

**studi
germanici**



3-4 20**13**

Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)

Valentina Valentini

Per affrontare il tema della presenza del teatro di Georg Büchner sulle scene italiane abbiamo selezionato un campione di registi che hanno messo in scena i testi teatrali dello scrittore e scienziato a partire dalla seconda metà del Novecento. Sono un nucleo di spettacoli identificabili nella linea di ricerca del nuovo teatro (includendovi anche l'antesignano *La morte di Danton* del giovane regista Giorgio Strehler) rilevanti sia per la qualità artistica della pratica teatrale dei loro autori sia per un certo sentimento del tempo storico in cui sono stati realizzati: le lotte operaie nello spettacolo di Carlo Cecchi sul finire degli anni Sessanta, quelle studentesche del movimento del '77 nel lavoro di Giuliano Scabia al DAMS di Bologna, l'istanza analitica e antiinterpretativa in *La morte di Danton* di Simone Carella, la caduta delle ideologie del postmoderno con lo spettacolo di Mario Martone. E al principio la vocazione "esistenziale" e antistoricista di Giorgio Strehler. Il criterio che ci ha guidato nella selezione del campione è stato il ritrovare in questi spettacoli qualcosa che continua a parlare al presente pur partendo da un testo del passato, la capacità di raccontare del presente degli spettatori, richiamandoci al concetto foucaultiano di *ontologia del presente*.¹

Questo lavoro non si pone come obiettivo di compilare una teatrografia ragionata degli autori-attori che hanno messo in scena i testi di Büchner per il teatro, tantomeno di sondare e investigare dove si annidi l'aura büchneriana, ovvero quali autori e spettacoli si siano ispirati al suo teatro, ai suoi personaggi. Più parzialmente ritaglia nella costellazione degli spettacoli büchneriani alcuni squarci-visioni, espressione di un disequilibrio che va oltre ogni identificazione "epocale".²

¹ Cfr. Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971 e anche Id. *Introduzione a Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella, mio fratello*, Einaudi, Torino 1978.

² Il testo più rappresentato di Büchner in Italia è senz'altro *Woyzeck*. In ordine cronologico lo hanno rappresentato, Carlo Cecchi (1969-1972 e 1974), Giancarlo Cobelli (1969), Zampa e Puecher (nel 1971, allo Stabile di Torino, le 4 versioni del testo), Nanni



Partiamo dal testo principe, dalla *Storia del Teatro* di Silvio D'Amico,³ che definisce Büchner “il più singolare dei drammaturghi tedeschi del primo Ottocento”, contraddicendo l'opinione consolidata di una sua visione del mondo ‘fatalista’ (l'uomo travolto da fattori che lo sovrastano e rispetto ai quali è impotente). D'Amico considera Büchner un artista non allineato nell'alveo del romanticismo della sua epoca, in quanto «rivela le prime conquiste d'un realismo crudo, esasperato, in sintesi violento».⁴ Lo studioso metteva in evidenza la struttura antidrammatica di *La morte di Danton* «che procede in quadri rapidissimi, per successioni, si direbbe oggi, cinematografiche: scene tratteggiate con aspra veemenza di tocchi e di linguaggio, dialoghi e monologhi di densità estrema, volate liriche che già annunciano Hebbel»,⁵ e l'incompletezza del *Woyzeck*, che pro-

Garella (1997), Gabriele Salvatores (1974), Gustavo Frigerio (1985), Mario Martone (1989), Bruno Stori (1996), Giorgio Barberio Corsetti (2001), Claudio Morganti (2012), Federico Tiezzi (2012-13), Collettivo di Parma (*A che punto siamo della notte* 1984, ha messo in scena l'intera trilogia). Fra gli spettacoli di registi stranieri ispirati a *Woyzeck* e rappresentati in Italia: Robert Wilson (2001), Árpád Schilling (2002), Matthias Langhoff (1980). *Dantons Tod* è stato messo in scena da Giorgio Strehler (1950), Simone Carella (1975); *Leonce und Lena* da Alessandro Fersen (1977), Giuliano Scabia (1978), Gustavo Frigerio (1987), Carlo Cecchi (1994).

³ Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano, 1960¹, vol. II, p. 90. Gli studi specifici sul teatro di Büchner non sono numerosi (escludendo le recensioni degli spettacoli), fra questi abbiamo consultato: Giorgio Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Feltrinelli, Milano 1961; Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Edizioni dell'albero, Torino 1965; Roberto Rizzo, *La novella “Lenz” di Georg Büchner*, Forni, Sala Bolognese 1973; Id., *Strutture, linguaggio e caratterizzazioni tipologiche nel teatro di Lenz e Büchner: proposte per un'analisi comparativa*, Forni, Bologna 1976; Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione: La morte di Danton di Georg Büchner*, Carocci, Roma 2010; Giuliano Scabia, *Dire fare baciare: viaggio dentro Leonce e Lena di Georg Büchner*, La casa Usher, Firenze - Milano 1981; Gli atti di due convegni (a Palermo nel 1985 e a Milano nel 1988) sono raccolti in AA.VV., *Georg Büchner: atti del Seminario* (Palermo 19 e 20 marzo 1985), Goethe Institut, Palermo 1986 e AA.VV., *Studia Büchneriana. Georg Büchner 1988*, Edidit Fausto Cercignani, Cisalpino, Milano 1990). Il recente saggio di Barnaba Maj, *Georg Büchner*, Ediesse, Roma 2013; Roberta Carnevale, *«In carne e ossa»: il corpo nelle opere di Georg Büchner. Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2009.

⁴ Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, cit., p. 91.

⁵ *Ibidem*.



prio grazie a questo *non finito*, è risultato congeniale all'estetica del teatro espressionista tedesco. Ed è proprio questo tratto di incompiutezza e frammentarietà del teatro di Büchner e del *Woyzeck* in particolare, che viene ripreso nelle trattazioni degli storici del teatro successivi a D'Amico come fattore di modernità.⁶ In questa prospettiva, osserva Luciano Zagari⁷ nella monografia dedicata all'autore, si legge anche l'appropriazione "citazionista" delle frasi memorabili riprese dai discorsi dei protagonisti della Rivoluzione francese riportati su riviste dell'epoca e immessi nella *Morte di Danton*, cosa che aveva molto scandalizzato i suoi contemporanei.

La modernità del teatro di Büchner è data anche dalla dimensione concreta della sua drammaturgia in grado di colpire emozionalmente lo spettatore e il lettore perché rappresenta «uomini in carne e ossa» e non «marionette con nasi color del cielo», come Büchner scrive nella *Lettera alla famiglia*, il 25 luglio 1835 in cui parla della *Morte di Danton*.⁸

L'importanza del corpo come dispositivo dominante della ballata tragica di Woyzeck è messo bene in luce dallo studio di Roberta Carnevale «*In carne e ossa: il corpo nelle opere di Georg Büchner*» che analizza i modi in cui il corpo codifica sia la lingua sia i gesti e le azioni. In *Woyzeck* si perde la dimensione logica e semantica delle frasi e campeggiano al loro posto parole fuori contesto, sillabe, suoni e gesti sonori, il linguaggio non verbale:

Il culmine di questo processo si ha nella scena dell'omicidio, dove il movente di Woyzeck sembra ridursi alla meccanica ripetizione delle parole «immer zul immer zu!» (su, ancora! su, ancora!), ripetizione che diventa indistinguibile dal movimento fisico dei colpi di pugnale. Queste parole, che derivano dal contesto sociale della danza, arrivano a dominare il personaggio e i suoi movimenti e di-

⁶ Nel suo *La drammaturgia da Diderot a Beckett* (Laterza, Roma-Bari 1993), Luigi Allegri scrive: «Costruzione a quadri acotestuali, spezzettatura di una struttura drammaturgica che procede non per linearità, ma per salti e fratture» (p. 56).

