizia senza rinunziarvi e senza per questo cadere nel fanatismo dell'idea.

La "ineluttabile, inflessibile giustizia" (*II, 4* - p. 58) che Danton rimprovera a St. Just dinanzi al tribunale della Rivoluzione, nulla ha a che vedere con l'amore per l'altro e la misericordia che Büchner pone alla base del diritto. Quel portato di Spinoza *con* Kant, che i pensatori tedeschi sussumono al congedo della *Goethezeit*, sarà disatteso e incorporato nel progetto *fundamentalontologisch* che in Germania vede l'analitica del sublime destrutturarsi nell'orrore dei campi.³⁹

I guardiani del terrore

Occorre a tal proposito considerare il torno di tempo in cui si svolge la parabola creativa büchneriana, abbagliante e fulminea nella costituenda monumentalità del pantheon tedesco. Essa giunge in quella prima metà dell'Ottocento, in cui Foucault situa la svolta in base alla quale la vita diviene posta in gioco delle dinamiche di sorveglianza e punizione.

Il potere-nastro-di-Möbius accede al corpo dell'individuo per diventare potere-sapere: agente di controllo e di trasformazione, atto a normare e a disciplinare le vite. Si pensi solo alle scene di strada con la plebaglia minuta, vera protagonista del *Danton*, dove la miseria economica determina la lordura dell'anima e il lenocinio morale. Si pensi, ancora, al Dottore e al Capitano nel *Woyzeck*, retori e al tempo stesso agenti passivi della rivoluzione biopolitica che sul corpo sperimenta e sadicizza.

Le lettere di Büchner ai familiari sono esemplari per questa lettura dell'opera poiché in esse fratellanza e filiazione, come consapevolezza dell'infragenerazionale e del transgenerazionale, risultano profondamente meditate. La "soziale Revolution" di Robespierre non è praticabile in terra tedesca, dove si prospetta come utopia millenarista per capovolgersi nel disordine assoluto di una "confusione babilonica" (*Br. N. 33*, p. 35).⁴⁰

Consapevolezza e responsabilità tralucono dalla lettera ai genitori del 5 aprile 1833. Ciò che Büchner figlio - allora studente appena ventenne a Strasburgo - aggiunge a commento del fallimento dei moti francofortesi di due giorni prima, contiene *in nuce* lo svolgimento e il confronto impossibile delle *dramatis personae* del *Danton*. Georg non ha preso parte all'assalto al corpo di guardia, come non prenderà parte a venturi accadimenti di tal fatta, non già perché li disapprovi o li tema, bensì perché non è ancora giunto il momento in terra tedesca.

L'esito pervertito della Rivoluzione è una società allo sbando, dove il disconoscimento del limite genera una deriva agglutinante e motosa. Il loculo-orifizio ("Grabloch": *I*, 6 - p. 26), in cui Danton rimprovera a Robespierre di voler rinchiudere i *soidisant* viziosi, è l'utero-tomba ossedentemente evocato con surdeterminazione

fintamente erotica nella scena inaugurale del dramma, sinistra prefigurazione di quell'*anus mundi* con cui si nominò Auschwitz, il "buco nero" di cui riferisce il nostro Primo Levi nel suo ultimo articolo ("La Stampa" 22.1.1987).

Ben lungi dal compiere i virtuosi prodigi del fanciullo rousseauviano, l'umano, rigettato nello stato di natura e dominato dalla fisiologia del bisogno, s'inginocchia sul somatico: spinge dinanzi all'abisso della carne per approdare all'orrore della scena antropofagica, evocata *in absentia* a sinistra parodia del Terrore.⁴¹

L'inversione entropica che ne discende è pure inversione antropica. Destruitura il tessuto sociale proprio là dove si propone di cucirlo intrecciando virtù e terrore; parodia del sacrificio e teologizzazione della carne si intrecciano nella massima blasfemia che l'umano possa perpetrare contro il vivente.

Eppure qualcuno riesce a tenere a freno l'orrore confusivo: Lucile, la sposa innamorata e dimentica di Camille, nomina e, allorchè nomina, ripristina un ordine simbolico. Il modo di essere di Lucile, che ascolta con gli occhi, è in funzione chiasmica rispetto al parlar per massacri delle fazioni. Dinanzi ai carnefici e alla macchina della morte Lucile enuncia la legge dell'amore *del Padre*. "Cieca all'arte", come la definisce Celan, ella è annuncio e l'annuncio porta scandalo, paradosso, scarificazione di ogni realtà ipostatizzata. Così dobbiamo intendere il suo "Viva il Re!", con questa esclamazione messa in bocca a una creatura femminile Büchner ci sbalza nel Novecento per parlare al terzo millennio che cerca la misericordia e la carezza sul volto del migrante:

[...] Qui non si rende omaggio ad alcuna monarchia, ad alcun ieri da mettere in conserva (*konservieren*). Qui si celebra la maestà dell'assurdo che testimonia della presenza dell'umano. Ciò, Signore e Signori, non ha un nome stabilito una volta per tutte, ma io credo che sia... la poesia. (TCA/M, 3-4)

Lucile, Lenz, Woyzeck declinano le loro esistenze in maniera eccentrica rispetto al potere. L'ingiunzione jussiva, che li abita per il solo fatto di esistere, denuncia l'ambivalenza che attraversa ogni sovranità smascherando la collusione con lo stato di eccezione che fonda

il diritto in Occidente.⁴² Autocelebrandosi questo diritto ascrive alla *jalouissance* l'idealizzazione-idolizzazione della pulsione di morte:⁴³

A una parola non obbligatoria, che non comanda né proibisce nulla, ma dice soltanto se stessa, corrisponderebbe un'azione come mezzo puro che mostra soltanto se stessa senza relazione a uno scopo. E, tra le due, non un perduto stato originario, ma soltanto l'uso e la prassi umana che le potenze del diritto e del mito avevano cercato di catturare nello stato di eccezione.⁴⁴

Non c'è gratuità dell'atto negli uomini del *Danton*, non espiazione e, come tale, non c'è salvezza: non in questa S/storia, non nel grido, non nella affermazione di una singola individualità. Ciò che è portato sulla scena è la sofferenza della creatura e l'incapacità, quando non il dolo nel governare i moti del popolo che si prostituisce e si abbrutisce.

