

teatro

Perché proprio Büchner?

Artifex artificii additus. Difficilmente i nostri registi (non mancano le eccezioni più d'una volta ottime) riescono a sottrarsi alla tentazione, allettante non c'è dubbio, di firmare il testo a cui si dovrebbero solo accostare in funzione interpretativa. Di qui la ricerca, recente, di testi-canovaccio, tali cioè da far apparire più legittima, e addirittura necessaria, l'operazione prevaricatrice (*La cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss è, per dichiarazione dell'autore stesso, un canovaccio, a cui s'è sovrapposta, in pieno, la personalità di Strehler, esule volontario a Roma); e la corsa ai testi incompiuti (ancora ricordiamo Strehler e la sua discutibile «ricreazione» dei *Giganti della montagna*). Testo incompiuto è *Woyzeck* di Georg Büchner, lasciato allo stato di frammento dal drammaturgo tedesco, morto di tifo a Zurigo nel 1837, non ancora ventiquattrenne. *Woyzeck* nella stagione in corso sta interessando ben tre compagnie di prosa: quella torinese diretta da Carlo Cecchi, quella della Comunità teatrale dell'Emilia-Romagna; e in maggio la terza «prova» del dramma sarà data dalla Compagnia della Loggetta di Brescia al Teatro Olimpico di Vicenza.

Woyzeck è e rimane, alla lettura, non più che l'abbozzo d'un testo, altamente suggestivo, carico d'indubbia forza poetica, ricco di fermenti, stimolante, ardito; ma irrimediabilmente frammen-

tario ed episodico. Il lampeggiare dei brevi episodi, che guizzano e si spengono rapidi come nitidi fulmini in un cielo tempestoso, non è il frutto d'una consapevolezza compositiva che cerchi il modo di sfuggire alle maglie della struttura «narrativa» tradizionale; esso è soltanto il risultato (che racchiude in sé, d'accordo, valori strutturalmente premonitori e, come dicevo, poeticamente suggestivi) di una traccia non compiutamente elaborata. Che tenti di condurlo a termine un regista, quando l'operazione è stata abbandonata, perché ritenuta impossibile, da coscienziosi filologi (Dolfini), ci lascia piuttosto perplessi.

Noi abbiamo visto per ora un solo *Woyzeck*, dei tre sopra citati: quello della compagnia dell'Emilia-Romagna, diretto da Giancarlo Cobelli e giunto al Palazzo Durini di Milano. Il frammentismo del testo permane evidentissimo, e non basta a determinare continuità di sviluppo la volonterosa regia, spesso non priva d'estro, di Cobelli. Oltre a questo ci è parso — come diremo — che il testo, nei suoi valori poetici, sia stato violentemente, quasi prepotentemente, tradito.

La vicenda che si può trarre dall'abbozzo di Büchner è molto semplice. Un povero soldato, vittima di soprusi da parte dell'autorità (il capitano) e della scienza (il balordo e fanfarone dottore), è anche tradito dalla donna che ama, Maria, irrisistibilmente attratta dalla maschia bellezza del tamburmaggiore. E il povero soldato *Woyzeck* si vendica accoltellando Maria. Tutto questo, ripeto, allo stato d'idea: «una serie di abbozzi sovrapposti e che non lasciano

intendere chiaramente la loro sequenza » (Dolfini). È però vero che, tra le parole scritte, il protagonista acquista un volto, quello del misero che timidamente sussurra la sua dignitosa protesta, che poeticamente, e tragicamente, coglie il senso di uno stato d'umiliazione capace di condizionare la sua vita e la sua condotta: « Vede, signor capitano, noi povera gente, che non ci ha la virtù... a uno capita così, la natura; ma se io fossi un signore e ci avessi un cappello e un orologio... dev'essere bello, signor capitano, avere la virtù ». E aleggia, tra le righe del testo, l'indefinita suggestione, tipica nel teatro di Büchner, della « poesia notturna », quel senso d'ineffabile magia che allude alla presenza di un « oltre », di realtà ignote e presentite nel trepidante ascolto di mormorii soffusi e di voci superstiziose, in allarmanti meditazioni (« Andres, il posto è maledetto. La vedi quella striscia chiara, là sopra l'erba, là dove poi ci crescono i funghi? È là che di sera rotola la testa... »). E sul finire del dramma: « È l'acqua; si sente che grida: è da tanto che non è affogato nessuno »). Poesia notturna e morte, unite in un alitare arcano, incombente e a un tempo sottile, svaporante: stupore dell'uomo e forza imperiosa che l'attrae. La « paura » porta alla morte: induce Woyzeck a ribellarsi con l'omicidio alla sorte che lo vuole in perdita, sempre. Il timore, l'allucinazione d'un sogno lo spingono alla ribellione: ma egli non ne esce spavaldo vincitore, il destino è « chiuso » su di lui: e la « paura » continua, quando si vede tra le mani il coltello insanguinato, quando all'ossessione del tradimento si sostituisce quella delle macchie di sangue che gli scendono fino al gomito.