⁷ Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Edizioni dell'albero, Torino 1965.

⁸ Georg Büchner, *Opere e Lettere*, Utet, Torino 1981, pp. 320-327.



ventano così direttamente gesto, corpo. In questa scena si verifica dunque un duplice processo: da un lato il soggetto perde il controllo sul linguaggio verbale e ne viene dominato, dall'altro la lingua, perdendo la sua funzione logico-comunicativa e assumendo una valenza unicamente performativa, si annulla nella materialità, nell'azione.⁹

Moderna è anche la condizione sociale del soldato Woyzeck che denuncia con consapevolezza, nel dialogo con il capitano, i rapporti di classe molto tempo prima del socialismo utopistico e del materialismo storico marxiano. Adriano Sofri dedica un saggio a *La morte di Danton* collegando Georg Büchner e Heiner Müller in quanto ideali alfiere di un pensare la rivoluzione e di considerarla nello stesso tempo come senza futuro. Adriano Sofri prende le distanze dall'interpretazione che Lukács aveva dato della *Morte di Danton*. Il pensatore ungherese individuava nella tragedia lo scontro dialettico che non arriva a una sintesi di opposte visioni del mutamento sociale e politico, incarnate da Danton e Robespierre. Alla domanda: «A che punto ci si ferma?» Büchner risponde che è sempre già troppo tardi. Sofri colloca la grandezza del testo nel fatto che pur essendo stato scritto nei primi dell'Ottocento parla al secolo ventesimo, che non ha saputo fermare l'olocausto, né gli stermini condotti in nome della rivoluzione socialista sovietica.¹⁰ La ricerca svolta fra le messe in scena büchneriane in Italia nel secondo Novecento, sebbene limitata, non ci autorizza a sostenere la tesi che il teatro di Büchner abbia rappresentato in Italia il vessillo della ribellione dell'individuo rispetto alla società, della rivolta dei poveri e sfruttati contro i ricchi capitalisti e sfruttatori, del sogno di una rivoluzione impossibile. Sarebbe una lettura precostituita, mentre la fenomenologia rilevata presenta discontinuità interessanti capaci di parlare al presente del loro farsi e offrirsi alla fruizione.

⁹ Cfr. Roberta Carnevale, «*In carne e ossa*», cit., p. 5.

¹⁰ Cfr. Adriano Sofri, *Dopo le rivoluzioni*, in *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, a cura di Francesco Fiorentino, Artemide, Roma 2005, pp. 55-71.



Le rivoluzioni sono necessarie?

Al Piccolo Teatro di Milano, il 16 dicembre del 1950, va in scena *La morte di Danton*, con la regia, traduzione del testo e riduzione di Giorgio Strehler,¹¹ la ventiquattresima regia del regista triestino a partire dall'*Albergo dei poveri* (Gorki) del 1947.¹² È il primo allestimento di un testo di Büchner in Italia e la scelta di Strehler è certamente controcorrente rispetto alla cultura scolastica di quegli anni.

Nel presentare lo spettacolo il regista fa una premessa netta: «*Dantons Tod* non è un dramma storico, anche se la storia gli offre la sua tessitura più intima, il nome stesso dei suoi personaggi e perfino un certo periodare rintracciabile nei libri di testo»,¹³ trasmettendone un senso segreto grazie alla poesia. Infatti, scrive Strehler, Büchner è più vicino a Shakespeare e Danton ad Amleto per la malinconia con cui la fatalità della storia permea il personaggio, che nello spettacolo assume una coloritura esistenziale. Sia Danton che Robespierre sono «giocati dalla verità e dalla menzogna, in lotta con l'agguato del pensiero e soffocati da un'azione inevitabile, si trascinano paurosamente nel tempo e arrivano fino a noi con un violento sapore di contemporaneità [...]. *La morte di Danton* è forse uno dei più grandi esempi di come si possa fare della storia un'opera di poesia».¹⁴

Ripensando allo spettacolo Strehler, molti anni dopo, osserva che *La morte di Danton* («che mi ha accompagnato per molti anni della

¹¹ *La morte di Danton* (1950): traduzione e regia di Giorgio Strehler, scene di Gianni Ratto, musiche di Umberto Andrea Cattini. Interpreti principali: Lia Angeleri, Carlo Bagno, Antonio Battistella, Warner Bentivegna, Marcello Bertini, Lilla Brignone, Felice Casorati, Ivan Cecchini, Marina Dolfin, Renata Donati, Ottavio Fanfani, Gianni Mantesi, Alberto Marché, Diego Michelotti, Marcello Moretti, Rosalba Oletta, Franco Passatore, Antonio Pierfederici, Enrico Maria Salerno, Gianni Santuccio, Sergio Tofano. Prima: 16 dicembre 1950, Piccolo Teatro di Milano.

¹² Si veda la scheda in *Giorgio Strehler, Autobiografia per immagini*, a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2009. Per ricostruire lo spettacolo abbiamo a disposizione le numerose recensioni e il programma di sala conservati all'Archivio del Piccolo Teatro di Milano.

¹³ Giorgio Strehler, *La morte di Danton*, in «Programma di sala Piccolo Teatro della città di Milano» del 16 dicembre 1950.

¹⁴ *Ibidem*.



mia vita»)¹⁵ era il primo testo di teatro politico perché metteva in scena la collettività, non storie individuali, e apriva il percorso, passando per *Oplà, noi viviamo* di Toller, che lo avrebbe portato fino a Brecht. Anche per Heiner Müller il teatro di Büchner rappresenta la prima drammaturgia socialista, come afferma nella prolusione per il conferimento del Premio Büchner: *La ferita di Woyzeck*. Per Giorgio Strehler *La morte di Danton* è vivo perché espone le contraddizioni, mette a confronto visioni divergenti, quella di Danton e quella di Robespierre senza prendere partito per l'una o per l'altra, mostrando le miserie degli eroi ma anche del popolo, la dimensione sanguinosa e irreversibile della violenza insita negli eventi rivoluzionari: «Le rivoluzioni si possono fare? Come si possono fare? E cosa recano in sé le rivoluzioni? Sono necessarie? Qual è il positivo e negativo delle rivoluzioni, più che della rivoluzione?».¹⁶ Le contraddizioni che il testo evidenzia non permettono, è la visione del regista, opzioni unilaterali fra chi ha maturato il rifiuto e chi si illude ancora che il Terrore possa produrre dei cambiamenti sociali.

Passando in rassegna le recensioni (che in quegli anni dedicavano più del 70% dell'articolo a commentare il testo letterario e sole poche righe allo spettacolo), riusciamo a disegnare una traccia della messa in scena di Strehler. Scena unica che diventava a seconda dei casi interno e esterno: cortile chiuso da mura con al centro la ghigliottina, ovvero un palco di legno su cui si sale con pochi gradini che diventa, di scena in scena, la casa di Danton, la piazza, la sala della Convenzione, l'abitazione di Robespierre, quella di Desmoulins, il carcere e il patibolo (Gianni Santuccio è Danton e Sergio Tofano Payne). È unanimemente lodata l'abilità del regista di creare su un piccolo palcoscenico, affollato da tanti attori per una durata più lunga del consueto (il testo non era stato tagliato), ambienti differenti (12 scene), evitando la ricostruzione mimetica. Strehler sfrutta tutto lo spazio – non solo il palcoscenico – facendo apparire dai palchi delle gallerie semibuie gli oratori, come fossero in tribunale o nella sala della Convenzione, i quali rivolgono i loro discorsi agli spettatori; fa irrompere

¹⁵ Giorgio Strehler, *Schegge di memoria*, in «Teatro in Europa» del 5 maggio 1989.