In questa società senza padri il terzo – cui appartiene l'autorità, dunque pure il giudizio finale – è eliso; al più relegato nel luogo sadico di un Altro evacuato a significare l'impossibilità del nulla in una condanna alla noia eterna:

Danton. Siamo tutti sepolti vivi e inumati come re in casse triple o quadruple; sotto il cielo, nelle nostre case, in giacca e camicia. Graffiamo per 50 anni il coperchio della bara. Già, chi potesse credere all'annientamento, quegli avrebbe un aiuto (*dem wäre geholfen*). Non c'è speranza nella morte, è solo una marcescenza più semplice, la vita una più contorta, organizzata; tutta qui la differenza! (*III*, 7 – p. 67)

Esautorata la giustificazione divina del corpo politico, la soggettività d'Occidente è al bivio tra il fanatismo della purezza e l'ipocrisia di una misericordia dettata da una ferocità arcaica inscritta nella natura umana.

Il tarlo che rode Danton, il grido che lo perseguita, è che non può più dire "io" senza portarsi dietro il "noi" dei massacri di Settembre (2 - 9 settembre 1792). Al posto dell'io ecco allora – nel registro dello *il y a* levinasiano – l'oggetto del massacro che trascina il soggetto depulsionalizzato in melanconici giri a vuoto. La noia – già malattia del secolo – imbocca in Büchner i sentieri sinistri e tortuosi della

pulsione di morte. Anche il potere è stanco, ma proprio per questo – tale la denuncia di Büchner – ancor più distruttivo, magari solo perché infiacchito dalle crapule con cui soffoca il *tedium vitae*.

Danton ha creduto di uccidere per realizzare un progetto; allora memoria e responsabilità potevano ancora camminare insieme e l'oblio era dovuto: quella quota di oblio indispensabile alla vita come alla memoria. A metà del dramma lo ritroviamo in aperta campagna sulla via della fuga e della salvezza, pur sempre incatenato alla memoria dell'oblio; preda di quella morte che reca già nel titolo del dramma e per la quale non si dà liberazione, riscatto, redenzione:

Dicono che il luogo sia sicuro, certo per la mia memoria ma non per me. La tomba mi dà più sicurezza, quantomeno mi procura l'oblio! Uccide la mia memoria. Là invece la mia memoria vive e mi uccide. Io o lei? (II, 4 - p. 40)

Un altro *aut aut* altrettanto impraticabile quanto quello su cui Robespierre conclude il primo atto.

Tra lingua di canto e parola-annuncio l'etica della creatura

die Narbe der Zeit / tut sich auf / und setzt das
Land unter Blut - / Die Doggen der Wortnacht,
die Doggen / schlagen nun an / mitten in dir: /
sie feiern den wilderen Durst, den wilderen
Hunger ...⁴⁵

L'ultima parola del dramma è rimessa ai guardiani del Terrore? La parola che chiude e conclude è riservata a coloro i quali conoscono tutte le risposte e non hanno domande?

Ai rimorsi di un'esistenza minacciata dal ricordo dei massacri che tornano a perseguirlo come gli spettri del *Macbeth*, Danton non ha da opporre che lo strazio della memoria. Non è sufficiente poiché il progetto di trasformazione dell'uomo oblitera e cancella il proprio dell'umano. Spetta a Lucile presentificare la mancanza strutturale in un "tra sé" in dialogo con il pubblico dove il colore della frase è da-

to dall'orchestrazione dei verbi modali che esprimono il dovere legato alla necessità ("müssen") e il dovere-potere della dimensione creaturale del vivente nel senso del "lasciare essere"; "avere il permesso di essere".

Sulle labbra di Lucile, che ha perso l'amato per mano dei carnefici del Terrore, il modale *dürfen* è significante dell'incompiutezza e della mancanza. *Dürfen* si interpone e avviene tra la corralità di un tutto e il silenzio del nulla:

Morire - Morire - Tutto ha il permesso di vivere; tutto, questo moscerino - quell'uccello. Perché allora lui no? Il fiume dela vita dovrebbe bloccarsi, se solo quest'unica goccia fosse versata. La terra dovrebbe ricevere una ferita per il colpo. Tutto si muove; gli orologi girano, le campane rintoccano, la gente cammina, l'acqua scorre, e così tutto avanti sino a qui, sino a che - no! non può accadere, no - voglio sedermi in terra e gridare così che tutto si fermi spaventato, tutto si blocchi, nulla più si muova. (*Si siede in terra, si copre gli occhi ed emette un grido. Dopo una pausa si alza*). Non serve, tutto è ancora come prima, le case, la via, il vento soffia, le nubi trascorrono. Dobbiamo pur patirlo. (*IV, 8 - pp. 82-83*)

Tra "tutto" e "nulla" il modale *dürfen* - latore della parzialità e della voce del *Nebenmensch* - è chiamato a presentificare il cuneo di carne nel cuore del soggetto. Celan lo definisce quell'unica volta in cui si aduna il destino di un'ispirazione ed è la via per la quale la poesia esprime l'etica che la innerva.⁴⁶

Dürfen come modo eteronomico dell'esistere; *Dürfen* a che sia concesso a ogni creatura di portare a compimento la propria presenza nel mondo; *Dürfen* come diritto all'affetto e alla carezza fuori dalle stanze degli specchi. Dopo tante maschere ecco un gesto che porta *charis*. Lucile leva la mano per velarsi gli occhi mediante i quali ha ascoltato il suo uomo parlare, indi emette il grido che echeggia il rantolo dell'universo. E tuttavia la sua voce si congeda da noi articolando un saluto che è augurio del vivente per la vita: "Viva il Re!" (*IV, 9 - p. 84*).

