

[Titolo](#) || Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)
[Autore](#) || Carlo Cecchi
[Pubblicato](#) || «Teatro», n. 1, 1970 pp. 116-122
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 1 di 3
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)

di Carlo Cecchi

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.

Durante il processo sui giornali di Norimberga appare la notizia che il criminale ha sofferto di turbamenti psichici. L'inchiesta giuridico-medica condotta dal cancelliere dr. Clarus dice: Woyzeck mostra una grande selvatichezza morale, insensibilità verso i sentimenti naturali e una vera indifferenza riguardo al presente e al futuro, nonché la mancanza assoluta di regole di comportamento sia interiore che esteriore. Ma non mostra in nessun modo i tratti di una turba della coscienza. Johan Woyzeck, di anni 41, disoccupato, senza fissa dimora. Nella sua vita ha fatto tutti i mestieri. Il parrucchiere, il servitore, l'infermiere, il soldato, il barbiere. La sua vita sentimentale è altrettanto instabile. Quando sta per sposare una ragazza dalla quale aspetta un bambino pianta tutto e se ne va. Più tardi, alla notizia che la ragazza si è messa con un altro, ritorna, si rimette con lei e di nuovo la rilascia. A Lipsia conosce una vedova. Ne diventa l'amante. È geloso perché la donna va anche con altri soldati. Viene cacciato di casa, preso in giro a causa della sua povertà. Infine l'uccide. Woyzeck viene condannato a morte. Una nuova inchiesta fa sospendere l'esecuzione. Ora vengono fuori alcuni elementi più chiari sullo stato psichico del condannato. Egli racconta che a volte ha sentito delle voci che gli confidavano i segni di riconoscimento segreti della massoneria. Ha avuto anche delle visioni: nel cielo gli erano apparsi tre volti infuocati. Poco prima dell'omicidio le voci erano di nuovo tornate, ripetendo su un ritmo ossessivo: «Ammazzala, ammazzala, ammazzala»; «Questo non lo farai»; «Sì, sì lo farai». Il dr. Clarus mantiene il responso della prima perizia; dichiara Woyzeck pienamente responsabile. «Il dr. Clarus si fa avanti con tutta la pompa e il decoro della sua funzione di cancelliere. Pieno di disprezzo e di ribrezzo egli presenta a una società moralmente stabilizzata quest'uomo, Woyzeck, dal cui vergognoso esempio si può imparare dove possono condurre la mancanza di volontà di lavorare, il gioco, l'alcool, la smisurata soddisfazione degli istinti sessuali, le cattive compagnie. Egli dichiara che le visioni e le voci che il condannato vede sono solo fatti fisiologici, inganni dei sensi, prodotti da una circolazione sanguigna disordinata, risultato ultimo di una condotta sregolata di vita.

«Il 27 agosto 1824, sulla piazza del mercato di Lipsia, dove una gran folla è affluita per godersi uno spettacolo che da trenta anni non si era più visto, Woyzeck viene decapitato mediante spada»¹.

Questi sono i fatti. Büchner li inserisce in un'opera il cui centro tragico è quel conflitto che già è esploso sia nella *Morte di Danton* che nel *Messaggero assiano*; la dipendenza dell'esistenza umana da circostanze determinate da forze operanti alle spalle degli uomini, delle quali essi non sono consapevoli. La domanda che sta al centro dell'opera drammatica di Büchner è quella contenuta in una famosa lettera ai genitori e che riprende nella *Morte di Danton*: cos'è che in noi ruba, uccide, violenta, mente?

Cos'è che spinge Woyzeck al delitto? Che cosa spinge Woyzeck alla pazzia? Con totale mancanza di riguardo per le convenzioni drammatiche e le regole della scena, e con una chiarezza la cui violenza è unica nella storia del teatro europeo, risponde Woyzeck.

La prospettiva in cui i dati del personaggio storico vengono articolati è quella sociale. Non quella del naturalismo ripresa poi dal realismo socialista, esattamente il contrario. Büchner parte dall'uomo reale e dalle sue condizioni reali di vita. 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.