¹⁶ *Ibidem*.



gruppi di popolani vocianti dai due corridoi della platea, crea la sensazione di una strada di notte diffondendo un canto malinconico. La regia di Strehler utilizza drammaturgicamente la luce che modella plasticamente lo spettacolo. Scrive Carlo Terron:

La tecnica decentrata, quasi per sequenze, primi piani e dissolvenze cinematografiche, tutte a sciabolate di colori e a lampeggiamenti di luci folgoranti in un'ombra livida: dove le scene di folla fratturano e sconvolgono la confessione di un ostentato e decorato monologo interiore, hanno trovato in Giorgio Strehler un orchestratore impareggiabile.¹⁷

La stampa loda lo spettacolo in modo incondizionato, incluso il critico Renato Simoni del «Corriere della Sera», mentre è guardato con sospetto dalla sinistra, perché il finale della tragedia si chiudeva con il grido provocatorio di Lucilla, la moglie del ghigliottinato Camille Desmoulins: «Viva il re!». Il critico dell'«Unità» non approvava lo spettacolo, in ottemperanza a una concezione della regia come esecuzione del testo letterario e a una conseguente mortificazione dei suoi compiti. La seduzione visiva secondo il critico andava a discapito della verità storica e della finalità didattica (ossia presentare la rivoluzione francese fuori da una visione stereotipata dei rivoluzionari «assetati di sangue»): Danton non è Amleto, né tantomeno un esistenzialista, quanto «spavaldo, spregiudicato, cinico e vizioso».¹⁸

Questa messa in scena di Strehler è degna di attenzione (e tuttavia misconosciuta nelle teatologie del regista) se si considera il fatto che le prime monografie sul teatro di Büchner appaiono in Italia nei primi anni Sessanta, quella di Giorgio Dolfini (1961)¹⁹ e di Luciano

¹⁷ Carlo Terron, *Stanco e Socratico Danton di Büchner* [senza testata, Archivio Piccolo Teatro], 18 dicembre 1950.

¹⁸ Giulio Trevisan, *La tragica morte di Danton*, in «L'Unità di Milano» del 19 dicembre 1950. Cfr. Dino Buzzati che scrive: «Questa fra le regie di Strehler è la migliore» (senza testata, 8 gennaio 1951, Archivio Piccolo Teatro); Salvatore Quasimodo apprezza sia la regia che la compagnia «che ha trovato una concordanza perfetta, quel segno dell'arte che è la certezza per le sorti del teatro» («Il Tempo di Milano» del 30 dicembre 1950).

¹⁹ Giorgio Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Feltrinelli, Milano 1961.



Zagari (1965),²⁰ accomunate entrambe dall'istanza di «adesione oggettiva alla realtà esclusiva dell'opera d'arte», in modo da «evitare ogni preconcetta coartazione della realtà testuale»,²¹ in reazione alle interpretazioni “irrazionaliste” (il destino), naturalistiche e biografiche (il far discendere l'elaborazione di *La morte di Danton* dalla vicenda biografica insurrezionale dello scrittore).

I due studiosi ripropongono la chiave di lettura espressionista del teatro di Büchner, già indicata da Silvio D'Amico, che mette su una stessa linea di continuità il teatro di Büchner, quello di Toller e del primo Brecht in quanto allo sviluppo drammatico si sostituisce una composizione per singole parti autosufficienti. L'istanza testuale e antideologica professata dai due studiosi reagisce alle letture schematiche di chi, come Lukács, fa schierare Danton a favore di Robespierre – mentre per Büchner la questione è quella di capire le spinte contraddittorie che si agitano nel divenire della storia. Pur cronologicamente precedente al campione di testi da cui Peter Szondi procede per analizzare la dissoluzione della forma drammatica classica,²² il teatro di Büchner va considerato in questa prospettiva.

“Ogni uomo è un abisso, a uno gira la testa
se ci guarda dentro”²³

«Con sette coltellate il barbiere Johan Woyzeck uccide la sua amante: assassinio per gelosia: l'omicida ha comprato un coltello senza manico per pochi soldi».²⁴

²⁰ Luciano Zagari, *Georg Büchner e la vicenda dello stile drammatico*, cit.

²¹ *Ivi*, p. 97.

²² Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962 e Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996. Szondi sostiene che Danton è presentato come vittima, non perché muore da eroe e martire per la rivoluzione, ma perché non riesce ad arrestarne il corso catastrofico verso la tirannide, per cui la salvezza si trasforma in sventura. È il fatalismo della storia che annichilisce Danton: la fuga non gli procurerebbe la salvezza da se stesso. Cfr. *ivi*, p. 136: «[...] Caratteristica di Danton non è tanto il fatto che egli debba morire, quanto piuttosto che egli non possa morire, perché è già morto».

²³ Georg Büchner, *Teatro*, Adelphi, Milano 1966 e 1978, p. 147.

²⁴ Carlo Cecchi, *Lo spazio tragico*, in «Teatro» (1970), n. 1, pp. 116-122, poi in Franco Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, p. 373.



Giorgio Dolfini affronta i problemi di natura filologica e critica inerenti alla ricostruzione del testo di *Woyzeck* pubblicato nel 1922 dall'editore Bergemann, interrogandosi sulla necessità e correttezza di espungere dal testo – stante la sua ineliminabile natura di *non finito* – le scene redatte precedentemente alla ultima stesura; sulla loro disposizione e su come si conclude la tragedia (per suicidio o come le fonti attestano, per condanna all'impiccagione?). La tesi di Dolfini è che *Woyzeck* abbia un impianto unitario molto più solido dei due testi precedenti di Büchner; impianto da attribuire al contesto sociale in cui il protagonista del testo è immerso. In particolare lo studioso porta l'attenzione sul ruolo dei *Volkslieder*, le canzoni popolari cantate all'osteria in coro, che esprimerebbero «la miseria e la speranza della povera gente»,²⁵ e offrirebbero un commento implicito, come un coro, agli avvenimenti, dilatandone la portata dal locale al cosmico per esprimere la tensione drammatica.

Carlo Cecchi ha messo in scena più volte *Woyzeck*: nel 1969, prima al Teatro Gobetti e poi nella sala dell'Unione culturale e nel 1973 al Lingotto, sempre a Torino.

Ciò che in *Woyzeck* affascina il regista è il tratto costruttivo e quello politico, il fatto che l'opera sia costruita per quadri, senza legami di causa-effetto, e che

Woyzeck il primo povero della storia del teatro assunto alla dignità dell'eroe tragico, cessa di essere il povero canonico che è sempre stato e diventa un personaggio definito dal suo essere sociale. Volevamo creare un'occasione di confronto più precisa, quella con un grande testo drammatico, diciamo pure una tragedia [...] la possibilità di realizzare un testo classico, dell'interpretazione di un classico oggi.²⁶

La scelta di *Woyzeck* come testo letterario nasce dalla sua struttura a frammenti, a sequenze, dal suo proporsi come prodotto non finito. È teatro classico e tragico, ma diverso, «il suo non essere finito

²⁵ Giorgio Dolfini, *op. cit.*, p. 133.