Con il suo fuori-discorso Lucile attesta l'insania della Storia, *agita* al di qua del testo. Questa giovane donna non parla in nome dell'Altro che si erge a vindice del *Grund* metafisico; per *altri* ella si espone e si

consegna. Ecco perché la *pièce* non si chiude sul suo “Dobbiamo (nell’accezione di “dovere necessitato”: “*müssen*”) pur patirlo” in eco al monologo di Robespierre (*I*, 6). Come risposta alla violenza “incorruttibile” e al massacro “giusto” la *phoné* di Lucile ci consegna la parola-annuncio: *Es lebe der König!* Pronome neutro di terza persona singolare, tenente-luogo del *subiectum superaneum* che parla la divisione costitutiva dell’inconscio: non-persona, terza persona di Benveniste e di Esposito.

Con questo augurio una creatura tanto fragile, inerme e bambina, testimonia di quella “resistenza all’immanenza” che riposa al cuore della comunità inoperosa, senza tuttavia cessare di mettere a nudo l’inconfessabile che la articola e la struttura.⁴⁷ Perché l’alterità non può essere addomesticata dall’Io autoconsapevole. La sua scommessa si gioca altrove perché in gioco vi è ben altro: “Si tratta di un’incondizionalità senza sovranità, vale a dire al fondo di una libertà senza potere. Ma senza potere non significa ‘senza forza’”.⁴⁸ Quasi al centro del dramma, nella terza scena del secondo atto, allorché Lucile è costretta a separarsi da Camille, la lingua dell’*Affekt* si fa lingua di canto: “Son tempi malvagi. Così è. Chi può tirarsene fuori? Bisogna contenersi. (*Canta*) Ah separarsi, ah separarsi, ah separarsi. Chi si è inventato di separarsi” (*II*, 3 – p. 39).⁴⁹ Il *melos* che intona il distacco dall’amato anticipa la nenia con cui, nella chiusa, lo jussivo trascorre nel performativo. Dopo l’ultimo canto, in faccia ai guardiani della memoria del Terrore, Lucile nomina *autrui* (Levinas) nella più completa, esposta remissione e trova la parola che perde chi enuncia nel nome dell’altro senza decretarne la morte. Chi salva salvaguardando il vivente e assumendosene risposta e responsabilità.

All’unisono con Büchner Lucile intona qui la poetica della *Hilflosigkeit*, la cui *aisthesis* esprime l’*ethos* della creatura:

Posso chiamare qualcuno stupido senza per questo disprezzarlo; la stupidità fa parte delle caratteristiche generali delle *cose* umane (*menschliche Dinge*). Non posso farci nulla se esistono; nessuno può però impedirmi di chiamare con il suo nome tutto quanto esiste e di evitare ciò che mi mette a disagio. [...] Mi si chiama dileggiatore. È vero, rido sovente, ma non rido di *come* uno è uomo ma del fatto *che* è uomo, per la qual cosa di certo non ha colpa, e nel farlo rido pure di me stesso che

condivido la sua sorte. La gente lo chiama dilleggio. Non sopportano che qualcuno si produca in follie (*“sich als Narr produziert”*) e dia loro del “tu”; essi sono spregiatori, dilleggiatori e hanno animo superbo poiché cercano la follia (*“Narrheit”*) soltanto fuori di sé. [...] E comunque non mi riterrete capace della ridicolaggine della condiscendenza. Continuo a sperare di aver rivolto più sguardi compassionevoli a figure sofferenti e oppresse di quanto non abbia detto parole amare a cuori freddi e altolocati. (*Br. N. 15*, pp. 17-18)

In questa sinopia del *Danton*, che è la lettera alla famiglia del febbraio 1834, lo studente ventunenne mostra di avere profondamente rielaborato la questione etica, che è il *come* del soggetto e non il *che* dell'esistenza. Non già lo *esse* statico delle ontologie fondative bensì la libertà e la compassione che ispirano quel viaggio folle e spericolato che chiamiamo vita:

Il vocativo non è abbastanza! L'etica è quando non solo io non tematizzo altri, ma quando altri mi assedia o mi mette in questione.
[...] Questa condizione o in-condizione non è per nulla una teologia né un'ontologia negativa. Essa si descrive e si dice; ma facendo attenzione all'espressione, disdicendo ciò che si dice.⁵⁰

L'etica, ci sta dicendo Büchner, come farà poi nel Novecento Levinas e pure la psicoanalisi, è del pre-ontologico. Al pari di Lucile nel *Danton*, di Lenz nell'omonimo racconto, di Valerio in *Leonce e Lena*; dell'idiota Karl nel *Woyzeck* il soggetto del *dia-logo* s'incammina verso l'Altro e l'altro dell'altro nella nudità più esposta e incustodibile:

L'intelletto poi è soltanto un aspetto molto esiguo della nostra essenza spirituale e l'istruzione solo una forma affatto fortuita della stessa. Chi mi rimprovera un tale disprezzo asserisce che potrei calpestare un essere umano perché indossa una brutta veste. Ciò significa trasferire una crudeltà che mai ci si aspetterebbe dal corpo alla sfera spirituale, dov'è ancora più meschina. (*Br. N. 15*, p. 17)

Lucile, Lenz, Woyzeck e tutte le creature büchneriane non cessano di implorare un nome e un corpo sequestrati in nome dell'idea, assunta a *remedium* dell'ordine sociale.⁵¹ Così, queste figurine sghem-

be e ritorte continuano a venirci incontro disattendendo ogni nostra aspettativa. Nella miseria che le illumina esse fanno segno a un'etica della triangolazione dove il terzo resta sempre fuori cornice e paradigma, refrattario a qualsivoglia inclusione. Rimane un conto aperto che non si chiude mai, proprio come ci ha detto Camille. Con Büchner la *X* che fa l'umano nel vivente è capace di comprendere "nel di meno il di più che non è contenibile"⁵² e schermare, frapponendovisi con un *Gegen-Wort* (TCA/M, 3), la circolarità della violenza con la variabile indipendente di ogni singola esistenza:

