

teatro/ PUBBLICO

speciale



L'urlo senza eco del Woyzeck

intervista a Giancarlo Cobelli
di Giorgia Marino

Questo è il suo terzo Woyzeck. Ricordiamo l'edizione diretta nel 1968 per la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna e il film girato nel 1970 sull'isola di Ventotene.

Cosa l'ha spinto a ritornare su questo testo e a proporlo agli attori dell'Ecole des Maîtres?

Quello che mi ha sempre colpito del *Woyzeck* è la partecipazione che il suo urlo disperato e senza eco è capace di accendere nei giovani. Il cammino che ho seguito con gli allievi dell'Ecole des Maîtres è stato il ritorno ad uno spazio scenico reso claustrofobico dalla sofferenza al punto da riportarci alla memoria i giorni terribili di un lager, uno spazio dove miseria e vessazione rendono impotenti il corpo e l'anima di un essere umano.

Come è dunque cambiato, rispetto alle edizioni precedenti, il suo rapporto con il capolavoro di Büchner?

Il mio primo *Woyzeck* è nato nel '68, un'epoca in cui era possibile sovvertire certi schemi teatrali, condurre delle indagini. Era un periodo di assoluta libertà per il teatro, la ricerca permetteva di perlustrare corridoi che non erano stati esplorati soprattutto per convenzione, perché c'era un attaccamento, una malattia per il teatro borghese. *Woyzeck* è stato un'occasione provocatoria, libera, disperata di osservazione del sociale, di risposta alle ingiustizie degli esseri umani: questa, insomma, è stata la motivazione della prima messinscena.

Dal punto di vista visivo, della scenografia, quello spettacolo non era molto diverso da quest'ultimo. Quello di oggi è più schematico, più disossato, più scheletrico ed essenziale. Regna in modo assoluto la presenza dell'attore; non c'è volontà di stupire visivamente, non c'è virtuosismo scenografico, né esteriosità e questo mi piace molto.

Come è composta questa scena essenziale? Quali suggestioni visive ha utilizzato?

Non c'è realismo in questo *Woyzeck*, lo sguardo sul testo è sempre allucinato, anche se non bisogna confondere allucinazione con astrazione... La scena allude visivamente all'atmosfera di un campo di concentramento, dove a tratti vengono in primissimo piano la violenza e il vivere disperato di un lager, mentre in altri momenti si crea l'illusione di trovarsi all'interno del misero alloggio di Maria, indicato soltanto da una finestra rotta su un pannello e da uno scialle rosso appeso, elemento connotativo della sua condizione di prostituta. Insomma, si tratta, più che di realismo, di notazioni di realtà che costituiscono uno stimolo per il pubblico. Nonostante infatti si parli spesso di spettatori disattenti, che cercano unicamente il divertimento, credo invece che il pubblico voglia essere coinvolto, attraverso il suggerimento di un segno o la scelta di un gesto, nella costruzione del gioco teatrale.

Teatro/Pubblico speciale *Woyzeck* è a cura di Guido Boursier, Andrea Porcheddu, Adriano Bertotto, Ave Fontana
Progetto Grafico Stoppini.org
Realizzazione Gianpaolo Alciati
Redazione Giorgia Marino
Segreteria amministrativa Loredana Gallarato

Teatro/Pubblico
Via Rossini, 12 - 10124 Torino
tel. 011 5169 404
Direttore responsabile Andrea Porcheddu
Stampa Comlito - Torino
Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004

Per riassumere, in questo ultimo Woyzeck lei ha lavorato per sottrazione...

Sì, esattamente. In mezzo ai due *Woyzeck* teatrali c'è stato, però, anche un film. Mentre nell'edizione del '68 c'era ancora qualcosa di intellettualistico, nel film, per forza, sono dovuto ricorrere ad una realtà molto più evidente. Realtà che ho cercato sull'isola di Ventotene, sinistramente famosa come luogo di confino per i dissidenti antifascisti. Lì, sul luogo, trovammo tutto quello che ci occorreva per le scene (brande, camerate...). E anche la fucilazione di Woyzeck si svolse contro il muro dove veramente venivano fucilati i prigionieri. Credo che le energie, soprattutto le più negative, rimangano ad impregnare luoghi ed oggetti: quel muro era davvero terribile...

Che tipo di lavoro ha condotto con gli allievi-attori dell'Ecole des Maîtres?

