

[Titolo](#) | Neo-espressionismo uno e due. "Woyzeck" di Georg Büchner
[Autore](#) | Franco Quadri
[Pubblicato](#) | «Sipario», n. 275, anno XXIV, marzo 1969, pp. 37-40
[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) | pag 1 di 3
[Archivio](#) |
[Lingua](#) | ITA
[DOI](#) |

Neo-espressionismo uno e due. "Woyzeck" di Georg Büchner

di Franco Quadri

Probabilmente non è casuale il massiccio recupero del **Woyzeck** da parte del teatro italiano, dopo una ignoranza protrattasi per 130 anni: del capolavoro di Büchner si ricordava infatti, una sola edizione diretta da Ettore Gaipa verso il 50 all'interno dell'Accademia d'Arte Drammatica, protagonista Nino Manfredi, prima delle 3 messinscene quasi contemporanee di questa stagione, da parte del gruppo del Gran Teatro, della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna e, prossimamente, della loggetta di Brescia (parallelamente alle illustri edizioni straniere di Ingmar Bergman a Stoccolma e di Werner Döggelin a Basilea). Del resto neppure l'edizione musicale del **Woyzeck** di Alban Berg ha mai avuto una larga circolazione nei teatri d'opera italiani. C'è da pensare che il recupero di Büchner e segnatamente del **Woyzeck** - la sua opera che più anticipa il teatro espressionista - da parte di alcuni tra i gruppi culturalmente più avvertiti, preluda a un ritorno dell'espressionismo, già valutabile attraverso le recenti riproposte di Strindberg e di Sternheim e il preannuncio di messinscene di Wedekind. È imminente un'ondata neo-espressionista, dopo il momento neorealista, il realista, l'epico, l'artaudiano: e del resto possono essere considerate sotto certi aspetti neo-espressioniste anche le tecniche più avanzate della miglior avanguardia internazionale, a partire dal living Theatre. È un recupero per nulla sorprendente nell'impegno del momento che stiamo vivendo; del resto è assai più facile tracciare un parallelo tra la situazione politica attuale e quella del primo novecento in cui già fioriva l'espressionismo, che non con gli anni in cui Büchner scriveva il **Woyzeck** in un'atmosfera peraltro anche di maggior repressione, sotto la delusione di una rivoluzione tradita e nell'ansia attiva dell'autore per un rivolgimento. Mentre lo spettacolo del Gran Teatro nasce da un esame libero e senza preconcetti del testo in se stesso, il **Woyzeck** della Comunità parte esattamente da questo punto: da un'esigenza politica di identificazione - o di confronto - di noi stessi, degli attori, con il paradigma buchneriano, col riferimento e il tramite della terza epoca, il momento espressionista. Gli attori in quanto tali si pongono come dato costante a ridosso del personaggio: all'inizio salgono dalla platea in abiti borghesi, restano per un po' disorientati, poi si piazzano di fronte allo spettatore in proskenio con un tipico rituale del Living, a chiedersi con lo sguardo inquisitorio che cosa li diversifichi dal pubblico e a cercare la spinta a entrare come interpreti nell'azione. Il loro rifiuto al condizionamento della recitazione è quindi espresso attraverso la liberazione quasi integrale dagli abiti, poi nell'esplosione di una specie di rivolta codificata con un lancio di bianchi coriandoli che inonda completamente la scena (e funzionalmente si trasforma nella visione di una tempesta di neve); per rimanere alla fine a terra, esausti, in un unico mucchio.

È a questo punto che i 14 attori, tutti in scena dal principio alla fine, riescono a dar inizio allo spettacolo; sopra il torso nudo indosseranno un semplice segno simbolico che dia a ciascuno un riferimento al personaggio interpretato. Dal mucchio emergeranno quindi i personaggi, nascerà l'azione.

Il luogo è il palcoscenico nudo: ma il soffitto e le 3 pareti sono delimitati da una serie continua di lampade che, accendendosi insieme o secondo diversi giochi combinatori, costituiranno la sola fonte di illuminazione dello spettacolo: una specie di scatola di luce o di grande forno di Bier gravante sugli interpreti-personaggi come un incubo claustrofobico condizionante. Il luogo scenico è diviso in luoghi deputati; il centro è il punto germinale dell'azione collettiva da cui ha origine circolarmente ogni movimento. Quasi tutta l'azione specialmente nella parte d'avvio, è condotta come una danza circolare; una marcia da un quadro-stazione all'altro.

Alla base vi è una precisa lettura del **Woyzeck** come dramma dell'oppressione collettiva, che come tale coinvolge gli attori stessi; una lettura strutturale del testo ha dettato la recitazione simultanea di brani delle diverse scene, la sovrapposizione e l'integrazione dei quadri-stazioni, o l'estrapolazione di battute riprese più volte in momenti e in quadri successivi.

I personaggi di questa edizione diretta da Giancarlo Cobelli possono essere suddivisi in **vittime** (Woyzeck, Maria, i popolani) e **carnefici** (il Capitano il Dottore, il Tamburmaggiore) che opprimono i primi in modo fisico, guidando la marcia cui questi sono passivamente costretti. Vi è poi un **coro** al disopra degli avvenimenti che lega le diverse scene e ne dà una chiave di lettura, valendosi di 3 elementi principali: 1) l'elemento **coro rapsodico introduttivo**, interpretato da Graziano Giusti, nudo con effettistico mantello-coperta di stracci, al quale è affidata la dizione grottesca della "favola della Nonna" ("C'era una volta un povero bambino e non aveva papà e non aveva mamma, erano morti tutti e non c'era più nessuno al mondo ... "). La favola posta da Büchner nella parte finale del racconto, apre invece lo spettacolo e ne incornicia le scene, scandendone i ritmi; all'inizio Giusti non riesce quasi a pronunciarne le parole che gli si traducono prima in fonemi poi in balbettamenti stentati, infine in una dizione pseudo-epica estenuata dei primi pochi versi; i successivi verranno detti più avanti di scena in scena. L'effetto è, nonostante tutto, sentimentale, dato il testo del breve racconto.