Alle formole del consenso che esclude bisogna opporre più che mai la formula di una comunità che conosce soltanto singoli che mantengono la possibilità infinita dell'uno-in-più. Mantenere questa possibilità significa continuare a pensare con gli spettri.⁵³

L'*exemplum* büchneriano rimane seminale: a più di duecento anni dalla nascita non cessa di guadagnare spazi di significazione alla lettura di un'opera che oggi prende la parola per dare un volto a chi da questa parola è escluso, sovente nel diniego dei diritti, spesso nell'indifferenza dei conformismi, in nome della tersa *correctedness* di una pratica politica crudele e immune:

[...] Si rimprovera ai giovani l'uso della violenza. Ma non ci troviamo forse in una perenne situazione di violenza? Poiché siamo nati e cresciuti in carcere, non ci accorgiamo che siamo conficcati mani e piedi in un buco, in catene e con la bocca imbavagliata. Che cosa chiamate allora *condizione di legalità*? Una legge che riduce a bestia da soma la gran massa dei cittadini per soddisfare i bisogni innaturali di una minoranza insignificante e corrotta? [...] Questa legge è *violenza perenne, brutta* perpetrata contro il diritto e la sana ragione e là dove potrò, lotterò contro di essa con la parola e con la penna. Se non ho preso parte a quanto è successo e non prenderò parte alcuna a quanto forse succederà, ciò avviene non perché io disapprovi o abbia paura ma solo perché al momento attuale considero ogni movimento rivoluzionario come un'impresa vana e non condivido l'accecamento di coloro i quali vedono nei Tedeschi un popolo (*Volk*) pronto a lottare per il proprio diritto. Questa folle opinione ha condotto agli avvenimenti francofortesi e l'errore è stato pesantemente scontato. Del resto errare non è peccato e davvero l'indifferenza tedesca è tale da mandare a monte ogni calcolo. Compiango di cuore quegli infelici. (*Br. N. 7*, p. 12)

Consapevolezza e responsabilità tralucono dalla lettera ai genitori del 5 aprile 1833 sul fallimento dei moti francofortesi di solo tre giorni prima, dove furono coinvolti amici e sodali di Georg. Ciò che Büchner figlio – allora studente di medicina a Strasburgo – aggiunge a commento di questa mancata rivoluzione in terra tedesca contiene *in nuce* lo svolgimento e il confronto impossibile delle *dramatis personae* del *Danton*. Egli non ha preso parte all’assalto al corpo di guardia, come non prenderà parte a prossimi accadimenti di tal fatta, non già perché li disapprovi o li tema, bensì solo e semplicemente perché non è ancora giunto il momento nel mondo feudale in cui vive il popolo in Assia e altrove.

Come pochi Celan seppe leggere la poesia che respira nei testi, nelle pause e nei silenzi di questo giovane scienziato-poeta, bruciato dal tifo e forse pure da una vita intensamente vissuta e patita insieme coi diseredati a nemmeno ventiquattro anni. In occasione del Premio Büchner il poeta bucovino riprende le parole di Camille sull’artificio e la perfetta aderenza di tanta arte alla mera apparenza (*II*, 3 – pp. 37-38). In un appunto *a latere* di quel discorso ufficiale che dovette tenere in terra tedesca Celan gioca il corpo vivente della poesia contro la falsa coscienza di un fare di parola che anestetizza sensazioni e percezioni:

Il poetico non è “arte di parola”; è un porgere orecchi e prestare ascolto (TCA/M, 147)

Dichtung ist nicht “Wortkunst”; sie ist ein Horchen und Gehorchen

ROSALBA MALETTA - È ricercatrice di ruolo di Letteratura Tedesca presso l’Università degli Studi di Milano e si occupa di interpretazione psicoanalitica del testo poetico e letterario, di corpo biopolitico, di ebraismo e “lavoro del Negativo”. È autrice della monografia *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica* nonché di numerosi saggi dedicati a Benjamin, Musil, Kafka, Beckett, Celan, Freud, etica della letteratura e nuovi disagi della civiltà. Tra gli altri, *A Milano con Benjamin. Soglie ipermoderne tra flânerie e time-lapse (1912-2015)*, Mimesis, Milano 2015. Insieme ad Alice Giulia Dal Borgo ha curato il volume *Paesaggi e luoghi buoni. La comunità e le utopie tra sostenibilità e decrescita*, Mimesis 2015.

NOTE

¹ Il presente lavoro implica una conoscenza del testo e degli eventi drammatizzati, non da ultimo motivata dalla felice riproposizione italiana per la regia di Mario Martone nella nuova traduzione di Anita Raja, in prima nazionale il 9 febbraio 2016 al Teatro Carignano di Torino, produzione del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale:

<https://www.teatrostabiletorino.it/portfolio-items/la-morte-di-danton-martone-battiston/>. Mi limito qui a segnalare la recensione di Graziano Graziani in "TeatroCritica" (8 marzo 2016) che ben riassume i temi portanti del dramma: <http://www.teatrocritica.net/2016/03/mario-martone-e-georg-buchner-morte-di-danton/>. A Milano lo spettacolo è andato in scena dal 1 marzo al 13 marzo 2016 al Piccolo Teatro Strehler in omaggio a Giorgio Strehler che di *Morte di Danton* propose il primo allestimento italiano nel 1951.

² Per le fonti e lo stato della ricezione critica disponiamo di due edizioni di riferimento: DKV H. Poschmann (a cura di), *Georg Büchner, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden (Frankfurter Ausgabe)*, u. Mitarbeit v. R. Poschmann; MBA B. Dedner, T. M. Mayer et alii (a cura di), *Georg Büchners Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000-2012; per *Dantons Tod*: Voll. 3.1-3.4; ho tenuto conto dei riferimenti critici di entrambe.