« Ogni uomo è un abisso, a uno gira la testa se ci guarda dentro »: di qui il senso di mistero, di angoscia, di stupore che circola tra le parole del testo, che determina singolari allucinazioni, trepidazioni intense, tensioni religiose verso soluzioni trascendenti, sensazioni d'incubo di fronte a forze grevi e insuperabili. Complessità d'un frammento di poesia.

Tutto questo si perde nell'orgia mimica voluta dalla regia di Cobelli, ove il fremito fisico è teso al massimo, scomposto ossessivo sussultante. La recitazione è spezzata, fatta di ritmici rochi lamenti, di rantoli cupi, di risa sguaiate, d'urli, di cui non s'avverte quasi mai la necessità, almeno per chi crede ancora nello spettacolo mediatore fra testo e pubblico. Altrettanto inutile e gratuita ci sembra l'ostentazione del nudo (specie maschile: la lezione di *Teorema* non è passata invano; ma quanta maggior misura in *Teorema*!). Tutta questa carne nuda che si agita sciamannata, che si rotola sull'assito fra trucioli e coriandoli, che s'accalca si urta s'ammassa s'ammonda è forse addotta — nella sua riduzione d'abiti e di costumi — come indicazione stilistica d'una linea di regia spoglia ed essenziale? Non lo direi proprio, dal momento che, se c'è qualità inconfutabile di questa regia, è il suo barocchismo, la sua colma ridondanza: di gesti, di rumori, di grida, di capriole. Tutto si fa spettacolo « sensibile »: i pensieri, l'immaginazione, il sogno, tutto è « agito ».

Abbiamo parlato prima di tensione religiosa, indubbiamente legata alla volontà del poeta di spaziare oltre il regno del concreto e del tangibile. È giusto però riconoscere nel testo anche la

presenza d'una tensione sessuale. E allora sarà forse più facile intendere le motivazioni della regia di Cobelli. I sussulti, i parossismi, la furia richiesta agli attori (ottimi tutti nell'assecondare le direttive del « capo ») sono dettati sempre da ragioni erotiche. La violenza mimica su cui si regge la rappresentazione (violenza che non risparmia gli spettatori, costretti a « vedere » con 44 riflettori puntati contro) è spiegabile soltanto come violenza sessuale, come provocatoria volontà di « spaccare » il mondo mediante l'espressione d'una protesta anticonformista che fa capo al sesso, all'erotismo più sfrenato. Solo di fondo erotico è lo smaniare di Maria, quando dice, furiosamente ancheggiando e urlando, il suo « *Tatà-tatà-tatà* », e lo ripete, e lo continua, anche se nel testo quell'onomatopea (pronunciata una sola volta) ha piuttosto valore giocoso, rivolta com'è al bambino, quasi ad anticipargli il suono del tamburo che sta arrivando ed a sostituire la ninna-nanna di tutte le sere. E potremmo aggiungere più d'un esempio in cui l'esasperazione erotica, se segna l'interesse precipuo del regista, non corrisponde alle intenzioni poetiche del testo. Evidente allusione sessuale ha la scena della « pisciata », ostentata e dilatata fino all'inverosimile (e fino al disgusto), che Büchner non volle e non scrisse. Ne consegue non solo fastidio e infedeltà al testo, ma rallentamento nella progressione dei fatti, esito mimico-erotico fine a se stesso, e dunque carenza di « linea » registica. Aggiungiamo che la volgarità, mentre nel testo (e forse ciò sarebbe parso più

evidente ad opera conclusa) sembra essere necessaria alla definizione psicologica del personaggio (una volgarità alla Ruzzante, per intenderci, che non è più volgarità, tanto appare legata all'espressione di un carattere e di determinati condizionamenti sociali), è qui invece a tal punto « voluta », da mostrarsi del tutto sganciata dal contesto: figura a tutto tondo che rescinde ogni legame con un *humus* capace di legittimarla: volgarità assoluta, quindi; e assoluta violenza, contro chi non è solito far violenza, né con la parola né con l'azione.

Una regia, quella di Cobelli, che conta i suoi bravi maestri; e dunque nemmeno ha il pregio dell'invenzione e dell'originalità: facili i richiami al Living, all'Open, a Grotowsky.

A questo punto la nostra conclusione non ci sembra possa differire da quella proposta da Raul Radice: « ... un bizantinismo che di fatto a quanti già conoscono un'opera impedisce di riconoscerla, e a quanti la ignorano rischia di procurare un'idea sbagliata ».

Ora è lecito domandarsi: per esprimere un'orgia di sessualità smaniosa col ricorso al tramestio incessante di nudi toraci e di gambe villose, per esaltare la volgarità, per urtare scompostamente le buone maniere della « sporca borghesia », perché scomodare Büchner? Perché proprio Büchner, quando della sua parola non è rimasto nulla, o ben poco, tutto travolto sotto l'abbacinante luce d'infiniti riflettori e sotto l'invasione davvero sproporzionata dell'elemento fisico e carnale?

Sergio Torresani