2) Il **coro finale** (l'Idiota ovvero l'Operaio) porta a conclusione la favola quando tutti i personaggi sono scomparsi, inghiottiti dalla scena; la favola è quindi narrata al Bambino (nelle vesti di Woyzeck II) e diviene il preannuncio di un nuovo ciclo; o si pone come auspicata chiave liberatoria. 3) Un **coro-commento** nella persona del Ciarlatano della fiera che torna più volte alla ribalta con le sue rotte battute da imbonitore, rivolgendosi ai personaggi-vittime o imbastendo duetti con la Nonna o imbeccando a un certo punto dell'azione uno dei carnefici, il Dottore, prestandogli addirittura il suo tono. A lui è affidata l'evidenziazione del meccanismo della società, strutturata oppressivamente in funzione esclusiva della vendita.

Un altro elemento corale è formato di volta in volta da tutti gli attori in quel momento non impegnati nell'azione, considerati collettivamente, con la duplice funzione di contrapposizione drammatica (visiva o sonora) nel riguardi dei singoli

[Titolo](#) | Neo-espressionismo uno e due. "Woyzeck" di Georg Büchner

[Autore](#) | Franco Quadri

[Pubblicato](#) | «Sipario», n. 275, anno XXIV, marzo 1969, pp. 37-40

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

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

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

personaggi recitanti e di elementi scenici viventi. Nel primo caso si opera una formazione di gruppi che accompagnano o contrastano col gesti o soltanto sottolineano visivamente o annientano con la loro presenza l'azione del singolo. Spesso gli attori diventano veri e propri accessori scenici (pochissimi gli oggetti usati: un tavolino-lettino a rotelle, due sgabelli, un materasso, una coperta, dei bastoni) o questi gruppi assumono intenti figurativi di rappresentazione (per esempio nella seconda scena, in cui Woyzeck è in campagna a far legna con l'amico Andres, l'albero-vittima è identificato in un grappolo di attori ammassati l'uno all'altro, con dei bastoni nelle mani che vengono via via strappati). In un caso e nell'altro il modello sono il Living e stavolta anche l'Open Theater da cui vengono mutuati gli strisciamenti, le piramidi umane, e tutto il contrappunto sonoro di sibili, rumori, gridi, cori a bocca chiusa. Un abuso di moduli spesso applicati con approssimazione e confusamente, anche perché spesso trovano una motivazione solo nell'entusiasmo del gruppo.

Alle tecniche di Grotowski si rifanno invece generalmente le azioni dei singoli, esplicate nella violenza dei rapporti personali sado-masochistici (il classico rapporto carnefice-vittima), tradotti in immagini violentemente fisicizzate sotto un costante incubo motorio. È anche questo che spinge gli attori a una dizione esasperatamente forzata e sottoposta a spazzature, che non a tutti sembra congeniale. Meno convincenti riescono i carnefici, nonostante gli sforzi di Virginio Gazzolo (il Dottore) e Massimo Castri (il Tamburmaggiore); la più sicura sembra la Maria di Francesca Benedetti; così come efficace è il Woyzeck di Antonio Piovaneli, quando raggiunge una notazione del tutto anonima non si sa quanto consona al personaggio. All'inizio dello spettacolo, peraltro, Woyzeck non riesce neppure a realizzarsi come personaggio individuale: le sue battute sono sdoppiate, divise, o moltiplicate tra una serie di attori che si pongono ugualmente come vittime. Il procedimento si ripete in seguito in alcune scene oppressive (come quella della costrizione orinatoria da parte del Dottore: mirabile delirio manicomiale e figurazione anticipatoria del lager nazista); finché il soldato-barbiere si individualizza, sviluppando a contatto con Maria una vicenda personale. E infatti è il Woyzeck singolo che, con atto individualistico e quindi inutile, cerca alla fine di rivoltarsi contro l'oppressore: ma lo fa in modo sterile in quanto l'obiettivo colpito è in definitiva un'altra vittima. Anche questo uso dei doppi, come il gioco di sovrapposizione o di avvicinamento delle battute secondo criteri strutturali, fa pensare al Teatro Laboratorio di Wrocław.

La funzione scenografica sostenuta per tutto lo spettacolo dagli attori presi come gruppi, è assente nel finale da un movimento scenico esteriore, l'abbassamento a terra della fitta trama di grandi lampade del soffitto: il palcoscenico diventa così una specie di selva-palude ancora più oppressiva, dove Woyzeck può compiere il suo delitto, ma anche un luogo di sogno dove l'Idiota può pronunciare per l'ultima volta la favola della Nonna. A parte l'efficacia visiva, la soluzione stride un po' con l'impostazione dello spettacolo, che ne risulta stilisticamente spezzato. Così come disturba l'eccessivo ammassarsi sul racconto di trovate episodiche, a volte quasi solo enunciate mancando il tempo per sfruttarle, con conseguente affastellamento di scene e contoscene e il rischio di cadere in contraddittorie dimensioni cabarettistiche; al cabaret riportano infatti alcuni materiali scelti da Cobelli (gli stracci, i coriandoli, i perizomi argentei sui corpi nudi), così come il tono parodistico con cui si sottolineano soprattutto gli interventi del Tamburmaggiore, sottoposto a logoranti marce di trionfo, o l'uso delle luci stroboscopiche.

In totale antitesi, il **Woyzeck** diretto da Carlo Cecchi per il Gran Teatro, e non solo per l'assoluto rigore e l'estrema linearità della realizzazione. Invece di essere costruito in funzione di una determinata lettura di Büchner, lo spettacolo (**aperto**) segue un intento di **pura obiettività**. Nessun lavoro di adattamento e di rielaborazione del testo, salvo una ricerca linguistica per ridare anche nella traduzione al protagonista - nelle scene popolari - cadenze dialettali (nella fattispecie toni padano-romagnoli) in corrispondenza con l'originale. Ogni scena viene vista come un tutto completo a se stante, e come tale recitata, in totale indipendenza dalle altre, separata da intervalli in cui la finzione scenica viene interrotta. Se ogni quadro sviluppa un antagonismo questo viene esasperato al massimo; ma le diverse stratificazioni di questa tensione drammatica non vengono confrontate o sommate (se non forse da chi soggettivamente le recepisce) come non si cerca un legame di continuità psicologica, né si ammette un controllo a posteriori. Dopotutto il Woyzeck è opera frammentaria e incompiuta; lo spettacolo non sembra quindi proporsi di andare aldilà dell'interpretazione dell'autore, anzi vorrebbe ripartire con l'autore ogni sera in un processo di ricreazione dell'opera con l'intervento del pubblico.