La prima opposizione del *Woyzeck* di Büchner, rappresentata nella prima scena (capitano-Woyzeck) tende a definire due termini di essere e di pensare, l'uno di fronte all'altro in conflitto fra di loro. Fra i due personaggi non passa alcuna strada. Nella più orrenda solitudine, nel più orrendo equivoco essi si parlano. Eppure qui non si tratta della solitudine interiore e dell'assenza di rapporti. Qui quelli che parlano e quelli che agiscono appaiono legati dalle loro funzioni e dalle loro posizioni nella gerarchia sociale cui si riferiscono. Il loro pensiero è determinato dal loro essere sociale, il loro rapporto scopre e svela la situazione reale: il conflitto insormontabile fra i dominanti e i dominati, dove l'unico legame possibile e l'oppressione degli uni sugli altri, oppressione fisica e oppressione ideologica.

Woyzeck non è consapevole dei fatti e della situazione che li determina. La finzione che il capitano cerca di imporre al suo dipendente agisce nel senso di impedire sempre più la possibilità di questa consapevolezza. Che cos'è l'ideologia della morale e della virtù che il capitano impone al povero Woyzeck, e Büchner rappresenta svelandola come finzione? (È qui che il discorso semiologico di Büchner - e i problemi di questo ordine che Woyzeck pone a chi lo vuole rappresentare - appare.).

Il capitano si riferisce sempre alle ideologie dominanti; il modo in cui vi si riferisce, svela oltre che le ideologie anche il capitano e la funzione che egli ha nei confronti di Woyzeck. Estraniando, come Büchner fa, il capitano, l'affermazione del potere che il capitano fa di sé è negata, prima che da Woyzeck, dallo specchio epico che la svela nel personaggio stesso, mostrando il capitano come finzione che si autonega ma che tuttavia - per la sua posizione sociale - opprime. Il modo in cui è scritto il capitano tende a riprodurre il conflitto che caratterizza il piano ideologico del *Woyzeck*. Ogni personaggio, soprattutto i personaggi definiti già nel nome come meccanismi di un ingranaggio sociale, porta in sé la dissonanza che nasce da quel

¹ H. MAYER, *Georg Büchner und seine zeit*.

[Titolo](#) || Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)

[Autore](#) || Carlo Cecchi

[Pubblicato](#) || «Teatro», n. 1, 1970 pp. 116-122

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

confitto e che caratterizza il piano semiologico dell'opera e ne costituisce il problema nel contempo più interessante e più arduo da risolvere per un tipo di teatro che affonda le sue radici in un terreno opposto a quello di Büchner: il Teatro della immedesimazione drammatico-naturalistica, della verosimiglianza del qui e ora ambientali o vagamente psicologici. Infatti, se è perfino ovvio ormai - dopo un secolo di cultura più o meno marxista - definire l'opposizione capitano-Woyzeck come opposizione sociale, non solo ovvio ma riduttivo fino alla negazione della caratteristica fondamentale del *Woyzeck*, dell'elemento che lo fa essere una delle opere più rivoluzionarie del teatro moderno, forse la più rivoluzionaria, sarebbe fare di questa opposizione, l'opera stessa. Fra il capitano che impone l'ideologia del potere e il capitano che svela questa ideologia come finzione oppressiva e repressiva, il conflitto che ne nasce, la dissonanza, non solo caratterizza il personaggio del capitano come tragico, ma rappresenta anche la situazione che determina Woyzeck.

La seconda scena è lo sviluppo di questa nelle conseguenze e azioni che ne derivano. La contrapposizione Woyzeck-Andres è l'opposizione del luogo comune accettato (Andres) e del luogo comune rifiutato. Questo rifiuto non ha vie d'uscita poiché la consapevolezza della situazione è negata a Woyzeck dalla situazione stessa che la prima scena svela. Il meccanismo dello sfruttamento e della repressione nel momento in cui incontra un'opposizione non permette a chi questa opposizione vive di diventare consapevole di essa. Il rifiuto di Woyzeck di conformarsi al brav'uomo che gli altri pensano e gli impongono di essere, ha già avuto come effetto la situazione di isolamento che l'apertura della seconda scena evidenzia. Il quale isolamento, approfondendo il conflitto fra la repressione dei fatti reali e l'accettazione delle finzioni sociali che la prima scena ha rappresentato, si manifesta immediatamente come dissociazione. La coscienza negata a Woyzeck diventa in Woyzeck follia.