Il mio primo maestro di mimo, Jaques Lecoq, coltivava in noi allievi l'abitudine importante al lavoro di gruppo, cosa che oggi manca molto in teatro. Questo è il metodo che ho usato e voglio continuare ad usare.

Mi sono ultimamente disamorato della professione di regista: la trovo un po' arida. Non mi va più di andare a lavorare con attori che non conosco, provvisori, magari scritturati solo per soddisfare il botteghino. Non ho più l'età per interessarmi a queste cose... Grazie all'Ecole des Maîtres, invece, ho avuto la possibilità di coltivare in un gruppo di giovani un tipo di percorso ormai da molti completamente ignorato. Oggi siamo dentro ritmi televisivi e persino la recitazione è orribilmente telegrafica. Non si cura più l'emanazione di uno stato d'animo, ma si guardano i toni, il parlato da fiction: è abominevole! Per fortuna esistono ancora dei giovani volenterosi...

Con cui poter compiere un percorso più lungo, di crescita...

Sì, un percorso che abbia una parte per così dire didattica, ma che in effetti sarebbe più giusto chiamare "auto-didattica". Sono loro stessi che devono abituarsi ad approfondire, a gestirsi in prima persona, ad affrontare senza timore e con proprietà di metodi uno stato d'animo, non limitandosi a leggerlo soltanto attraverso schemi razionali.

Si può dire che il suo sia un metodo maieutico?

È una parola un po' grossa... Io ci provo, li provo. Attraverso la fiducia e l'abbandono - non solo il loro, ma anche il mio - si riesce ad entrare dentro meandri che di solito vengono censurati da paure, da schemi. Gli schemi sono la morte dell'essere umano!

Parliamo dei personaggi. Lei ha compiuto delle scelte interpretative molto particolari: il ruolo di Maria, ad esempio, è interpretato da sei attrici diverse...

Mentre il percorso di Woyzeck è abbastanza univoco e i nodi drammatici affrontati dal suo personaggio sono sempre compresi all'interno di un generale spasimo, di un tentativo di capire quali impulsi lo agitano, in Maria, invece, c'è una maggiore sfaccettatura di pulsioni ed emozioni espresse in modo quasi animalesco. C'è la Maria della fame, che patisce la miseria e la povertà di un campo di concentramento, dove una patata diventa il massimo dell'abbondanza, e la Maria del tradimento, che segue nel suo gesto solo la logica dell'istinto. Ci sono poi la Maria degli orecchini, che nel compiacersi di una conquista tanto piccola rivela tutta la sua condizione di miseria, la Maria dei ruderi e la Maria del ballo,

Foto di Luca d'Agostino



che si fa ripetizione dolorosa del tradimento.

Infine, la Maria della Bibbia e della morte. Dopo l'adulterio, la donna sente un rimorso lancinante e non le resta come scampo che ricorrere alla religione. Si rivolge dunque al Vangelo, rileggendo il passo che parla di Maddalena la peccatrice. Ma lei, Maria, non è capace di pregare, e non le rimane che consegnarsi alla morte. Per lei è la liberazione e la sua ultima richiesta a Woyzeck prima del colpo mortale è "aiuto!": non è urlata, quell'invocazione, ma detta all'orecchio del suo assassino.

L'assassinio è quindi un estremo atto d'amore...

Sì, è un gesto d'amore. Maria non poteva morire che per mano sua.

Il Woyzeck è un testo frammentario e incompiuto: non ci sono certezze né sulla disposizione delle sequenze né sul finale. Lei che tipo di scelte ha operato in proposito?

Per questo spettacolo ho ripreso la struttura drammaturgica del film del '70, la sua sceneggiatura con la fucilazione finale del protagonista. Büchner non dice niente di esplicito in proposito, nonostante l'episodio di cronaca a cui si ispirò si concluse con l'esecuzione del vero Woyzeck. Io ho comunque sempre scelto la morte finale, anche nell'edizione del '68.

È una scelta forte, cosa significa? Vuol dire forse che la morte è una liberazione anche per Woyzeck?

No, no, per Woyzeck no. In questo caso ho voluto evidenziare la crudeltà di quegli uomini che, erigendosi a giudici dei loro simili, uccidono a loro volta. Sono contro la pena di morte e contro la guerra, perciò ho ritenuto doveroso far morire il protagonista. È una rappresentazione che può servire a riflettere...

Nel suo Woyzeck è dunque presente una forte componente di antimilitarismo...