Anche qui la serata inizia con gli attori al di fuori dei loro ruoli, che preparano a vista lo spettacolo, a luci abbassate e diffuse. Poi le luci calano in resistenza con un gorgoglio di musica concreta, fino al buio totale; e il simultaneo irrompere di una luce violenta e diretta sul palcoscenico-ring immerge nella prima scena dello spettacolo. Al termine di ogni quadro, un semplice ristabilirsi della luce originaria, segnala che si è di nuovo fuori dal testo; gli attori si liberano dei personaggi, sgombrano la scena, adattano i pochi oggetti essenziali per il quadro seguente, studiano i propri stati d'animo prima del nuovo sforzo immedesimativo. Le musiche concrete di John Phetteplace di cui a tratti si avvertono gli stridori, il lento rincorrersi e anche le dolcezze, non creano atmosfere, ma sono l'unico riferimento alla continuità del testo. Gli intervalli si protraggono variamente, possono anche arrivare ai 20 minuti, in corrispondenza di un maggior numero di scene tralasciate frammezzo. Non importa che lo spettacolo perda il suo ritmo apparente; queste pause **non sono spettacolo**, anche se è evidente la loro funzione di rarefazione e di cristallizzazione delle scene recitate. Nell'attesa lo spettatore accumula nuova tensione e è impaziente di buttarsi sulla nuova azione al cambio delle luci; si rinforza nell'impressione di partecipare a un lavoro in fieri, e veramente la diversa rispondenza ambientale può contribuire a una diversa esplicazione dell'attore e a dare una misura inedita al testo. Per una volta, anche se alla fine si potrà avere un'immagine di estrema sofisticazione intellettuale, non c'è artificio; lo spettatore può addirittura chiedersi, ad ogni momento, se lo spettacolo andrà veramente in porto; infatti alla prima torinese al

[Titolo](#) || Neo-espressionismo uno e due. "Woyzeck" di Georg Büchner
[Autore](#) || Franco Quadri
[Pubblicato](#) || «Sipario», n. 275, anno XXIV, marzo 1969, pp. 37-40
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 3 di 3
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Teatro Gobetti dopo poche scene la compagnia si è divisa sulla valutazione del proprio lavoro e ha rifiutato di proseguire; di lì a una settimana ha presentato, con alcuni attori sostituiti, una serie di **Prove per il Woyzeck** da cui mancavano metà delle scene dell'opera; è a una di queste prove che ho assistito e di cui cerco qui di dar conto, sapendo trattarsi di un **work in progress** che ha avuto una successiva evoluzione in un'ulteriore serie di recite torinesi agli Infernotti.

All'interno di ogni quadro (che non vede mai in scena più di 2 o, in un solo caso, 3 personaggi) il discorso drammatico è costruito semplicemente su una successione di antitesi estrinseche con la massima violenza. Woyzeck, quasi sempre presente, è interpretato da Paolo Graziosi con eccesso ultra-naturalistico; mancando la volontà di una penetrazione psicologica lungo l'intero arco del racconto, considerato unitariamente, l'attore estrae dalle parole di ogni quadro il massimo della drammaticità e della concentrazione possibile; se l'azione gestuale è rigidamente naturalistica (la barba al capitano, il taglio della legna con Andres, l'orinata contro il muro, l'abbraccio a Maria, ecc.), la parola è scavata e gridata con accentuazioni deliranti che tengono presente il secondo livello del testo col suo tessuto di implicazioni allucinatorie. Al contrario gli antagonisti (il Capitano e Il Dottore ovvero Carlo Cecchi, l'Ebreo venditore della pistola, cioè John Phetteplace) sono su un piano di gelida astrazione, con una dizione espressionisticamente estraniata e rarefatta; il tono sarà magari anche qui sopra le righe, ma nella parola non si approfondisce mai una dimensione soggettiva, dato che la voce esprime quella ufficialità che sorprende intimorisce schiaccia la naturalità di Woyzeck: e, per meglio chiarirlo, Carlo Cecchi può anche ricorrere all'uso di un espansore-neutralizzatore e lanciare le sue battute in un megafono... Gli altri due personaggi (nell'edizione cui ho assistito il Tamburmaggiore era solo una presenza) si pongono su un piano intermedio, con accenti naturalistici: sia Andres, che il tono dialettale avvicina a Woyzeck, sia la Maria di Angelica Ippolito, fisicamente costretta vicino alla culla vuota vista come oggetto-simbolo (da rilevare come invece nell'altra edizione la presenza fisica del bambino agisce, nonostante tutto, come richiamo di tipo sentimentale). La Maria ha un doppio nella Nonna (interpretata dalla stessa Ippolito) sulla cui figura discinta e sfatta, dura immagine di morte, si chiudeva allusivamente lo spettacolo a cui ho assistito, ancora privo della scena dell'assassinio di Maria.

Se si può trarre un bilancio da questa lettura dello spettacolo, che si può certamente definire critica, sia per la fedeltà dell'analisi filologica che per la rara consapevolezza del lavoro di tutti gli interpreti, è che la tragedia di Woyzeck ne emerge fortemente individualizzata; una parte determinante è infatti lasciata alla natura stravolta del personaggio, ossessionato dalle voci gli incubi le allucinazioni: i framassoni delle sue visioni sono antagonisti altrettanto validi delle figure reali che lo opprimono e che lo deridono proprio a causa della sua sensibilità di uomo e di possibile malato. Ma è chiaro che non è possibile trarre un giudizio così definitivo da una visione parziale come quella cui ho assistito. Va però detto che questa prova ha dato a me e ad altri dello scarso pubblico l'emozione più profonda di questa stagione di spettatore (di questa sola stagione?); a riprova di come sia possibile arrivare ancora al grande teatro con pochi mezzi, rinunciando alle superfetazioni, ma col corredo di un sicuro senso dei valori della scena. Non soltanto dei valori della parola: uno dei momenti più alti dello spettacolo è raggiunto proprio grazie al semplice movimento, sfruttando il luogo-scena come mai avevo visto prima; alla fine di uno dei più lunghi intervalli, più che mai dominato dagli ossessivi rumori lancinanti di Phetteplace, invece di rientrare nell'opera di Büchner attraverso il solito cambio di luci, il palcoscenico nudo rimane semibuio, rotto però dallo squarcio luminoso dell'apertura di una porta scorrevole sul fondo; e allora, mentre Graziosi-Woyzeck misura in un incubo circolare le tavole sceniche, attraverso le porte si vedono passare avvinghiati e danzanti sul retroscena Maria e il Tamburmaggiore; le musiche di Phetteplace si sono fatte carezzevoli e quasi ritmiche, e lo spettatore e Woyzeck, avvolti nella stessa oscurità, assistono insieme e contemporaneamente al tradimento, che avviene al difuori del luogo-teatro che li unisce. È un momento folgorante di rottura dell'oggettività dello spettacolo; ma proprio un confronto istantaneo e sensitivo di questo tipo, subito ribaltato dalla riconquista delle misure originarie, aiuta anche il pubblico a trovare (?) una esatta prospettiva tra i personaggi e tra se stesso e l'opera.