³ G. Büchner, *Dantons Tod*, Reclam, Stuttgart 2002, III, 3 – p. 46, d'ora innanzi nel testo con atto, scena e pagina corrispondente. L'edizione da cui cito è basata sul Vol. 3.2 della *Marburger Ausgabe*. Come rilevato alla nota 1 il lettore italiano dispone - nella nuova traduzione di A. Raja, *Morte di Danton*, Einaudi, Torino 2016 - di un eccellente riferimento. Necessito qui di una traduzione di servizio, atta a evidenziare scelte semantiche e lessicali che in un autore come Büchner schiudono vertici interpretativi inattesi sul concetto di sovranità, sul singolo e sul legame sociale.

⁴ Alla luce della *Nachträglichkeit* che attraversa i testi di Büchner, la città di Lione ha dato il via alla prima grande sollevazione operaia del XIX sec.: il 21 novembre 1831 i tessitori di seta si ribellano allo sfruttamento dei padroni. Sugli echi che tale evento incontra in Büchner si veda B. Morawe, "*Dieß ist der Krieg zwischen Arm' und Reich*". *Der erste Aufstand der Seidenweber in Lyon im Spiegel der republikanischen Presse von Straßburg*, in A. Martin, I. Stauffer (a cura di), *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012, pp. 307-328.

⁵ Non è intento o finalità di questo lavoro prendere in considerazione le strutture drammaturgiche che informano il *Danton* e meritano ben altro discorso. Oltre alle voci relative in: R. Borgards, H. Neumeyer, *Büchner-Handbuch. Leb-*

en-Werk-Wirkung, Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, in particolare Sez. III, si veda: N. Eckert, *Wegschauen geht nicht. Georg Büchner auf den Bühnen des 20. Jahrhunderts*, Schwabe AG, Basel 2013, che dedica alla fortuna e agli allestimenti del *Danton* diversi capitoli. Preziose e stimolanti le dichiarazioni del nostro Mario Martone, rilasciate nel corso di recenti interviste reperibili online.

⁶ Ripreso qui nell'accezione di Kristeva: "L'abietto è quello pseudoggetto che si costituisce prima ma che appare solo nelle brecce della rimozione secondaria. L'abietto sarebbe quindi l'oggetto' della rimozione originaria", J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), trad. it. Spirali, Milano 2006, p. 14.

⁷ *Les 120 Journées* va disperso con la presa della Bastiglia. Una volta recuperato, finisce fortunatamente in Germania, dove viene pubblicato solo nel 1929. Vicissitudine sinistra e singolare, toccata a questo trattato di pedagogia delle perversioni. Che Sade sia oggetto di indagine da parte di alcuni tra i massimi pensatori del Novecento non stupisce. Per il mio discorso menziono qui espressamente *Kant con Sade* di Jacques Lacan (1963), che doveva introdurre *La philosophie dans le boudoir*: J. Lacan, *Scritti (II)* (1966), trad. it. Einaudi, Torino 1974, pp. 764-791.

⁸ La *Verleugnung* è – da Freud in avanti – quella forma di negazione che è portata sulla rappresentazione. Il lessicale "verleugnen" è sulla bocca di Robespierre (una occorrenza in *I*, 6 – p. 30; *II*, 7 – p. 45), anche nella forma semplice "leugnen" (*I*, 6 – p. 26), come pure su quella di Simon, porta-parola di questo mondo scucito e corrotto, che evoca addirittura Amleto dinanzi a Laerte (*Hamlet V*, 2) (*I*, 2 – p. 13). Due volte, in apertura del terzo atto, Payne ricorre al lessicale "leugnen" per introdurre la questione del limite e della differenza in una discussione che gira intorno al paradigma teologico-politico (*III*, 1 - pp. 51-52). Vi torneremo brevemente a proposito di un'altra scena capitale, quella del tradimento (*III*, 5).

⁹ Freud lega la perversione al feticismo e ai processi di scissione dell'Io. Nelle nostre società il feticismo imbocca la via della corruttela morale come ben mostrano Simona Argentieri (*L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008) e Alberto Eiguer (*Nuovi ritratti del perverso morale*, trad. it. A. Verdolin, Borla, Roma 2006). Il riferimento non è di poco momento, se ciò che mette in scena Büchner è la deliquescenza valoriale di una società di oppressione che ricusa il principio di trasmissione proprio quando pare denunziarne le aberrazioni, come ben comprese Peter Weiss nel *Marat-Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1963). Per i paralleli tra le opere dei due *enfants terribles* delle scene e delle lettere germaniche si veda: U. Paul, *Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von*

Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss, W. Fink Verlag, München 1974.

¹⁰ Per una lettura del *corpus* büchneriano sulla scia di Foucault, Žižek e Lacan si veda: J. B. Lyon, *Büchner and Theory: Never the Twain Shall Meet?*, in Dieter Sevin (a cura di), *Neue Perspektiven zur internationalen Büchner-Rezeption*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2007, pp. 219-230. Uno studio approfondito delle rifrazioni politiche intorno al nucleo rivoluzione/restaurazione è: P. Fortmann, *Autopsie von Revolution und Restauration. Georg Büchner und die politische Imagination*, Rombach, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien 2013. Una pregevole analisi è: S. Sanna, *L'altra rivoluzione. La morte di Danton di Georg Büchner*, Carocci, Roma 2010, corredato da bibliografia ragionata di riferimento per il lettore italiano.

¹¹ Il lessema "Schaf" indica in forma traslata tanto una persona tonta, potremmo dire: "minchione; sempliciotto, credulone", quanto un vezzeggiativo usato con i bambini per esprimere tenerezza: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Schaf>.

¹² "L'abietto ci confronta da una parte con quei fragili stati in cui l'uomo era nei territori dell'animale. [...] Dall'altra ci confronta, e questa volta nella nostra archeologia personale, con i nostri più antichi tentativi di distinguerci dall'entità materna prima ancora di ex-sistere al di fuori di essa grazie all'autonomia del linguaggio. Distinzione violenta e goffa, sempre in procinto di ricadere nella dipendenza da un potere tanto rassicurante quanto soffocante" (J. Kristeva, *Poteri dell'orrore*, cit., p. 15).