²⁶ Carlo Cecchi, *op. cit.*, p. 374.



chiede una realizzazione anch'essa continuamente disponibile a nuove invenzioni. Particolarmente interessante come si generano questi frammenti [...], una continua necessità di un rapporto immediato e lucido fra l'azione, il gesto e la parola».²⁷

Non per caso il titolo dello spettacolo è: *Prova del Woyzeck di Büchner*.²⁸ Si tratta di una sorta di dichiarazione programmatica da parte della compagnia del Gran Teatro che sentiva l'urgenza sia di uscire fuori dal prodotto – per cui si presentava al pubblico come prova aperta permanente – sia dallo spazio deputato del teatro all'italiana per invadere lo spazio dello spettatore e rendere flessibili i ruoli, tensioni queste condivise all'interno del nuovo teatro fra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Nell'affrontare il testo il regista si è interrogato sui personaggi, sui gesti e la lingua e sui rapporti da creare sulla scena:

Da una recitazione mistificata e mistificante come passare a un gioco reale? Reale è l'opposto di realistico, luogo infido per il teatro dove si nasconde ormai la difesa ossessiva del lavoro alienato dell'attore. [...] E ancora il dialetto. Come far esplodere il castello linguistico decretato dal fascismo come lingua del teatro italiano, accademizzato, stabilizzato e riaffermato quotidianamente sui palcoscenici nazionali? Un dialetto che deve esprimere il livello linguistico di una tragedia, non le macchiette del ciclo di teatro dialettale alla tv.²⁹

Infatti, il tratto che rende solidale Büchner con il teatro di Carlo Cecchi, è quello che Giuseppe Bartolucci definisce il suo intento 'realistico' e 'sperimentale' al contempo, capace di evitare sia il popolare che l'intellettualismo, composto di ironia e di materialità dei mezzi espressivi, né formali né astratti, in quanto la composizione dello spettacolo procede all'interno di un lavoro di gruppo, di una cultura

²⁷ *Intervista a Carlo Cecchi*, a cura di Guido Boursier, in «Sipario» (aprile 1969), n. 276, pp. 8-9, poi in Franco Quadri, *Il Granteatro. L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 381.

²⁸ Il cast era così composto: Paolo Graziosi, Carlo Cecchi, Sergio Tramonti, Domenica Ippolito, Eugenia Basenval; musiche concrete di Jon Phetteplace, regia di Carlo Cecchi.

²⁹ *Intervista a Carlo Cecchi*, cit.



e di una esperienza viva. Il risultato di questa ricerca è uno *straniamento corporeizzato*, ovvero una capacità di inscrivere nelle diverse materie espressive, compreso il popolare e il colto, l'avanguardia e la tradizione, la distanza epica e l'oralità prelinguistica.

Trasferitosi dal teatro all'italiana alla sala degli Infernotti, Cecchi racconta:

Le prime due sere abbiamo presentato lo spettacolo su una pedana con gli spettatori ai lati [...]. Nella terza serata si è mossa l'azione dappertutto nella sala, sulla pedana, sulle due piattaforme che la delimitano, ai lati estremi, nei corridoi [...]. L'azione viene sconvolta e fissata alternativamente da cesure che sono poi le 'prove' stesse, in una serie di immagini in movimento che non sono altro che la proiezione di quella tragicità e violenza, le immagini muovendosi all'interno delle cesure con un'alternanza di popolarità e emblematicità [...].³⁰

La composizione a quadri staccati dello spettacolo ripropone la struttura del testo di Büchner "ricomponibile", con una successione diversa delle parti. Le cesure sono marcate da buio e da silenzio e, nella versione *environmental* agli Infernotti, le immagini si dispongono nello spazio e avvolgono gli spettatori, come fantasmi (dal momento che gli spettatori sono chiamati a vagare lungo un corridoio, vicino ai camerini, ad avvicinarsi a una finestra).

Quell'andirivieni allora è un po' simile all'itinerario di chi insegue se stesso e i propri fantasmi ideologici e morali e non li trova, o meglio se li rinviene ognora alle spalle, di modo che le ombre degli attori si attanagliano alle ombre dei personaggi, e tutt'assieme avvolgono le ombre degli spettatori vaganti, [...].³¹

Dalla ricostruzione di Giuseppe Bartolucci, i tratti di questa prima edizione del *Woyzeck* si ritrovano nel darsi, al pari del testo, in

³⁰ *Ivi*, pp. 381 e 383.

³¹ Giuseppe Bartolucci, *Crudeltà e candore del Woyzeck*, in *La politica del nuovo*, Ellegi Edizioni, Roma 1973, p. 104.



un processo la cui destinazione finale può anche non arrivare, in una frantumazione dello spazio-tempo scenico dato dalle proiezioni e dalle cesure, da gesti altrettanto frantumati e da vocalità stridule e nevrotiche che imprimono ai personaggi la qualità di “ombre infernali”, – dai quali si differenzia Carlo Cecchi che mantiene una misura uniforme e “straniata” nella resa dei diversi personaggi che rappresentano il potere (il capitano, il medico, il tamburmaggiore, l'ebreo).

Questa *Prova del Woyzeck di Büchner* del 1969 è stata la prima rappresentazione del testo in Italia (in concomitanza con altre due messe in scena, quelle di Giancarlo Cobelli e di Mina Mezzadri). La regia – come si evince dalle recensioni – si mantiene in bilico fra toni veristici del dialetto romagnolo di Paolo Graziosi e le sue urla espressionistiche, silenzi che disegnano uno spazio di tormento interiore cui concorre anche il registro sonoro della partitura di John Phetteplace che mixa elettronicamente suoni, rumori e voci. Lo spazio scenico è spoglio fino al retropalco, il tempo tra un quadro e l'altro è rallentato per permettere la preparazione e la concentrazione a vista degli attori. Secondo Franco Quadri, in questa prima versione, Carlo Cecchi, pur leggendo l'opera come espressione di un conflitto sociale, ha puntato a rappresentare le contraddizioni inerenti al polo del dominio, che determinano la follia di Woyzeck, la distruzione di sé e del soggetto amato dovuta alla solitudine all'incapacità di capire il mondo in cui faticosamente vive: «C'è un auto-generarsi di ogni singolo quadro da se stesso e dalla carica esasperata dei personaggi [...]. Del *Woyzeck* si ricava un'immagine tronca, e anche sbilanciata del personaggio, piuttosto che del suo dramma sociale [...]». ³² La domanda che attraversa il teatro di Büchner (contenuta nella lettera ai genitori): «Cos'è che in noi ruba, uccide, violenta, mente?», il regista la pone a se stesso, agli attori e agli spettatori di *Prova del Woyzeck di Büchner*.

³² Franco Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Il Formichiere, Milano 1980, vol. I, p. 92.



Il conflitto di classe: «Dev'essere bello signor capitano, avere la virtù. Ma io sono un povero diavolo!»³³

Nel 1973 Cecchi ritorna a confrontarsi con Woyzeck, dopo essere passato per Antonio Petito (*Le statue movibili*), per Majakovskij (*Il bagno* e *La cimice*) e attraverso *Tamburi nella notte* di Brecht: la tradizione popolare della commedia napoletana con le maschere di Pulcinella e di Don Felice Sciosciammocca e l'avanguardia storica rivoluzionaria, un insieme che è peculiare della sua poetica ed estetica teatrale di quegli anni.