**Neo-espressionismo
uno e due****"Woyzeck"
di Georg Büchner**

l'indifferenza o nella sicurezza del loro piccolo mondo; ma a soffrire veramente e a porsi i problemi più scottanti sono i giovani che sembrano muoversi nella realtà come in un acquario senza avere nulla alle spalle che li possa aiutare. Peppino non riesce a negare a nessuno dei suoi personaggi simpatia umana, come pure non va mai oltre al patetico venato di un'ironia piuttosto bonaria. La tragedia non diventa altro che una commedia vecchietta nello stile e nello spirito. Un signore di ieri paternalisticamente parla di oggi. Lo stesso Peppino copre naturalmente, il ruolo di Ferdinando Ruoppolo e lo fa con la disinvoltura che gli è abituale, rimanendo prigioniero però in un solido cliché. Accanto, un folto gruppo di interpreti, fra i quali il figlio Luigi, i bravi Pasquale Fiorante e Nunzia Fumo, e poi Hilde Maria Renzi, Mario Castellani, Mirella Baiocco, Serena Bennato, e altri; una compagnia abbastanza convinta di ciò che porta sul palcoscenico ma non proprio convincente, come appunto il testo.

Cabaret '69**"Sono bella...
ho un gran naso"
di Cristiano Censi**

Accorciato di molti minuti il "giornale" satirico **Sono bella... ho un gran naso** ha senza dubbio guadagnato dopo la prima romana. Cristiano e Isabella avevano capito subito che era proprio il caso di fare qualche taglio. Come dimostrano, con lo spettacolo, di avere capito che esiste il mondo e poi esiste il mondo della informazione. Mondi che non vanno d'accordo, si guardano male, si azzuffano di continuo. Vivono l'uno dell'altro. Quello della informazione è assai geloso del suo potere e manifesta quasi sempre più aggressivo. Cristiano e Isabella si sono resi ben conto che se il tempo dell'invenzione è nettamente in crisi, è anche perché si presenta la possibilità di esercitare la fantasia e l'intelligenza in un campo preciso, concreto: la realtà quotidiana così come viene trasferita sulle colonne dei giornali, sugli schermi del cinema e della televisione. Realtà quotidiana assunta full-time, come si dice, dalla informazione. La sfera privata diventa un oggetto di consumo e, comunque, di interesse comune. Basta sfogliare una rivista femminile per trovare un ricco campionario di confessioni e di notizie che formano un tessuto compatto che pretende di fornire spiegazioni esaurienti su tutto. Basta trovarsi di fronte una qualsiasi commedia cinematografica all'italiana per avere la misura della dilatazione, a scopo unica-

mente commerciale, che subiscono ad esempio i rapporti sentimentali e, in particolare, quelli coniugali. C'è una grande abbondanza di materiale sul quale un autore può lavorare per carverne fuori un affresco sulle predilezioni più o meno segrete, più o meno palesi di una società condizionata fin nelle semplici abitudini di ogni giorno. Cristiano e Isabella devono avere avuto l'illuminazione buona dopo la rappresentazione dedicata a Feiffer. Hanno sperimentato, cioè, un tipo di approccio alle cose in una chiave di demistificazione ironicamente acidula sul tic che appartengono a una esperienza abbastanza diffusa e quindi facilmente comunicabile.

Con **Sono bella... ho un gran naso**, i due hanno scelto il tema — vecchio quanto il mondo — dell'amore. Non c'è dubbio, però, che proprio la immensa rete della informazione consente di evitare cadute nel passato remoto o brusche secche nel tradizionale. Non mancano gli spunti nuovi, le mode, gli agganci a una formicolante trasformazione del costume sull'amore e sul sesso. Caso mai c'è il pericolo di finire nel risaputo che si crea all'istante ora che l'industria culturale ha messo a punto le tecniche necessarie per non lasciarsi sfuggire alcun elemento di pronto smercio. Cristiano e Isabella hanno potuto scansare il pericolo soltanto nel primo atto, e soprattutto nella parte iniziale di esso. L'attacco dello spettacolo è infatti promettente, denuncia una svolta d'intelligenza posta nel cuclire i paradossali annunci della posta del cuore. Acutezza e un briciolo di cattiveria sostengono l'operazione che si compie con il concorso della bravura degli attori, i quali in pallidi costumi di clown non si risparmianno. Ma, alla lunga, si nota uno sfaldamento progressivo. Si sostituisce alla felicità scenica dei due e alla dinamica costruzione del testo, una irresistibile stanchezza e una concessione sempre più grave al già sentito o al già visto.

Ed ecco la parata dei motivi e dei temi che, non più liberati dal condizionamento dell'informazione, diventa prevedibile, stimolando una specie di caccia all'ovvio. A tratti si fa viva la vena migliore, ma lo spettacolo scopre definitivamente la sua funzionalità da cabaret. Cristiano e Isabella, ripeto, si danno da fare con notevole impegno su una pedana che li colloca in una dimensione astratta, sopra le cose che dicono. Il tentativo di staccarsi dal richiamo troppo diretto riesce, più che per la qualità del testo, per la recitazione che è tesa e nervosa, forse un po' troppo affettata, però.