Be', il militarismo è solo una nuance della violenza... Purtroppo non credo di dover fare la fatica dello "schierarmi contro": in questo periodo gli occhi di tutti sono così pieni di morte, di violenza. Del resto, ci pensa l'elettrodomestico a ricordarcelo ogni giorno...

il canto degli ultimi

intervista a Giovanna Marini
di Andrea Porcheddu

Giovanna Marini è una delle grandi protagoniste della canzone popolare italiana. Dal 1963, anno in cui entrò nel Nuovo Canzoniere Italiano, Marini ha lavorato con grande successo nel cinema e nel teatro, e ha contribuito, considerevolmente, alla riscoperta del patrimonio musicale italiano grazie ad una attenta attività di ricerca sul campo e allo studio delle fonti orali. Compagna di avventura di Roberto Leydi, Gianni Bosio, Sandro Portelli, Giovanna Marini ha realizzato le musiche del *Woyzeck* diretto da Giancarlo Cobelli.

Lei da tempo collabora con Giancarlo Cobelli. Ma quella dell'Ecole de Maitres è stata un'esperienza particolare: che lavoro avete fatto assieme e con gli allievi?

Devo premettere una cosa: ho un'assistente preziosa, Francesca Breschi, che si è incaricata del lavoro più duro, ovvero quello di intonare gli allievi del corso. Quando faccio simili lavori, quando accetto di scrivere musiche per degli allievi attori, di solito mi trovo nella necessità, prioritaria, di uniformare le voci dei giovani corsisti. È un lavoro molto faticoso. E Francesca Breschi ha passato dei bei guai, anche se si è anche divertita molto.

Va detto che normalmente, in Italia, gli attori non sanno più cantare...

In Italia non ci sono scuole che siano efficaci in questo senso. Andrebbe unificato anche l'insegnamento che si dà, aprendo anche al canto e alla musica. Ma non sono tanti gli attori che si prestano. Ancora oggi assistiamo a provini in cui gli attori ci dicono: «beh, io sono un attore, io mica canto!». Altrove, all'estero, questo non accade: è stranissimo come questa distanza dal canto si riscontri solo in Italia...

Torniamo all'Ecole: come si è rapportata, dunque, a questo *Woyzeck*?

Non ho partecipato ai due mesi di gestazione, passati dal gruppo a Fagnana, vicino Udine: c'era un caldo terribile ma questo non ha certo fermato Cobelli, che è un lavoratore instancabile. Giancarlo lavora tantissimo: lo conosco da tempo, abbiamo spesso realizzato spettacoli assieme. Dal momento in cui si sveglia inizia a parlare del lavoro: e forse se lo sogna anche la notte! Ha continuamente idee, soluzioni, cambiamenti. Con lui c'è sempre da fare un lavoro molto intenso...

E la musica come è stata elaborata?

Quando parlo con Cobelli, ricevo immediatamente da lui delle indicazioni preziose.



Giovanna Marini



Sono pochi i registi in grado di comunicare così chiaramente le loro intenzioni: ricordo Thierry Salmon, poi Elio de Capitani, o Citto Maselli. Non appena parlo con loro, mi viene voglia di scrivere la musica. Maselli, ad esempio, è "speciale" per gli aggettivi: ma tutti loro mi danno aggettivi, indicazioni così precise che subito mi vengono in mente le soluzioni musicali. Cobelli, invece, è un sentimentale. Stiamo preparando *Bassifondi*, di Gorkij: e quando lui mi racconta il romanzo, io – anche se l'ho letto e riletto – lo vedo immediatamente con occhi nuovi, diversi. Lo vedo con gli occhi di Cobelli. Leggendo *Woyzeck* con Giancarlo, allora, leggendo l'adattamento che ha fatto del testo di Büchner, mi è immediatamente venuta in mente la melodia per lo spettacolo, quasi che fosse stato lui stesso a canticchiarla. E io ho subito scritto le scale, ovvero il *modo* su cui sarebbero state le musiche.

Per i ragazzi dell'Ecole, per quell'allestimento, era venuto un modo cromatico, piuttosto difficile da cantare. E Francesca Breschi ha riscritto il mio lavoro togliendo qualche cromatismo, ovvero adattandolo alle possibilità vocali ed interpretative dei ragazzi. Quella cui avevo pensato, comunque, era una scala discendente, cromatica: e a questa dovevano fare riferimento tutti. A parte il "canto dei deportati", infatti, che è un vero canto russo, il resto è scritto ed uniformato a quell'unica scala.