Alla creazione dello spettacolo contribuirono un gruppo di immigrati meridionali abitanti del Lingotto, quartiere operaio di Torino, che plasmarono il linguaggio degli attori con cadenze dialettali – non più il dialetto napoletano, ma quello calabrese – e proposero le sequenze musicali della scena del ballo alla fiera. Carlo Cecchi intendeva realizzare un teatro radicato in un contesto sociale definito, in grado di collegare la ricerca teatrale con le tradizioni popolari. Questa istanza nei primi anni Settanta si era diffusa e si manifestava come bisogno di mettere radici in una situazione storico-politica e spaziale determinata. Nello spettacolo il conflitto di classe era evidenziato dall'uso del dialetto per gli umili, i poveri, gli sfruttati, mentre il potere parlava in lingua, per cui non c'era comunicazione fra i due mondi, così pure i costumi del potere, rigide divise, enfatizzavano la differenza di ceto e di ruolo.

Le prove si avviarono con lo studio dei manuali di addestramento delle reclute: un attore faceva la parte dell'istruttore e gli altri dei soldati (si tratta di un training già utilizzato dal Living Theatre per *The Brig* nel 1963). Poi si passò a studiare il testo e i rapporti fra i personaggi e in concomitanza si decise quale lingua usare: il dialetto calabrese perché al Lingotto i collaboratori erano quasi tutti calabresi.³⁴

³³ Georg Büchner, *Teatro*, cit., p. 134.

³⁴ Intervista di Goffredo Fofi a Carlo Cecchi, Scandiano 27 ottobre 1974, ora in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 393. Il cast di questa seconda edizione era: regia: Carlo Cecchi e Italo Spinelli; oggetti scenici e costumi di Sergio Tramonti. Musiche popolari rielaborate da Gianni Guaraldi e Toni Bertorelli. Con Carlo Cecchi, Italo Spinelli, Paolo Graziosi, Gianni Guaraldi, Toni Bertorelli, Torino, Quartiere Lingotto, novembre 1973.



L'uso del dialetto è iscritto nel testo dove, come scrive Peter Szondi, troviamo «la trasformazione del dialetto in linguaggio poetico».³⁵

Nel marzo del 1974 lo spettacolo viene presentato a Roma, in un cinema di periferia, il Nevada, a Pietralata, borgata legata alla memoria di *Ragazzi di vita* di Pasolini e identificata dal Teatro di Roma come sede del suo decentramento teatrale.

La scena è un praticabile aperto dove sono issati i costumi rigidi dei personaggi che detengono il potere. I costumi saranno indossati a vista, secondo una convenzione del teatro epico di Brecht, che viene seguito anche per il trucco bianco, le maschere, i pupazzi enormi. Il registro sonoro è interessante: nelle scene delle visioni il suono è assordante e le parole sono indistinte, nelle altre scene il ritmo di un tamburo scandisce le azioni di Woyzeck, a segnare che sono eterodirette, obbligate da una necessità, per cui il rullare ossessivo connota l'atmosfera opprimente della ballata tragica, sottolineando il peso dei condizionamenti sociali. Secondo l'analisi di Franco Quadri, nello spettacolo si alternano due ritmi, un girare in tondo e una marcia militare, con il susseguirsi, verso la fine, sempre più veloce dei quadri attraverso il buio: «Cecchi costruisce precisi contorni: con epica freddezza il nuovo spettacolo fa risaltare il peso determinante dei condizionamenti ambientali della vicenda».³⁶ La contrapposizione dei due ritmi instaura polarità fra l'oppressione del potere e il mondo popolare che lo subisce, fino all'ossessione e all'incubo, alla demenza. Ma Woyzeck non è un povero generico che si adatta a tutti i mestieri e accetta di fare da cavia per gli esperimenti del dottore, quanto, nell'interpretazione di Italo Spinelli rappresenta la condizione dell'immigrato calabrese nell'Italia dei primi anni Settanta, l'emigrante meridionale trapiantato in una città del Nord. Lo spettacolo di Cecchi diventa così l'esempio di un teatro politico non didascalico e non semplificato per quanto riguarda la composizione scenica. E questo traguardo – osserva Italo Moscati – è stato possibile perché Cecchi ha attraversato Brecht e Pe-

³⁵ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 58.

³⁶ Franco Quadri, *Carlo Cecchi e Italo Spinelli*, in *La politica del regista. Il Teatro 1967-1979 A-M*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 101.



tito, Majakovskij e Molière, ovvero l'uso del dialetto – il napoletano che Cecchi elegge come espressione di autenticità – al posto dell'italiano medio.

Non si tratta di rinfrescare l'identità fra dialetto, cioè autoemarginazione linguistica, ed emarginazione sociale; si tratta, al contrario, di attaccare l'identità della lingua dominante con un modo di fare teatro che coincide ormai solo con la ripetizione del vuoto, magari di un vuoto barocamente travestito (e i registi capaci di farlo, da noi, non mancano certo).³⁷

La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno

Il 10 giugno 1975 al Beat 72, *La morte di Danton* segna il debutto del Gruppo Stran'amore e di Simone Carella come regista. Il lavoro di Simone Carella con il gruppo Stran'amore al Beat 72, un contesto che ha accolto e stimolato le ricerche di giovani gruppi di teatro, di musica e di poesia (e prima con la galleria di Sargentini, l'Attico, con la quale Carella per alcuni anni ha collaborato), è significativo del clima culturale artistico della prima metà degli anni Settanta a Roma. All'Attico si incrociavano artisti di varie provenienze – Oriente e Occidente, Europa e Nordamerica, nonché di varie discipline – la danza con la musica, le arti visive con il video. Le produzioni di Carella dal '75 al '79, all'interno del Beat 72 (*La morte di Danton*, 1975 di Georg Büchner, *Autodiffamazione* nel 1976 di Peter Handke con Steve Paxton e i film di Alessandro Figurelli, *Cavalcata sul lago di Costanza* di Peter Handke, *Viaggio sentimentale... e oltre* nel 1976 con i pezzi di Giacomo Balla e musica di Igor Stravinsky, *Feux d'artifice*, *Food Murder in the Kitchen* di Gertrude Stein e Alice Toklas, *Les chants de la mi mort*, di Alberto Savinio)³⁸ ed *Esempi di lucidità* (1978) sono associabili agli *intermedia*, piuttosto che allo spettacolo teatrale. Realizzano l'idea che

³⁷ Italo Moscati, *Fino al Woyzeck*, in «L'Europeo» del 31 marzo 1974.

³⁸ Cfr. Simone Carella, in *Per un teatro analitico esistenziale*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, Studio Forma, Torino 1980, pp. 26-36 e *Gruppo Teatro Stran'amore*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 558-591.



motiva fortemente le sperimentazioni di Carella, di un evento riproducibile, sera per sera identico, come un film, in quanto affidato a registri essenzialmente sonori, luminoso-cromatici e spaziali, in cui la presenza viva dell'attore non sempre c'è e in cui ogni registro funziona autonomamente. La pratica teatrale di Simone Carella si iscrive nella tendenza del teatro concettuale e analitico, che rifiutava l'idea di spettacolo finito. L'attore in scena si dava come corpo in movimento non destinato a uno scopo, mentre la parola era frantumata e deformata in impasti sonori. Per sfuggire all'interpretazione psicologica del carattere si raffiguravano sulla scena presenze attoriali colte da più punti di vista, evitando sia il piano simbolico sia metaforico. Il modello era il teatro di Richard Foreman, la geometrizzazione e misurazione dello spazio in rapporto alle traiettorie dell'attore e dello sguardo dello spettatore, interruzione della continuità naturale del gesto e sostituzione dello svolgimento di un'azione con l'iterazione. L'istanza fondamentale della ricerca teatrale di Simone Carella era quella di evitare gli elementi incontrollabili, come la figura vivente dell'attore, attraverso la meccanizzazione della scena.