Italo Moscati

Probabilmente non è casuale il massiccio recupero del **Woyzeck** da parte del teatro italiano, dopo una ignoranza protrattasi per 130 anni: del capolavoro di Büchner si ricordava infatti, una sola edizione diretta da Ettore Galpa verso il '50 all'interno dell'Accademia d'Arte Drammatica, protagonista Nino Manfredi, prima delle 3 messinscene quasi contemporanee di questa stagione, da parte del gruppo del Gran Teatro, della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna e, prossimamente, della Loggetta di Brescia (parallelamente alle illustri edizioni straniere di Ingmar Bergman a Stoccolma e di Werner Döggelin a Basilea). Del resto neppure l'edizione musicale del **Woyzeck** di Alban Berg ha mai avuto una larga circolazione nei teatri d'opera italiani. C'è da pensare che il recupero di Büchner e segnatamente del **Woyzeck** — la sua opera che più anticipa il teatro espressionista — da parte di alcuni tra i gruppi culturalmente più avvertiti, prelude a un ritorno dell'espressionismo, già valutabile attraverso le recenti riproposte di Strindberg e di Sternheim e il preannuncio di messinscene di Wedekind. È imminente un'ondata neo-espressionista, dopo il momento neorealista, il realista, l'epico, l'artaudiano: e del resto possono essere considerate sotto certi aspetti neo-espressioniste anche le tecniche più avanzate della miglior avanguardia internazionale, a partire dal Living Theatre. È un recupero per nulla sorprendente nell'impegno del momento che stiamo vivendo; del resto è assai più facile tracciare un parallelo tra la situazione politica attuale e quella del primo novecento in cui già fioriva l'espressionismo, che non con gli anni in cui Büchner scriveva il **Woyzeck**, in un'atmosfera peraltro anche di maggior repressione, sotto la delusione di una rivoluzione tradita e nell'ansia attiva dell'autore per un rivolgimento. Mentre lo spettacolo del Gran Teatro nasce da un esame libero e senza preconcetti del testo in se stesso, il **Woyzeck** della Comunità parte esattamente da questo punto: da un'esigenza politica di identificazione — o di confronto — di noi stessi, degli attori, con il paradigma büchneriano, col riferimento e il tramite della terza epoca, il momento espressionista. Gli attori in quanto tali si pongono come dato costante a ridosso dei personaggi: all'inizio salgono dalla platea in abiti borghesi, restano per un po' disorientati, poi si piazzano di fronte allo spettatore in proskeno con un tipico rituale del Living, a chiedersi con lo sguardo inquisitorio che cosa li diversifichi dal pubblico e a cercare la spinta a entrare come interpreti nell'azione. Il loro rifiuto al condizionamento della recitazione è quindi espresso attraverso la liberazione quasi integrale dagli abiti, poi nell'esplosione di una specie di rivolta co-

"Woyzeck" di Georg Büchner
 Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna
 Regia di Giancarlo Cobelli
 Cesare Gelli (seduto, nella parte del Capitano)
 Renato Montanari, Francesca Benedetti
 Massimo Castri (il Tamburmaggiore,
 portato in trionfo)

dificata con un lancio di bianchi corlandoli che inonda completamente la scena (e funzionalmente si trasforma nella visione di una tempesta di neve); per rimanere alla fine a terra, esausti, in un unico mucchio.

E a questo punto che i 14 attori, tutti in scena dal principio alla fine, riescono a dar inizio allo spettacolo; sopra il torso nudo indosseranno un semplice segno simbolico che dia a ciascuno un riferimento al personaggio interpretato. Dal mucchio emergeranno quindi i personaggi, nascerà l'azione.

Il luogo è il palcoscenico nudo: ma il soffitto e le 3 pareti sono delimitati da una serie continua di lampade che, accendendosi insieme o secondo diversi giochi combinatori, costituiranno la sola fonte di illuminazione dello spettacolo: una specie di scatola di luce o di grande forno di Bier gravante sugli interpreti-personaggi come un incubo claustrofobico condizionante. Il luogo scenico è diviso in luoghi deputati; il centro è il punto germinale dell'azione collettiva, da cui ha origine circolarmente ogni movimento. Quasi tutta l'azione, specialmente nella parte d'avvio, è condotta come una danza circolare; una marcia da un quadro-stazione all'altro.

Alla base vi è una precisa lettura del *Woyzeck* come dramma dell'oppressione collettiva, che come tale coinvolge gli attori stessi; una lettura strutturale del testo ha dettato la recitazione simultanea di brani delle diverse scene, la sovrapposizione e l'integrazione dei quadri-stazioni, o l'estrapolazione di battute riprese più volte in momenti e in quadri successivi.

I personaggi di questa edizione diretta da Giancarlo Cobelli possono essere suddivisi in vittime (*Woyzeck*, Maria, i popolani) e carnefici (il Capitano, il Dottore, il Tamburmaggiore) che opprimono i primi in modo fisico, guidando la marcia cui questi sono passivamente costretti. Vi è poi un coro al disopra degli avvenimenti che lega le diverse scene e ne dà una chiave di lettura, valendosi di 3 elementi principali: 1) l'elemento coro rapsodico introduttivo, interpretato da Graziano Giusti, nudo con effettistico mantello coperto di stracci, al quale è affidata la dizione grottesca della "favola della Nonna" ("C'era una volta un povero bambino e non aveva papà e non aveva mamma, erano morti tutti, e non c'era più nessuno al mondo..."). La favola posta da Büchner nella parte finale del racconto, apre invece lo spettacolo e ne incornicia le scene, scandendone i ritmi; all'inizio Giusti non riesce quasi a pronunciarne le parole che gli si traducono prima in fonemi poi in balbettamenti stentati, infine in una dizione pseudo-epica estenuata dei primi pochi versi; i successivi verranno detti più avanti di scena in scena.