¹³ J. Chasseguet-Smirgel, *L'ideale dell'io. Saggio psicoanalitico sulla "Malattia d'idealità"* (1975), trad. it. A. Baruzzi, Raffaello Cortina, Milano 1996.

¹⁴ Per questi intrecci di Büchner scienziato-poeta con la cultura del tempo cfr. D. Müller Nielaba, *Die Nerven lesen. Zur Leit-Funktion von Georg Büchners Schreiben*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2001, in particolare pp. 7-118.

¹⁵ Kant la chiama "la fine di tutte le cose" e la paragona a un: "dramma teatrale senza epilogo [*wie ein Schauspiel, das gar keinen Ausgang*] e che non lascia intravedere la traccia di alcun disegno razionale", I. Kant, *La fine di tutte le cose* (1794), A. Tagliapietra (a cura di), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 19-21. Un'analisi efficace delle strategie linguistico-comunicative dei dialoghi e del discorso politico del *Danton* è: E. W. B. Hess-Lüttich, *Büchner-Rezeption in Sprachwissenschaft und Dialogforschung: das Drama "Dantons Tod" aus politolinguistischer und kommunikationstheoretischer Sicht*, in D. Sevin (a cura di), *Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationale Rezeption*, cit., pp. 243-260.

¹⁶ In filigrana è qui evocato il naufragio della fregata *La Méduse*, avvenuto al largo delle coste del Senegal nell'estate del 1816. Di centoquarantasette sopravvissuti se ne salvarono quindici e la vicenda suscitò immenso clamore

nella Francia della Restaurazione. A parte sedizioni e ammutinamenti, gli episodi di cannibalismo verificatisi a bordo tra i superstiti, aprirono uno squarcio sul cuore di tenebra dell'Occidente e su un terrorismo coloniale, le cui derivate l'Europa cerca ora di fronteggiare. Lavorando con realismo crudo e sanguigno alla definizione dei corpi dei sopravvissuti e alla gestualità che li connota, Théodore Géricault seppe rappresentare proprio questo *inter-detto* della funzione conativa che fonda l'umana convivenza sul tabù dell'omofagia. *Le radeau de la Méduse* (1819), che Büchner conosceva, è quadro di dimensioni colossali (491x716 cm). Nello splendido *L'estetica della resistenza (Die Ästhetik des Widerstands, 3 Voll., Surhkamp, Frankfurt am Main 1975-1981)* Peter Weiss dedica l'ultima parte del I Vol. e la prima del II Vol. a una discussione del dipinto di Géricault. La percezione estetica diventa educazione politica suscettibile di scrivere un'altra storia dell'Occidente e delle lotte di liberazione dei diseredati della terra. Il famigerato caso della "left-to-die-boat" mostra quanto il nostro tempo sia ancora legato al ritorno di questo rimosso non elaborato. Lorenzo Pezzani e Charles Heller presentano il 3.10.2014 il video *Tracce liquide*, prodotto all'interno del progetto "Oceanografia Forense" del Centre for Research Architecture (Goldsmiths, Università di Londra): "settantadue passeggeri, che nel marzo 2011 tentavano di raggiungere l'isola di Lampedusa dalla Libia a bordo di una piccola imbarcazione, furono lasciati andare alla deriva per quindici giorni all'interno di un'area marittima che risultava ampiamente sorvegliata dalla NATO nell'ambito delle operazioni militari contro la Libia. Nonostante i numerosi segnali inviati per identificare la loro posizione e le numerose interazioni avvenute in mare, tra cui quelle con un elicottero e una nave militare, nessuno intervenne per salvarli e solo nove di essi sopravvissero alla vicenda". L'intero resoconto e il filmato sono reperibili al link: <http://www.lavoroculturale.org/tracce-liquide-caso-left-to-die-boat/>

¹⁷ Si veda il numero monografico *Revue du Littoral*, n. 30 - *La Frérocité*, ottobre 1990, E.P.E.L. Paris, in particolare J. Attal, *Frère semblant*, ivi, pp. 30-38.

¹⁸ Freud parla di impotenza motoria e psichica ("motorische"; "psychische Hilflosigkeit") a partire dal *Progetto*, cogliendo appieno le embricazioni con la morale e il sociale (S. Freud, *Entwurf einer Psychologie* (1895) in Id., *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*, A. Richards (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 1999, p. 411; per la trad. it. si veda *Opere*, Vol. 2, Boringhieri, Torino 1968).

¹⁹ P. Celan, *Der Meridian. Endfassung - Vorstufen - Materialien*, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 3. D'ora innanzi nel testo con TCA/M e numero di pagina corrispondente.

²⁰ E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969), Vol. 2: *Potere, diritto, religione*, trad. it. Einaudi, Torino 1976, p. 495.

²¹ Il riferimento alle parole di Danton sulla ineluttabilità dello scandalo del male nel mondo in *II*, 5 – su cui torneremo più avanti, si intende in tutta la sottigliezza e la cogenza del parlare “ebreo” di Celan, se teniamo sullo sfondo la chiosa di Paolo ai passi evangelici (*Mt 18, 7*; *Luca 17, 1*): “[...] noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili” (*1 Cor. 1, 23*).

²² J. Derrida, *Incondizionalità o sovranità* (1999), trad. it. S. Regazzoni (a cura di), Mimesis, Milano 2008, p. 44.

²³ Su questa lettura nell’ebraismo cfr. M.-A. Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Seuil, Paris 1994 ; Id., *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Payot, Paris 2003.

²⁴ M. Foucault, *La vita degli uomini infami* (1994), il Mulino, Bologna 2009, p. 11.

²⁵ Ivi, pp. 21-22.

²⁶ Uso qui testificare nell’accezione etimologica di “fare il terzo”: *testis *terstis facĕre*; cfr. pure nota 20.

²⁷ M. Foucault, *Scritti letterari* (1994), trad. it. Feltrinelli, Milano 2004, p. 109. *La folie, l’absence d’oeuvre* fu pubblicato nel 1964 nella rivista “La Table ronde”, n. 196: *Situation de la psychiatrie*, maggio 1964, pp. 11-21.