La morte di Danton di Georg Büchner è la prima regia teatrale di Carella. Progettata inizialmente per lo spazio dell'Attico (garage) venne poi spostata e allestita al Beat 72.³⁹ Lo spettacolo concepito alla maniera di un *happening* per l'ambiente dilatato della galleria d'arte, e poi costretto a misurarsi con lo spazio compresso e prospetticamente definito del Beat 72, obbliga Simone Carella a piegare la struttura aperta dell'*happening* alla dimensione teatrale:

Là c'era uno spazio sconfinato che qui si è dovuto ridurre; così dal salto un po' traumatico di ambiente, mi sono accorto di alcune possibilità, per esempio della luce: gli attori compivano delle azioni che dovevano essere concrete, in quanto determinate da una situazione concreta, in rapporto alogico fra di loro, e anche nei confronti del

³⁹ *La morte di Danton*, regia di Simone Carella, diapositive di Alessandro Figurelli, musiche di Miles Davis. Con: Maurizio Di Mattia, Manuela D'Arpino, Daniele Magnanti, Ornella Minnetti, Rossella Or, Marco Oiziere, Natale Russo, Beat 72, Roma 10 giugno 1975.



testo, che era registrato e andava avanti insieme alla musica continua di due dischi di Miles Davis.⁴⁰

Le voci e le parole del testo non sempre fluivano distintamente, mentre i gesti erano rallentati, «al limite dell'exasperazione, gelidamente calati fra immagini cupe e cangianti».⁴¹ Parti del testo erano state registrate da due attrici, Rossella Or e Ornella Minnetti, gli attori, dislocati in platea, fra gli spettatori, dove era stata costruita una struttura verticale in tubi innocenti, compivano pericolose acrobazie:

Mi interessava sottolineare una situazione di precarietà per gli attori, cioè ogni volta, l'impossibilità per loro di potersi fidare della situazione in cui si trovavano, perché in realtà dovevano stare molto attenti a non battere la testa, per esempio, contro un tubo che sporgeva, piuttosto che alla propria interpretazione [...], uno spazio capace di frantumare continuamente l'azione degli attori.⁴²

Secondo il principio di autonomia dei diversi linguaggi operanti nello spettacolo, fra testo registrato e diffuso e azioni degli attori non c'era nessun rapporto, e queste non scaturivano dall'interno, ma da stimoli esterni, erano "indeterminate" e concrete, variabili in rapporto allo spazio-tempo che l'attore impiega a percorrere dei punti nello spazio.

Era l'epoca della semiotica: l'analisi del linguaggio teatrale, per Simone Carella come per il Carrozzone, comportava un rifiuto di emotività, referenzialità, di elementi simbolici e metaforici, un raffreddare il teatro in nome del razionale e del mentale, contro la tendenza al popolare (televisivo), contro il linguaggio degradato in nome della comprensibilità. Alla base stava la critica poststrutturalista all'autoritarismo del linguaggio, da *Kaspar* di Peter Handke all'*Ordine del discorso* di Michel Foucault.

⁴⁰ Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, in *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, p. 561.

⁴¹ Ubaldo Soddu, *Fallimento di una rivoluzione*, in «Il Messaggero» del 1 giugno 1975.

⁴² Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, in *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 561-562.



In questa prospettiva un testo come *La morte di Danton* veniva restituito su base analitica, alla stregua dei pezzi vocali di Handke, ovvero attraverso una decantazione di tutti i motivi e i temi, per cui una rivoluzione politica, nello spettacolo di Simone Carella, si trasforma in una rivoluzione della scena, contro l'interpretazione, la recitazione, il significato. Per il regista, il teatro di Peter Handke e il teatro di Georg Büchner sono simili, partecipano di una stessa ideale costellazione: «Con Handke poi, a parte l'appartenenza allo stesso tipo di cultura di Büchner, io ho un rapporto molto viscerale, veramente mi sembra che sia l'unico autore teatrale esistente, potrebbe essere come Brecht in realtà, senza nessun timore».⁴³

Carella definisce *La morte di Danton* uno spettacolo allucinogeno⁴⁴ nel senso che stimolava percezioni ottiche e acustiche insolite, abituava l'occhio dello spettatore a vedere al buio perché le luci si abbassavano di frequente e repentinamente, passando dall'intensità cromatica di luci violentemente colorate di rosso, viola, verdi, al quasi buio.⁴⁵ La recensione di Franco Cordelli offre una ulteriore chiave di lettura:

Lo spettacolo, che si propone, a suo modo, in una forma 'suprema' di teatro come tortura (la liberazione qui è assolutamente lontana e mistificatoria), è come la dilatazione di un punto unico, dilatazione paradossale, sconcertante. Tutti i contenuti, se così posso chiamarli, sono riassorbiti dapprima nel loro linguaggio, poi nella struttura stessa della messa in scena. Al pareggiamento totale dei significati fa da supporto un ritmo lineare, diluito, estenuato.⁴⁶

⁴³ Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, cit., p. 564.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983. «Il passaggio dallo spazio indifferenziato dell'Attico, dove non c'era nulla da illuminare o da nascondere, alla chiusura e al buio del luogo teatrale fa scoprire a Carella l'importanza della luce come elemento scenico [...]. Il colore attenuato sino alla soglia dell'invisibile oppure enfatizzato al massimo dell'incandescenza più che illuminare contribuisce a frantumare lo spazio scenico e ad assottigliare ulteriormente la presenza degli attori» (p. 155). Cfr anche «Scrittura scenica», n. 14 (1976), n. 15 (1977), n. 22 (1980).

⁴⁶ Franco Cordelli, *Nel cuore del rosso*, in «Paese Sera» del 12 giugno 1975.



Su questa struttura lineare si innesta verso la fine dello spettacolo un elemento cromatico, il rosso che si tramuta in bandiere rosse che si agitano nel buio o nei tagli di luce producendo variazioni cromatiche e che lancia un aggancio con il testo di Büchner, il rapporto fra poesia e rivoluzione:

Ed ecco, non a caso, la memoria correre a un eccezionale testo di Nanni Balestrini, quella poesia, *I funerali di Togliatti*, in cui le prove di colore (il rosso come colore più violentemente poetico), mimetizzano, in un arduo e beffardo formalismo il realismo di chi non desiste dall'idea di rivoluzione.⁴⁷

Il testo di Büchner era chiamato quindi a rilanciare l'utopia della rivoluzione dopo il '68.

«Cosa non fa la gente dalla noia!»⁴⁸

La noia, l'ironia, la satira (il motivo del sogno al chiaro di luna) e soprattutto il vuoto che occupa i sentimenti del principe e si rivela nel dialogo di Leonce con Rosetta, sono i temi di *Leonce und Lena* che Luciano Zagari definisce un arabesco scenico, fatto di movimenti di danza, di pose, di spazi cromatici in cui si spande l'effluvio verbale barocco di Leonce nel dichiarare la morte dell'amore a causa del vuoto metafisico.⁴⁹

Ed è su questo vuoto che investe una intera società, la corte, è su questo vuoto che si installa la satira che non risparmia i contadini, ridotti a oggetti e a cose da chi li sfrutta, tanto che l'unica via d'uscita è la morte (e infatti Leonce tenta il suicidio). In questa prospettiva anche quest'opera non è priva di una forte carica critica nei confronti delle corti tedesche dell'epoca e delle loro esistenze convenzionali, come dice Roberta Carnevale:

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Georg Büchner, *Teatro*, cit., p. 113.