L'effetto è, nonostante tutto, sentimentale, dato il testo del breve racconto. 2) Il coro finale (l'Idiota ovvero l'Operaio) porta a conclusione la favola quando tutti i personaggi sono scomparsi, inghiottiti dalla scena; la favola è quindi narrata al Bambino (nelle vesti di *Woyzeck II*) e diviene il preannuncio di un nuovo ciclo; o si pone come auspicata chiave liberatoria. 3) Un coro-commento nella persona del Ciarlatano della fiera che torna più volte alla ribalta con le sue rotte battute da imbonitore, rivolgendosi ai personaggi-vittime o imbastendo duetti con la Nonna o imbeccando a un certo punto dell'azione uno dei carnefici, il Dottore, prestandogli addirittura il suo tono. A lui è affidata l'evidenziazione del meccanismo della società, strutturata oppressivamente in funzio-

ne esclusiva della vendita. Un altro elemento corale è formato di volta in volta da tutti gli attori in quel momento non impegnati nell'azione, considerati collettivamente, con la duplice funzione di contrapposizione drammatica (visiva o sonora) nei riguardi dei singoli personaggi recitanti e di elementi scenici viventi. Nel primo caso si opera una formazione di gruppi che accompagnano o contrastano coi gesti o soltanto sottolineano visivamente o annientano con la loro presenza l'azione del singolo. Spesso gli attori diventano veri e propri accessori scenici (pochissimi gli oggetti usati: un tavolino-lettino a rotelle, due sgabelli, un materasso, una coperta, dei bastoni) o questi gruppi assumono intenti figurativi di rappresentazione (per esempio nella seconda scena, in

cui Woyzeck è in campagna a far legna con l'amico Andres, l'albero-vittima è identificato in un grappolo di attori ammassati l'uno all'altro, con dei bastoni nelle mani che vengono via via strappati). In un caso e nell'altro il modello sono il Living e stavolta anche l'Open Theater da cui vengono mutuati gli strisciamenti, le piramidi umane, e tutto il contrappunto sonoro di sibilli, rumori, gridi, cori a bocca chiusa. Un abuso di moduli spesso applicati con approssimazione e confusamente, anche perché spesso trovano una motivazione solo nell'entusiasmo del gruppo. Alle tecniche di Grotowski si rifanno invece generalmente le azioni dei singoli, esplicate nella violenza dei rapporti personali sado-masochistici (il classico rapporto carnefice-vittima), tradotti in immagini violentemente fisicizzate sotto un costante incubo motorio. È anche questo che spinge gli attori a una dizione esasperatamente forzata e sottoposta a spezzature, che non a tutti sembra congeniale. Meno convincenti riescono i carnefici, nonostante gli sforzi di Virginio Gazzolo (il Dottore) e Massimo Castrì (il Tamburmaggiore); la più sicura sembra la Maria di Francesca Benadetti: così come efficace è il Woyzeck di Antonio Piovanelli, quando ragglunge una notazione del tutto anonima non si sa quanto consona al personaggio. All'inizio dello spettacolo, peraltro, Woyzeck non riesce neppure a realizzarsi come personaggio individuale; le sue battute sono sdoppiate, divise, o moltiplicate tra una serie di attori che si pongono ugualmente come vittime. Il procedimento si ripete in seguito in alcune scene oppressive (come quella della costrizione orinatoria da parte del Dottore: mirabile delirio manicomiale e figurazione anticipatoria del lager nazista); finché il soldato-barbiere si individualizza, sviluppando a contatto con Maria una vicenda personale. E infatti è il Woyzeck singolo che, con atto individualistico e quindi inutile, cerca alla fine di rivoltarsi contro l'oppressore; ma lo fa in modo sterile in quanto l'obiettivo colpito è in definitiva un'altra vittima. Anche questo uso del doppi, come il gioco di sovrapposizione o di avvicinamento delle battute secondo criteri strutturali, fa pensare al Teatro Laboratorio di Wrocław.

La funzione scenografica sostenuta per tutto lo spettacolo dagli attori presi come gruppi, è assente nel finale da un movimento scenico esteriore, l'abbassamento a terra della fitta trama di grandi lampade del soffitto: il palcoscenico diventa così una specie di selva-palude ancora più oppressiva, dove Woyzeck può compiere il suo delitto, ma anche un luogo di sogno dove l'idiota può pronunciare per l'ultima volta la favola della Nonna. A parte l'efficacia visiva, la soluzione stride in

po' con l'impostazione dello spettacolo, che ne risulta stilisticamente spezzato. Così come disturba l'eccessivo ammassarsi sul racconto di trovate episodiche, a volte quasi solo enunciate mancando il tempo per sfruttarle, con conseguente affastellamento di scene e controsene e il rischio di cadere in contraddittorie dimensioni cabarettistiche; al cabaret riportano infatti alcuni materiali scelti da Cobelli (gli stracci, i coriandoli, i perizomi argentati sui corpi nudi), così come il tono parodistico con cui si sottolinea soprattutto gli interventi del Tamburmaggiore, sottoposto a logoranti marce di trionfo, o l'uso delle luci stroboscopiche.

In totale antitesi, il **Woyzeck** diretto da Carlo Cecchi per il Gran Teatro, è non solo per l'assoluto rigore e l'estrema linearità della realizzazione, ma anche di essere costruito in funzione di una determinata lettura di Büchner, lo spettacolo (aperto) segue un intento di pura obiettività. Nessun lavoro di adattamento e di rielaborazione del testo, salvo una ricerca linguistica per ridare anche nella traduzione al protagonista — nelle scene popolari — cadenze dialettali (nella fattispecie toni padano-romagnoli) in corrispondenza con l'originale. Ogni scena viene vista come un tutto completo a se stante, e come tale recitata, in totale indipendenza dalle altre, separata da intervalli in cui la finzione scenica viene interrotta. Se ogni quadro sviluppa un antagonismo, questo viene esasperato al massimo; ma le diverse stratificazioni di questa tensione drammatica non vengono confrontate o sommate (se non forse da chi soggettivamente le recapisce), come non si cerca un legame di continuità psicologica, né si ammette un controllo a posteriori. Doputto il **Woyzeck** è opera frammentaria e incompiuta; lo spettacolo non sembra quindi proporsi di andare al di là dell'interpretazione dell'autore, anzi vorrebbe ripartire con l'autore ogni sera in un processo di ricreazione dell'opera con l'intervento del pubblico.