«Sì Andres, questo posto è maledetto. La vedi quella striscia luminosa che sale su sopra l'erba. Là di sera rotola la testa. Uno una volta l'ha tirata su, l'ha presa per un riccio. Tre giorni e tre notti e c'è rimasto secco. Andres, sono stati i framassoni. Eh già, i framassoni». Andres continua a cantare. I due stanno facendo la legna per il capitano. La cosa che Woyzeck e Andres hanno in comune, stando alla scena, è il lavoro che fanno. Büchner fa sempre fare qualche cosa a Woyzeck, lo fa lavorare: nella prima scena «fa la barba» al capitano, nella seconda «fa la legna» per il capitano. L'eroe della tragedia non è più fra libri e famiglie reali; le sue azioni sono quelle di un uomo che si guadagna faticosamente da vivere, che non ha tempo per sé, sempre in corsa per non morire di fame. Woyzeck e Andres parlano dialetto assiano. Andres fischia e canta. Woyzeck parla quasi da solo, perché Andres continua nel testo a fischiare e a cantare, di fatti misteriosi, di potenze notturne che tuttavia hanno un nome storico-politico (i framassoni). Queste forze, che nella prima battuta della seconda scena Woyzeck manifesta coscientemente raccontandole, tirandole fuori dal suo inconscio e che la sua coscienza racconta con paura, queste forze, secondo un movimento fondamentale dell'opera, quello della spirale, lo agiscono (mi viene dietro, mi viene di sotto). I volti infuocati che il criminale storico vedeva, e che nella seconda scena di Büchner sono presenti nella visione di Woyzeck del fuoco che brucia il cielo della città, sono sì le immagini della sua pazzia, sono le forze in cui si manifesta, determinandolo, il suo destino, ma questi volti, il destino nella tragedia di Büchner, hanno i tratti del capitano e del dottore, esasperati nella pazzia di Woyzeck ma prima ancora nel conflitto di rappresentazione e svelamento in cui Büchner li pone.

Da questo punto in poi il cammino di Woyzeck verso la distruzione non fa altro che sviluppare quello che la prima e la seconda scena hanno avviato. La terza scena mostra il terzo livello dell'esistenza del protagonista, e il terzo luogo dello spazio tragico dell'opera: il luogo di Maria. Che cos'è infatti l'esistenza naturale di cui parla Woyzeck con il capitano che chiacchiera della morale del dover essere morale, se non il legame con Maria e con il bambino? Qui non ha bisogno della morale per essere. Ma nel centro di questa felicità la dissonanza dell'opera si pone come un'ombra premonitrice dell'assassinio: «Qualcosa che non si vede, che non si tocca, che ci fa impazzire». La pazzia di Woyzeck, la paura della pazzia, i tentativi disperati per spiegarsi e per capire in un mondo che glielo impedisce, determinano la solitudine e l'angoscia di Maria. La quale, opponendosi alla vitalità naturale del personaggio, fa esplodere il conflitto che sarà il suo destino. Destino che ha i tratti di una nuova dissonanza: l'immagine della dignità sociale, dello splendore esteriore, e l'ottusità violenta dello squadrista.

«La pistola costa troppo». «Quanto costa il coltello?».

La dissonanza del come e il conflitto del perché danno a *Woyzeck* una struttura in cui tutti gli elementi che la costituiscono inventano il loro spazio mediante un movimento che rappresenta e svela ciò che rappresenta. Questo movimento a spirale è un gioco teso al limite di sintesi, in cui la violenza dei gesti, dei suoni ha il compito di agire e raccontare, svelando il significato di ciò che agisce.