⁴⁹ Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, cit.



È questa la conseguenza della vita di corte, governata da un rigido e sclerotizzato sistema di rituali fissi e di vuote convenzioni, in cui ogni moto spontaneo del corpo e del sentimento viene completamente represso in funzione dell'ordine e del decoro (si veda l'ossessione del re Peter per la «simmetria»). I personaggi si muovono in una dimensione artefatta e vacua, dove alla spontaneità dell'azione e alla vita dei corpi si sostituiscono o le regole di comportamento, per il re e i funzionari, oppure la dimensione linguistica e letteraria, come avviene nella caratterizzazione di Leonce. Sono moltissimi i punti in cui la dimensione linguistica, la *Sprache*, prende decisamente il sopravvento su quella fisica, materiale, dei corpi. Il principe e gli altri membri della corte non sembrano fatti di «carne e sangue», ma risultano dei meri «giochi di parole», secondo l'immagine usata da Leonce.⁵⁰

In Italia *Leonce und Lena*, che Barnaba Maj definisce un *dramma giocoso* (*Lustspiel*, ispirato forse alla favola teatrale di Carlo Gozzi che Büchner cita all'inizio), è stato poco rappresentato. Ricordiamo le messe in scena di Alessandro Fersen (1977), di Giuliano Scabia (1978), di Gustavo Frigerio (1987), di Carlo Cecchi (1994).⁵¹ Fra questi pren-

⁵⁰ Roberta Carnevale, *op. cit.*, p. 294.

⁵¹ Nella messa in scena di Carlo Cecchi, la scena è «uno spazio quadrato come una scacchiera, foderato al suolo e su tre bassi lati da una coltre gialla, con macchie rosse alle porte che simulano nelle pareti delle carte da gioco [...] tra un divano amaranto e un tavolo cosparso di bottiglie di champagne e coperto da un bianco tessuto che scende al pavimento come uno strascico, scandisce le sue giornate meccaniche una corte fatiscente e insensata alla Lewis Carroll» (Franco Quadri, *Fra i ragazzini in amore, Carlo Cecchi fa il clown*, in «La Repubblica» del 9 marzo 1993). Valerio, incarnato dallo stesso Cecchi, è il buffone del teatro shakesperiano, amante del vino, trasferito dalla Commedia dell'Arte alla tradizione popolare napoletana cosa che permette al regista (tra le divagazioni dal tedesco ad altre lingue) una serie d'improvvisazioni a soggetto. Lo spettacolo, secondo il critico, mira a evitare il lezioso, oltrepassare la quarta parete, interloquire con lo spettatore, far ridere nonostante la malinconia. Scrive Giovanni Raboni: «Valerio è, infatti, una sorta di "regista" della vicenda e del suo significato; nello stesso tempo, il personaggio sembra tagliato su misura per lo stile di Cecchi attore, per i suoi toni strascicati e sardonici, le sue indolenze e improvvisazioni simulate, la sua ormai connaturata finzione di napoletanità amaramente strafottente» (Giovanni Raboni, *Sapessi come è strano fuggire e innamorarsi*, in «Corriere della Sera» del 7 marzo 1993, p. 24). *Leonce e Lena*: regia di Carlo Cecchi, interpreti principali: Carlo Cecchi, Raffaella Azim, Tommaso Ragno, andato in scena al CRT Salone di Milano dall'1 al 28 marzo 1994.



diamo in considerazione, *Dire fare baciare Viaggio dentro Leonce e Lena di Georg Büchner*, che più che uno spettacolo, come nota Giuliano Scabia che ne ha fatto oggetto del suo corso di Drammaturgia al DAMS di Bologna nell'anno accademico 1977-78, è stato «[...] un camminare nel testo, vivendo dentro e fuori una commedia per sei mesi, invece di vederla per una sola sera. Che è solo un altro dei possibili modi di stare nel teatro». ⁵² Gli strumenti che Giuliano Scabia, il docente-regista, ha utilizzato per scavare nel testo di Büchner sono stati il gioco e il ballo:

Abbiamo percorso il testo in lungo e in largo, giocandoci dentro, danzandogli intorno, portandolo in mano, provando qua e là a recitarlo (con diverse ipotesi di recitazione), cercando i personaggi e le persone che noi eravamo nei confronti dei personaggi, al chiuso e all'aperto, nel giardino del DAMS o nel teatrino, per le piazze e le colline di Bologna, e una volta anche su per l'Appennino, a imparare un ballo meraviglioso che si chiama *manfrone*. ⁵³

Il testo non era usato da Scabia come un pretesto, ovvero un archivio da cui decontestualizzare una immagine, una visione, secondo la pratica del nuovo teatro che, per combattere la dominanza del testo letterario, professava il rifiuto della lettura come attività specifica del lavoro di scrittura scenica e del testo teatrale letterario in sé, rifiuto, come osserva Scabia, «affiorato attraverso l'ideologia parateatrale e politica degli anni Settanta». ⁵⁴ Scavando e giocando e danzando dentro e intorno a *Leonce und Lena*, il gruppo di studenti del DAMS di Bologna scopriva l'equivalenza fra teatro e gioco, incontrava la figura del fannullone incarnata da Valerio, antieroe romantico di cui parla Benjamin citato da Claudio Magris: «[...] Eroe libero, fannullone e fuggitivo che si oppone o si sottrae all'oppressiva disumanizzazione sociale per recuperare la freschezza di una natura non ancora fossilizzata nella storia». ⁵⁵ Tema questo, che era attualizzato nella pratica

⁵² Giuliano Scabia - Massimo Marino, *op. cit.*, p. 11.

⁵³ *Ivi*, p. 9.

⁵⁴ *Ivi*, p. 11.

⁵⁵ Claudio Magris, *Prefazione a Knut Hamsun, Misteri*, Rizzoli, Milano 1979, p. 9.



e nell'ideologia del movimento studentesco del '77, per cui il testo di Büchner diventava per il gruppo di studenti, un confronto con uno scrittore (scienziato) che, a sua volta, due secoli prima aveva capeggiato la rivolta dei tessitori in Assia. Giuliano Scabia per sei mesi ha 'scavato' nel testo di Büchner, mettendolo a rischio di una sua attualizzazione, interrogandolo dal presente, dal luogo e dal tempo in cui si trovava con i suoi studenti.

Le figure di Valerio, di Leonce e Lena che provano a fuggire dalle convenzioni, dalle istituzioni, sognando e prendendosi beffa delle regole e proiettando i loro desideri in un mondo in cui sia bandita la fatica del lavoro («sia perseguitato come criminale chiunque si vanti di guadagnare il proprio pane col sudore della fronte»),⁵⁶ e dove Leonce e Lena possano vivere la loro esistenza giocando con le bambole, mettono in questione il rapporto con la realtà: “Costruiamo un teatro?” è la domanda che Leonce rivolge a Lena come programma della loro vita futura. In questo vivere protetti dal luogo teatrale il tempo cronologico segnato dai calendari e dagli orologi non ha più ragione di esistere: «So ben io quel che vuoi: facciamo distruggere tutti gli orologi, proibire tutti i calendari e contiamo le ore e le lune soltanto sull'orologio dei fiori, soltanto secondo le fioriture e i frutti».⁵⁷ Nel contesto del movimento del '77 all'Università di Bologna, il lavoro sul testo di Büchner diventa un solco attraverso cui interrogarsi su cosa fare nel presente: il rifiuto del vivere sociale e la fuga antiistituzionale sono strategie sterili? È possibile fondare un'identità dentro l'istituzione in cui soggettività e collettività non siano contrapposte? Proporre *Leonce und Lena* nel dicembre del 1977 («anno creativo, gioioso, fantastico, folle, estremo e anche terribile con finale di morte e carcere»),⁵⁸ significava richiamare in vita, “resuscitare” Büchner.