Anche qui la serata inizia con gli attori addi fuori dei loro ruoli, che preparano a vista lo spettacolo, a luci abbassate e diffuse. Poi le luci calano in resistenza con un gorgoglio di musica concreta, fino al buio totale; e il simultaneo irrompere di una luce violenta e diretta sul palcoscenico-ring immerge nella prima scena dello spettacolo. Al termine di ogni quadro, un semplice ristabilirsi della luce originaria, segnala che si è di nuovo fuori dal testo; gli attori si liberano dei personaggi, sgombrano la scena, adattano i pochi oggetti essenziali per il quadro seguente, studiano i propri stati d'animo prima del nuovo sforzo immedesimativo. Le musiche concrete di John Phetteplace di cui si tratti si av-

vertono gli stridori, il lento rincorrersi e anche le dolcezze, non creano atmosfere, ma sono l'unico riferimento alla continuità del testo. Gli intervalli si protraggono variamente, possono anche arrivare ai 20 minuti, in corrispondenza di un maggior numero di scene tralasciate frammezzo. Non importa che lo spettacolo perda il suo ritmo apparente; queste pause non sono spettacolo, anche se è evidente la loro funzione di rarefazione e di cristallizzazione delle scene recitate. Nell'attesa lo spettatore accumula nuova tensione e è impaziente di buttarsi sulla nuova azione al cambio delle luci; si rinforza nell'impressione di partecipare a un lavoro in fieri, e veramente la diversa rispondenza ambientale può contribuire a una diversa esplicazione dell'attore e a dare una misura inedita al testo. Per una volta, anche se alla fine si potrà avere un'immagine di estrema sofisticazione intellettuale, non c'è artificio; lo spettatore può addirittura chiedersi, ad ogni momento, se lo spettacolo andrà veramente in porto; infatti alla prima torinese al Teatro Gobetti dopo poche scene la compagnia si è divisa sulla valutazione del proprio lavoro e ha rifiutato di proseguire; di lì a una settimana ha presentato, con alcuni attori sostituiti, una serie di Prove per il **Woyzeck** da cui mancavano metà delle scene dell'opera; è a una di queste prove che ho assistito e di cui cerco qui di dar conto, sapendo trattarsi di un **work in progress** che ha avuto una successiva evoluzione in un'ulteriore serie di recite torinesi agli Infernotti.

All'interno di ogni quadro (che non vede mai in scena più di 2 o, in un solo caso, 3 personaggi) il discorso drammatico è costruito semplicemente su una successione di antitesi estrinsecate con la massima violenza. Woyzeck, quasi sempre presente, è interpretato da Paolo Graziosi con accesso ultranaturalistico; mancando la volontà di una penetrazione psicologica lungo l'intero arco del racconto, considerato unitariamente, l'attore estrae dalle parole di ogni quadro il massimo della drammaticità e della concentrazione possibile; se l'azione gestuale è rigidamente naturalistica (la barba al capitano, il taglio della legna con Andres, l'orinata contro il muro, l'abbraccio a Maria, ecc.), la parola è scava e gridata con accentuazioni dell'ranti che tengono presente il secondo livello del testo col suo tessuto di implicazioni allucinatorie. Al contrario gli antagonisti (il Capitano e il Dottore ovvero Carlo Cecchi, l'Ebreo venditore della pistola, cioè John Phetteplace) sono su un piano di gelida astrazione, con una dizione espressionisticamente estraniata e rarefatta; il tono sarà magari anche qui sopra le righe, ma nella parola non si approfondisce mai una

dimensione soggettiva, dato che la voce esprime quella ufficialità che sorprende intimorisce schiaccia la naturalità di Woyzeck: e, per meglio chiarirlo, Carlo Cecchi può anche ricorrere all'uso di un espansore-neutralizzatore e lanciare le sue battute in un megafono. Gli altri due personaggi (nell'edizione cui ho assistito il Tamburmaggiore era solo una presenza) si pongono su un piano intermedio, con accenti naturalistici: sia Andres, che il tono dialettale avvicina a Woyzeck, sia la Maria di Angelica Ippolito, fisicamente costretta vicino alla culla vuota vista come oggetto-simbolo (da rilevare come invece nell'altra edizione la presenza fisica del bambino agisce, nonostante tutto, come richiamo di tipo sentimentale). La Maria ha un doppio nella Nonna (interpretata dalla stessa Ippolito) sulla cui figura discinta e sfatta, dura immagine di morte, si chiudeva allusivamente lo spettacolo a cui ho assistito, ancora privo della scena dell'assassinio di Maria.

Se si può trarre un bilancio da questa lettura dello spettacolo, che si può certamente definire critico, sia per la fedeltà dell'analisi filologica che per la rara consapevolezza del lavoro di tutti gli interpreti, è che la tragedia di Woyzeck ne emerge fortemente individualizzata; una parte determinante è infatti lasciata alla natura stravolta del personaggio, ossessionato dalle voci gli incubi le allucinazioni: i frammenti delle sue visioni sono antagonisti altrettanto validi delle figure reali che lo opprimono e che lo deridono proprio a causa della sua sensibilità di uomo e di possibile malato. Ma è chiaro che non è possibile trarre un giudizio così definitivo da una visione parziale come quella cui ho assistito. Va però detto che questa prova ha dato a me e ad altri dello scarso pubblico l'emozione più profonda di questa stagione di spettatore (di questa sola stagione?); a riprova di come sia possibile arrivare ancora al grande teatro con pochi mezzi, rinunciando alle superlati, ma col corredo di un sicuro senso dei valori della scena. Non soltanto dei valori della parola; uno dei momenti più alti dello spettacolo è raggiunto proprio grazie al semplice movimento, sfruttando il luogo-scena come mai avevo visto prima; alla fine di uno dei più lunghi intervalli, più che mai dominato dagli ossessivi rumori lanciai di Phetteplace, invece di rientrare nell'opera di Büchner attraverso il solito cambio di luci, il palcoscenico nudo rimane semibuio, rotto però dallo squarcio luminoso dell'apertura di una porta scorrevole sul fondo; e allora, mentre Graziosi-Woyzeck misura in un incubo circolare le tavole sceniche, attraverso le porte si vedono passare avvvinghiati e danzanti sul retroscena Maria e il Tamburmaggiore; le musiche di Phetteplace si sono fatte carezzevoli e quasi ritmiche, e lo spettatore e Woyzeck, avvolti nella stessa oscurità, assistono insieme e contemporaneamente al tradimento, che avviene al di fuori del luogo-teatro che li unisce. È un momento folgorante di rottura dell'oggettività dello spettacolo; ma proprio un confronto istantaneo e sensitivo di questo tipo, subito ribaltato dalla riconquista delle misure originarie, aiuta anche il pubblico a trovare (?) una esatta prospettiva tra i personaggi e tra se stesso e l'opera.