²⁸ Da Strasburgo, dopo metà novembre 1835, Büchner scrive a Gutzkow: “Le saghe sono belle, ma non sono un adoratore della maniera à la Schwab e Uhland e del partito che pesca sempre indietro nel Medioevo perché nel presente non può occupare nessun posto” (*Br., N. 72, p. 74*) e questo a quasi un anno di distanza dalla cosiddetta “lettera del fatalismo” alla fidanzata, databile al gennaio 1834.

²⁹ Il primo a suggerire tale parallelo con Shakespeare nella critica è Wilhelm Schulz nel 1851, come documentato in J. C. Hauschild, *Georg Büchner*, Rororo, Reinbek bei Hamburg 2011, p. 177. Riconosco nel *Danton* anche la forza visionaria de *La duchessa di Amalfi* di Webster (1613 ca.; prima teatrale 1623). Penso, nella fattispecie, allo *anti-masque* dei pazzi, che rappresenta una carnevalizzazione sintomatico-eversiva della scena del potere come *potestas* di una *auctoritas* “fuori di sesto” (*IV*, 2). Riporto pure il giudizio di un altro gigante delle scene tedesche. In data 4 ottobre 1921 Brecht appunta nel suo taccuino: “Il *Danton* di Büchner allo Stadttheater. Un melodramma grandioso. Senza la plasticità shakespeariana, più nervoso, più spirituale, più frammentario, uno scenario estatico, filosoficamente un panorama. Cose simili non son più modelli, bensì aiuto possente” (cit. in J.-C. Hauschild, *Georg Büchner*, cit., p. 177).

³⁰ Per i riferimenti alle fonti si veda *MBA III.2*, pp. 188-193. L’assonanza con *Il disagio della civiltà* di Freud (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929) è qui inequivocabile a testimonianza della capacità di Büchner di analizzare la propria epoca e la situazione tedesca. Due volte, in apertura del terzo atto e sulla bocca di Payne, viene messa in discussione la figura della *Verleugnung*

che qui conduce all'anedipo più ancora che all'antedipo (Racamier). In *III, 1* Payne argomenta a favore di un padre *mi-dieu*, direbbe Lacan; ed è un passaggio di capitale importanza giacché la posta in gioco investe il paradigma teologico-politico. Nel Novecento di Celan alla *Verleugnung* si sovrappone la *Verwerfung*. La forclusione è pure figura del diritto ed è portata, come analizzato da Lyotard, sull'ebreo, sul suo discorso e sulle sue origini.

³¹ "Ordentlich leben" è "vivere secondo le regole", secondo le leggi della decenza e del decoro. Nel linguaggio colloquiale "ordentlich" ha pure funzione rafforzativa; come dire "per bene; a dovere":

http://www.duden.de/rechtschreibung/ordentlich_richtig_sorgfaeltig_gena_u. L'allusione ironica si perde in italiano, se non lo si traduce. La lettera della Legge in Büchner si compone di sfumature e rifrazioni, collages di citazioni da documenti dell'epoca, cuciti a montaggio nel testo e volti a determinare non solo la comunicazione con gli altri ma pure, e soprattutto, quella con l'Altro che a nostra insaputa ci abita e ci agisce.

³² Sulla dialettica marionetta/creatura cfr. F. Cercignani, *Creature e marionette nel "Danton" di Büchner*, in *Studia Büchneriana. Georg Büchner 1988*, Cisalpino, Milano 1990, pp. 57-89.

³³ Sull'estetica del *Danton*, la critica all'idealismo e allo *Junges Deutschland* nell'opera di Büchner in dialogo con il suo tempo oltre a R. Borgards, H. Neumeyer, *Georg-Büchner-Handbuch*, cit., Sez. I; Sez. III-IV ma si veda pure il notevole: M. Bittner, *Ästhetischer Staat oder politische Kunst? Die Poetik Georg Büchners am Ende der Kunstperiode*, Thelem, Dresden 2010 che presenta pure un ampio e documentato resoconto delle poste in gioco sull'eredità intellettuale e politica di Büchner. Per il lettore italiano si rinvia a: S. Furlani, *Arte e realtà. L'estetica di Georg Büchner*, Forum, Udine 2013. Sulle derive del genio come uomo forte si veda: N. Eckert, *Robespierre oder die Sehnsucht nach dem starken Mann. Ein rezepionsgeschichtlicher Beitrag zu Danton's Tod in der Weimarer Zeit in Id., Wegschauen geht nicht*, cit., pp. 43-63 nonché Id., "aber wir haben den Krieg und die Guillotine". *Gründgens spielt 1939 St. Just*, ivi, pp. 65-80.

³⁴ Sulla rappresentazione degli ultimi come lettura sociale di Büchner cfr. R. Hörmann, "Zum sogenannten, so gescholtenen Pöbel". *Die radikale Aufwertung der sozialen Unterschichten bei Börne und Büchner*, in B. Dedner; M. Gröbel, E. M. Vering, *Georg Büchner Jahrbuch 12 (2009-2012)*, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 143-163.

³⁵ G. Büchner, *Die Briefe*, Reclam, Stuttgart 2011, n. 51, pp. 53-54. D'ora innanzi nel testo con *Br.*, numero della lettera e pagine corrispondenti.

³⁶ Sulle fonti si veda Thiers riportato in MBA, III. 3, p. 55 nonché DKV I, p. 520. Il lettore italiano dispone delle note di Anita Raja in G. Büchner, *Morte di Danton*, cit., p. 30, n. 28.

³⁷ È la conferenza tenuta nel 1979 alla Stanford University, pubblicata con il titolo *Omnes et singulatim: vers une critique de la raison politique*, in M. Foucault, *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, tome IV, p. 134 sgg. Per un'analisi del *Messaggero dell'Assia* in relazione al potere pastorale cfr. P. Fortmann, *Autopsie von Revolution und Restauration*, cit., p. 82 e sgg.