È stata un'avventura forte, piena di intelligenza e amore. Credo che abbiamo capito, tra l'altro, il senso più profondo del termine “revivi-

⁵⁶ Georg Büchner, *Teatro*, cit., p. 125.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.



scenza”: “resurrezione”. Molti erano i Leonce, molte le Lene, i Re Pietro, i Valeri, le governanti, le Rosette; per ogni personaggio c’erano due, tre, cinque, dieci attori che si incrociavano in scene sempre nuove in molte lingue e dialetti, ognuno nel suo parlare. La città e la collina sono state il nostro teatro, e anche il cielo con l’uccello della notte. E quanti amori, quanti baci, quante gentilezze. Come poteva, a un certo punto, non ricomparire Büchner, risorgere per un momento?⁵⁹

La caduta dei conflitti e delle opposizioni

Mario Martone nel 1989 mette in scena *Woyzeck*, un testo che insieme all’*Otello* e al *Filottete* rappresenta per il regista un passaggio significativo, avvenuto a metà degli anni Ottanta, da una scena postmoderna costruita secondo i modelli mediatici del videoclip, del videogame, del fumetto (*Tango Glaciale*, 1982) a una composizione che reintegra la tradizione e la memoria e la commisura con il presente: «Di quei personaggi-paradigmi che attraversano il tempo, come Woyzeck, e che io porto nel nostro passaggio di ombre e di simulazioni per ascoltarne da qui, come un’eco, le parole immutabili». ⁶⁰

Mario Martone, per il suo *Woyzeck* adotta la traduzione di Claudio Magris che, poggiando sulla ricostruzione del testo fatta da Hans Thies Lehmann, sposta l’ordine tradizionale delle scene del dramma con l’obiettivo di esaltare l’unitarietà della tragedia, nonostante il suo *status* di incompiuto: una giornata intera da una notte all’alba del giorno dopo, e dunque un mondo compatto, chiuso, autosufficiente.

Ciò che dal testo di Büchner Martone trae come sensibilità contemporanea non è tanto la lettura di un personaggio emblema della classe oppressa, della malattia mentale, come espressione delle condizioni sociali di privazione e sopruso, quanto «[...] invece sui sin-

⁵⁹ Cfr. Stefano Chiodi - Andrea Cortellessa, *Speciale '77. Gorilla, draghi e mongolfiere. Conversazione con Giuliano Scabia*, in «Doppiozero», pubblicato il 20 marzo 2012; disponibile all’indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale%E2%80%99977-gorilla-draghi-e-mongolfiere-conversazione-con-giuliano-scabia>.

⁶⁰ Ugo Volli, *Woyzeck: colloquio con Mario Martone*, Archivio “Emilia Romagna Teatro Fondazione”. Disponibile all’indirizzo: http://archivio.emiliaromagnateatro.com/produzione.asp?P_Spt_CID=460.



tomi di crisi, di vuoto e di visionarietà della società occidentale in cammino verso il Duemila [...]». Non quindi un personaggio da caso psichiatrico, da conflitto sociale, come è stato rappresentato negli anni Settanta, ma dilatare il suo disagio, il suo malessere, la sua impotenza rispetto al reale, a tutti i personaggi della tragedia in modo da disegnare un mondo in cui la catastrofe è imminente:

Ma vorrei anche dire che Woyzeck, nella sua riflessione, è fratello di quel Filottete, su cui ho molto lavorato negli scorsi anni. Sono gli interpreti di due solitudini profonde, due personaggi che nella mia lettura dialogano con ombre, fantasmi. Ma Filottete ha una ferita al piede, vive solo, vuole il conflitto, ed è rabbioso; mentre Woyzeck, che il conflitto lo subisce incessantemente, è ferito in qualche modo alla testa, ed è anche sereno [...].⁶¹

«E quando Woyzeck uccide Maria», osserva il regista, «non è solo per gelosia: c'è, secondo me, la volontà di sottrarre Maria all'Apocalisse che, per Woyzeck, sta incombendo su tutti. Insomma, l'omicidio diventa un aspetto della liberazione, un atto vitale, e Woyzeck assume una connotazione cristologica».⁶²

Il sentimento della fine, dell'essere in un incubo coinvolge tutti i personaggi e non solo Woyzeck, assunto quasi come vittima sacrificale, che non redime l'umanità, bensì ne attesta la disperazione. Nella visione di Martone, a Woyzeck viene sottratto il conflitto di classe, l'opposizione fra oppressori e vittime, dominanti e dominati. Viene invece enfatizzato «quel senso di una caduta verticale, di un continuo precipitare» che si iscrive nello spazio scenico, costruito con «pesanti pedane di metallo che precipitano dall'alto»⁶³ alle quali si accede mediante scale verticali i cui elementi rettangolari si sganciano via via dai loro supporti, precipitando in basso e lasciando intravedere un

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Stefano Casi, *Tommaso Ragno - Man muss noch Chaos in sich tragen, um einen tanzenden Stern gebären zu können*, in «L'Unità» del 1 maggio 1989. Disponibile all'indirizzo: <http://www.tommasoragno.it/teatro/woyzeck/>.

⁶³ Giovanni Raboni, *Woyzeck, un eroe post-moderno indifferente dentro il caos*, in «Corriere della Sera» del 6 maggio 1989.



cielo annuvolato, cosparso di frammenti di materia, quali schegge di un mondo esplosivo. È uno spazio ristretto in cui tutti i personaggi sono rinchiusi condividendo spazialmente l'esperienza di Woyzeck. L'attore che incarna Woyzeck è Vittorio Mezzogiorno:

Ho l'impressione che il Woyzeck somigli a una parabola esistenziale colma di memorie, di avversità che ci sovrastano: è come se un arcano destino incombesse sull'umanità, e più che di una tragedia assoluta della gelosia, c'è sentore di un'impotenza contemporanea, di uno sgomento.⁶⁴

Gli altri personaggi della tragedia (il dottore cambia sesso e diventa una donna: l'attrice Anna Bonaiuto), sostiene il regista, costituiscono una sorta di coro moderno, un'unità al cui interno vivono personalità molto diverse, dall'ebreo che vende a Woyzeck il coltello per il delitto, all'amico Andres, a tutti gli altri.

L'opinione sia di Giovanni Raboni sia di Franco Quadri è che il *Woyzeck* di Martone, in sintonia con la fine delle ideologie (coincidenze di date: 1989 cade il muro di Berlino), spogliato di connotazioni politiche, disegni l'epoca postmoderna: «Sia il calmo indifferente eroe di un viaggio iniziatico all'interno dell'immensa insensatezza del pianeta o magari del cosmo [...]».⁶⁵

⁶⁴ Rodolfo di Giammarco, "Dopo Marat e Arjunal diventerò Woyzeck", archivio on-line *La Repubblica.it*, pubblicato il 4 luglio 1989 e disponibile all'indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/04/07/dopo-marat-arjunal-diventero-woyzeck.html>.

⁶⁵ Giovanni Raboni, *Woyzeck, un eroe post-moderno indifferente dentro il caos*, in «Corriere della Sera» del 6 maggio 1989.