Franco Quadri

LIBRI DI TEATRO

Kott 1947-1967

Ecco la materia prima da cui derivano i saggi famosi di **Shakespeare nostro contemporaneo**, il terreno di coltura dell'idea base che li sorregge, quella del meccanismo della storia. "La scena si svolge in Polonia, cioè in nessun luogo", dice Kott aprendo con una citazione di Jarry la prima di queste cronache. "La scena si svolge in Polonia, cioè in ogni luogo", aggiunge Kott, riferendosi agli autori più nuovi dal precursore Witkiewicz a Gombrowicz e a Mrozek. Tra questi due estremi scorre l'itinerario di una nazione che ha prima ricercato appassionatamente una propria identità, tutta concentrandosi nella lotta per l'indipendenza politica, e ora vede, come tutte le altre, questa stessa identità faticosamente raggiunta dissolversi in un universo sotto l'incubo costante della distruzione atomica. Il teatro, come sempre accade nei paesi in cui conta veramente, rispecchia queste diverse situazioni, e non soltanto come testimone: se ieri partecipava in prima fila ai movimenti politici unitari, oggi si fa vigoroso e graffiante portavoce di uno stato di disagio profondo. La prima parte, di gran lunga la più interessante, di questa raccolta è appunto dedicata al cammino del teatro polacco, ricostruito attraverso una serie di tappe che vanno dalla **Storia della Gloriosa Resurrezione di Nostro Signore a Tango** e che possono essere classici nazionali o testi stranieri che hanno avuto peso determinante nella storia della cultura polacca, novità di rilievo o interpretazioni significanti; e ogni discorso è suggerito da un'occasione scenica, ripresa importante o incontro, mettiamo, con un attore. Il metodo di lavoro lo sintetizza lo stesso Kott nell'introduzione: "In genere ciò che più interessa non è quanto accade in teatro, ma intorno al teatro. Un critico dovrebbe anzitutto conoscere, e sentire, i punti dove gli avvenimenti politici e sociali, la tradizione, la storia e il presente s'intersecano con l'arte. La sua poltrona in realtà non nella terza, quarta o quinta fila di platea, ma nella pubblica piazza". E a questa dichiarazione rimane costantemente fedele.

La seconda parte dà un'altra faccia di Kott: il giornalista culturale pellegrino per il mondo: un Arnolfo a Tunisi, una Medea a Pescara, una specie d'Ofelia a Pechino, e Obrazov e Ionesco e Marceau, ecc. I saggi sono spesso brillanti e pieni d'intuizioni (esempio: quello su Molière o quello sui rapporti tra teatro e letteratura), ma ci sono anche osservazioni ovvie e superficiali. Deve essere pressappoco

la centesima volta che leggiamo, per esempio, che in Italia non c'è teatro perché il teatro lo si fa tutti i giorni in strada. Ma è bene che ci siano anche queste cose, se non altro per completare l'immagine di un critico troppo spesso visto come autore di manuali a disposizione dei registi poveri d'idee: qui c'è in più una curiosità anche ingenua, una voglia di andare a vedere le cose, un gusto vivo per l'aneddoto pittoresco o per il particolare strano, alternati e mescolati con simpatica disinvoltura a riflessioni su Kafka, su Beckett o, mettiamo, sullo spettro di Amleto. (E. C.)

Jan Kott, Theatre Note Book 1947-1967. Londra, Methuen.

Bettetini

Dopo aver travagliato per qualche anno gli studi filmici anche italiani dalle pagine delle riviste, in singolare mescolanza d'elaborazioni acute, dotate di buona fecondità speculativa, e d'opportunistici dinieghi non estranei a personalismi mal dissimulati, d'impostazioni metodologicamente serie e di spericolato, impenitente dilettantismo, la querelle cinema-semiologia si travasa ora finalmente in libri, lasciando sperare in una nuova fase più rigorosa e "scientifica", della quale il lavoro di Emilio Garroni **Semiotica ed Estetica** potrebbe costituire un prologo davvero esemplare. Gianfranco Bettetini, che a sua volta dedica al problema un volume, non può certo essere sospettato di debolezza alle mode, per il fatto d'accostarsi: alorché infatti egli già di simili questioni veniva interessandosi a fondo, nell'ambito del gruppo di filmologi milanesi raccolti intorno al Taddel, parecchi degli odieri discettatori di semantica cinematografica e filmologica strutturale dovevano ancora iniziare il proprio cammino in tali discipline. Pertanto quella di Bettetini oggi suona come la ripresa d'un personale discorso già da tempo intrapreso: che rimonta sia al **Segno** sia alla **Regia televisiva**.

Nell'affrontare le questioni di fondo, Bettetini si mostra assai avveduto e cauto, pur optando nettamente per certe scelte. La prima parte del volume, i **Segni dei film** — tentativo globale di ripensamento e sistemazione dei termini del problema — appare precisa e coerente. L'autore, padroneggiando in misura adeguata la terminologia tecnica e mettendo in luce un apprezzabile aggiornamento informativo, sa pervenire in definitiva a un buon livello senza rinunciare alle possibilità d'una seria divulgazione. Lungo l'intero arco di svolgimento, procede in maniera assai sorvegliata: evitando passi falsi anche nei punti più scabrosi (cfr. il modo di trattare della doppia articolazione, o la proposta-definizione di **Iconéma**); preoccupandosi più di ragguagliare oggettivamente su ogni aspetto dai vari punti di vista manifestativi, che d'immischiarsi in risvolti polemici ormai superati; togliendo di mezzo con decisione, esplicitamente o meno, più d'un equivoco.

La seconda delle 3 sezioni che danno vita al libro, **Per una teoria della realizzazione cinematografica**, appare invece di più limitato interesse: l'autore non fa che offrire in sostanza, una delle "teorie" dei vari "mezzi formativi" di cui è piena la tradizione speculativa sul cinema. Ma le sorti dello studio sono