³⁸ Sulla scissione costitutiva della soggettivazione si veda: R. Esposito, *Dieci pensieri sulla politica*, il Mulino, Bologna 2011, p. 109 e *passim*.

³⁹ Su questo punto capitali rimangono le riflessioni di Lyotard, ai cui studi non posso che rinviare limitandomi a citare almeno: J.-F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo* (1988), trad. it. Lanfranchi, Milano 2015 (prima ed. 2001).

⁴⁰ G. Bensoussan, *Europe. Une passion génocidaire. Essai d'histoire culturelle*, Mille Et Une Nuits, Paris 2006 conduce una eccellente analisi dei millenarismi europei con implicazioni totalitaristiche; per la sopravvivenza di detto fenomeno in Germania cfr. parte III, cap. 3, p. 336 sgg.

⁴¹ Posso in questa sede solo accennare all'argomento legato alla fantasmatica anale e uretrale, che punteggia *Morte di Danton* come spia di ciò che alcuni tra i massimi studiosi di psicoanalisi dei fenomeni culturali individuano quale motore dei totalitarismi. Penso al Super-io precoce e sadico-anale di Grunberger, agli studi sui totalitarismi e sulla scena perversa del dominio e del controllo, messi in relazione non tanto con una figura paterna quanto, piuttosto, con un Super-Io anale passivo dietro cui si profilerebbe il capo-Führer come *immagine* della madre arcaica: “[...] prima parte della fase anale, parte eminentemente passiva in cui questa medesima passività esaspera senza alcun freno (giacché non esiste ancora l’Io cui spetta il compito di esercitare la censura) le tensioni aggressive del bambino con la loro virulenza, e così pure in particolare i primitivi fantasmi aggressivi cannibalici, che esprimono queste tensioni (c. m.)” (B. Grunberger, *Introduzione allo studio del Super-Io precoce* (1979), in M. Mancina (a cura di), *Super-Io e Ideale dell’Io*, Edizioni Il Formichiere, Milano 1979, pp. 163-186, qui pp. 168-169). Di grande interesse pure le notazioni di pp. 180-186, dove lo studioso spiega in dettaglio le caratteristiche di questa madre primitiva. Su questo punto si veda pure il lucidissimo contributo di J. Chasseguet-Smirgel, *I due alberi del giardino. Saggi psicoanalitici sul ruolo del padre e della madre nel sistema psichico*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1991 [ed. or. americana 1986; prima ed. fr. 1988], in particolare parte II e III.

⁴² Sono i lavori di Giorgio Agamben a mostrare la continuità delle democrazie occidentali con il potere sulla nuda vita; l’eccezione è l’inclusione della vita – e del controllo su di essa – attraverso la sua esclusione. In questo senso Lenz e Woyzeck sono *homines sacri*, esempi di quel potere che si istituisce nel cuore d’Europa, proprio là dove Schmitt pone il fuori-diritto di ogni diritto. Cfr. in particolare G. Agamben, *Stato di eccezione*, Boringhieri, Torino 2003.

⁴³ Termine di conio lacaniano che ben circoscrive la fenomenologia del “bene dell’altro” magnificata dai nostri tempi ipermoderni (J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Seuil, Paris 1975, p. 91).

⁴⁴ G. Agamben, *Stato di eccezione*, cit., p. 113.

⁴⁵ “La ferita del tempo si apre / e sommerge di sangue la terra - / I cani da guardia della notte della parola, i cani guardiani / ora ti abbaiano dentro nel centro: / celebrano la sete più selvaggia, la più selvaggia fame...” (P. Celan, *Abend der Worte* dalla raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) in Id., *Die Gedichte*, B. Wiedemann (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 77).

⁴⁶ Così risponde Celan a un sondaggio della Libreria Flinker di Parigi un anno dopo il *Discorso di Darmstadt*: “Dichtung - das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache” (P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983; Vol. III, p. 175).

⁴⁷ Coniugo qui Blanchot (M. Blanchot, *La comunità inconfessabile* (1983), trad. it. SE, Milano 2002) con Nancy: “La comunità, quindi, è la trascendenza; ma la ‘trascendenza’ che cessa di avere un significato ‘sacro’ non significa appunto nient’altro che la resistenza all’immanenza (alla comunione di tutti o alla passione esclusiva di uno o di qualcuno: a tutte le forme e a tutte le violenze della soggettività)”. Significativamente Nancy cita da *l’Espèce humaine* di Robert Antelme: J. L. Nancy, *La comunità inoperosa* (1986), trad. it. Cronopio, Napoli 1992, p. 79. Anche in Italia il pensiero sulla comunità non cessa di produrre riflessioni di singolare feracia propositiva da Giorgio Agamben a Bruno Moroncini, da Roberto Esposito a Paolo Virno.

⁴⁸ J. Derrida, *Incondizionalità o sovranità* (1999), cit., p. 44.

⁴⁹ Trattasi di canti popolari assiani che riemergono nelle fiabe dei Grimm come negli scritti della *Romantik*. Lo rileva pure Anita Raja nelle note che ha curato insieme alla nuova traduzione, espressamente approntata per lo spettacolo di Mario Martone: G. Büchner, *Morte di Danton*, cit., p. 42, nota 36; p. 87, n. 44.

⁵⁰ E. Levinas, *Di Dio che viene all’idea* (1982), trad. it. Jaca Book, Milano 1983, pp. 122-123.

⁵¹ Mi riferisco all’espressione: *ubi ius, ibi remedium*, cui è da associare *ubi societas, ibi ius*.

⁵² E. Levinas, *Di Dio che viene all’idea*, cit., p. 121.

⁵³ J. Rancière, *Ai bordi del politico* (1988), trad. it. Cronopio, Napoli 2011, p. 157. Su Rancière lettore di Büchner si veda: J. Stobbe, *Politische und ästhetische Revolution in Danton’s Tod. Jacques Rancière liest Georg Büchner*, in N. O. Eke, B. Füller (a cura di), *Das Politische und die Politik im Vormärz*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2016, pp. 19-46.