

Titolo | La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

Autore | Valentina Valentini

Pubblicato | Valentina Valentini, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi germanici, la rivista», n. 3-4, 2013.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

## Ogni uomo è un abisso, a uno gira la testa se ci guarda dentro<sup>1</sup>

di Valentina Valentini

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.

Quello 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<sup>2</sup>.

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 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»<sup>3</sup>. Non per caso il titolo dello spettacolo è: *Prova del Woyzeck* di Büchner<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>.

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 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 [...]<sup>6</sup>.

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, [...]<sup>7</sup>.

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 imprime ai personaggi la

<sup>1</sup> G. Büchner, *Teatro*, Adelphi, Milano 1966 e 1978, p. 147

<sup>2</sup> C. Cecchi, *Lo spazio tragico*, in «Teatro» (1970), n. 1, pp. 116-122, poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, p. 374.

<sup>3</sup> *Intervista a Carlo Cecchi*, a cura di Guido Boursier, in «Sipario» (aprile 1969), n. 276, pp. 8-9, poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 381.

<sup>4</sup> Il cast era così composto: Paolo Graziosi, Carlo Cecchi, Sergio Tramonti, Domenica Ippolito, Eugenia Basenval; musiche concrete di Jon Phetteplace, regia di Carlo Cecchi.

<sup>5</sup> *Intervista a Carlo Cecchi*, cit.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 381 e 383.

<sup>7</sup> G. Bartolucci, *Crudeltà e candore del Woyzeck*, in *La politica del nuovo*, Ellegi Edizioni, Roma 1973, p. 104.

Titolo | La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

Autore | Valentina Valentini

Pubblicato | Valentina Valentini, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi germanici, la rivista», n. 3-4, 2013.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

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 autogenerarsi 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 [...]»<sup>8</sup>. 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.

Il conflitto di classe: «Dev’essere bello signor capitano, avere la virtù. Ma io sono un povero diavolo!»<sup>9</sup>.

Nel 1973 Cecchi ritorna a confrontarsi con Woyzeck, dopo essere passato per Antonio Petito (*Le statue mobili*), 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. 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<sup>10</sup>.

L’uso del dialetto è iscritto nel testo dove, come scrive Peter Szondi, troviamo «la trasformazione del dialetto in linguaggio poetico»<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>.

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

<sup>8</sup> F. Quadri, *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Il Formichiere, Milano 1980, vol. I, p. 92.

<sup>9</sup> G. Büchner, *Teatro*, cit., p. 134.

<sup>10</sup> Intervista di Goffredo Fofi a Carlo Cecchi, Scandiano 27 ottobre 1974, ora in F. 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.

<sup>11</sup> Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 58.

<sup>12</sup> F. Quadri, *Carlo Cecchi e Italo Spinelli*, in *La politica del regista. Il Teatro 1967-1979 A-M*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 101.

Titolo || La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi germanici, la rivista», n. 3-4, 2013.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Petito, 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)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> I. Moscati, *Fino al Woyzeck*, in «L'Europeo» del 31 marzo 1974.