È una tragedia? È un dramma? È una ballata popolare? La struttura a scene staccate segue la tecnica epica, dove ogni scena sta per sé. Ma nello stesso tempo ogni scena è lo sviluppo della precedente, la ripetizione di un movimento su un ritmo più ossessivo. Tuttavia le scene non tendono a un punto secondo uno sviluppo lineare nel senso del dramma. La scena dell'omicidio per esempio, è pericolosissima proprio in questo senso: è l'opposto della catastrofe essendo la catastrofe. Il movimento a spirale dell'opera non ha nemmeno una fine (c'è voluto il naturalismo, il cui compito pare essere solo quello della riduzione progressiva fino alla morte di ogni realtà, a decidere che Woyzeck s'annegava). E probabile che questa caratteristica sia il risultato del fatto che Büchner morì, ma è proprio il caso di dire che qui la morte ha compiuto l'opera, un'opera che aveva in sé questa caratteristica. Il movimento riprende, dopo l'omicidio, in maniera ancora più ossessiva, e l'immagine che forse dà è quella di un letto di contenzione sul quale continua il delirio di Woyzeck e intorno al quale voci e figure reali si muovono (prima e seconda persona, poliziotto). L'invenzione di uno spazio attraverso il movimento in cui gesto e suono sono le punte estreme e visibili del conflitto, che gesto e suono agiscono svelandolo, pone a una compagnia che vuol rappresentare *Woyzeck* problemi tremendi. Può aver luogo invece della rappresentazione dell'opera di Büchner un conflitto

[Titolo](#) || Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)

[Autore](#) || Carlo Cecchi

[Pubblicato](#) || «Teatro», n. 1, 1970 pp. 116-122

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

violentissimo fra il testo e gli attori tale da essere perfino incapace di rappresentarsi come conflitto. È pressappoco quello che successe alla prima del *Woyzeck* messo in scena dal Gran Teatro con la regia del sottoscritto. L'incapacità del teatro italiano nel suo complesso di capire perfino le forze e le ragioni che costituiscono questa incapacità, di cui la stabilità è solo un elemento, lo fanno assomigliare più a una versione aggiornata del povero Andres, che canta e fischia, al posto delle bellissime canzoni assiane dell'Andres preindustriale di Büchner, un vasto quanto misto repertorio che va da *Faccetta nera* alle canzoni sperimentali dello spazio decentrato. Il problema principale è quello della recitazione. Da una recitazione mistificata e mistificante come passare a un gioco reale? Reale che è l'opposto di realistico, luogo infido per il teatro dove si nasconde ormai la difesa ossessiva del lavoro alienato dell'attore. Come passare dal «personaggio» del capitano, al segno del capitano, dove gli elementi che lo fanno essere sono gli elementi di un gioco estremo che si muove in rapporto a un altro segno estremo inventandosi lo spazio tragico di Woyzeck? E ancora, il dialetto. Come fare 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. Come modificare insomma il rapporto fra un attore e il suo personaggio in rapporto a un altro attore e il suo personaggio in modo che l'attore intuisca la libertà del suo movimento e dello spazio che si crea?

La teoria dell'estraniamento, gli scritti di Artaud sono elementi utilissimi come negazione più o meno violenta del contrario. Ma il discorso è molto più vasto naturalmente. In questo discorso c'entra anche il pubblico, il rapporto conscio o inconscio che gli attori hanno con esso. Il primo rito che codifica l'alienazione del teatro, il teatro come strumento repressivo per chi lo fa e per chi lo vede, è il rito della prima. La quale è legata alle critiche, ai borderò ministeriali, ecc...

Tutte queste cose non hanno niente a che vedere con Büchner, il quale se ne fottava a tal punto del teatro contemporaneo da scrivere la *Morte di Danton* e *Woyzeck*. Ha purtroppo a che fare con noi. L'opposizione che ne deriva ha degli aspetti pericolosi per la sanità psichica di chi la vive e ha anche la qualità di un confronto con un termine, lontano nella sua solitudine rivoluzionaria da apparire irraggiungibile, ma di una grandezza così reale da modificare o almeno svelare l'atteggiamento del suo termine opposto. Simili frequentazioni sono la unica possibilità reale di muovere una situazione dalla morte in cui si trova o di farla morire del tutto. È difficile mistificare con Büchner. Le mistificazioni si svelano come tali a chi non è già morto.