A volte può sembrare un motivo semplice, "da tabarèn", altre una litania, altre ancora una ninna nanna, come quella cantata da Marie: sempre, però, in una unica scala cromatica discendente e sovrapposta "a canone" in momenti diversi.

I ragazzi, dunque, hanno un po' faticato ad apprendere: ma anche grazie al lavoro di Francesca abbiamo ottenuto bei risultati.

Che valore ha, per lei, il *Woyzeck*? Che significato può avere, al di là delle suggestioni registiche e delle scelte che hanno contraddistinto questo allestimento?

È un capolavoro. Un capolavoro ritenuto tale forse anche grazie alla mediazione della scrittura musicale di Alban Berg. Ma è comunque una grande opera: Büchner, giovanissimo, non solo ha prefigurato il Nazismo, ma ha saputo mettere in scena la violenza dell'Uomo sull'Uomo, a tutti i livelli. Non solo la grande violenza, ma anche la minima: il sopruso del barbone che ha un sacco a pelo

sull'altro che non lo ha...

Devo dire che ho trovato una stessa forza descrittiva anche in *Bassifondi* di Gorkij. Credo sia la scrittura dell'Ottocento: questi autori raccontavano i loro problemi, ma prefiguravano in forma maggiore, quasi spietata, i problemi che abbiamo noi oggi.

Lo sfruttamento dell'Uomo sull'Uomo non è mai cessato: quello che fanno le Corporation internazionali lo sappiamo, il modo in cui usano l'uomo come pedina per fare soldi e poi lo buttano... Solo un grande genio come Büchner poteva mettere in forma così poetica, così disarmante una realtà così tragica.

La lettura di *Woyzeck* mi dà sempre una grande commozione, anche perché non vi è traccia di alcun compiacimento nello spiegare. Büchner non è mai didattico, non c'è quel "brechtismo" che può risultare, invece, fastidioso. Non ci sono tentativi di convincere nessuno, *Woyzeck* è proprio una libera opera dell'ingegno.

Quanto e come devono dialogare prosa e musica? È possibile un nuovo teatro musicale?

Non solo è possibile, ma quasi obbligatorio. Il dialogo tra prosa e musica è continuo, diffuso. Basta andare ad uno stadio, per una partita di calcio, e scoprire come prosa e musica dialoghino naturalmente: tra "insulto" e "insulto cantato", tra peana di vittoria e lamento dello sconfitto, ci troviamo di fronte ad un bellissimo concerto che ha una grande matrice teatrale. Sono stata trascinata ad un derby Roma-Lazio da Alessandro Portelli, e ho avuto un'illuminazione: già prima della partita ci sono i cori – tutti vittoriosi! – davvero bellissimi. Musica di grande attualità, direi d'avanguardia, che poi si spezzetta, si frammenta... Insomma, vorrei registrare quei cori!

Nel suo percorso ha sempre coniugato prosa e musica...

E mai come ora ho avuto richieste per lavorare in teatro: ad esempio di mettere in musica *Il carcere di Reading* di Oscar Wilde, come mi ha chiesto Orsini. Oppure di musicare *Le ceneri di Gramsci*... Non dobbiamo dimenticare che nel mondo dei ragazzi la musica è costantemente presente, anche a scuola. A volte la musica è pervasiva, e non riusciamo più a liberarcene: nei negozi, negli aerei, nei ristoranti. Ma la musica può scaturire dalla prosa, quando è letta bene, o dalla poesia, come accadeva con Carmelo Bene...

dalle parti del genio...

di Giorgia Marino

“Di giorno lavoro con lo scalpello, di notte con i libri”: potrebbe essere questa l’epigrafe di un’esistenza vissuta dalle parti del genio.

Scienziato promettente, rivoluzionario deluso, scrittore visionario, Georg Büchner rincorre nei brevi anni della sua vita il filo di due esistenze parallele, distinte eppure strettamente intrecciate: quella diurna degli studi di medicina e dell’azione politica, consumata tra fughe dalla polizia e riconoscimenti accademici, e quella notturna, popolata di incubi e allucinazioni, agitata dal richiamo di voci misteriose e dall’attrazione per il nulla, condensata nel febbrile spasimo metafisico di una scrittura considerata anticipatrice insieme del Naturalismo e dell’Espressionismo.

Nato il 17 ottobre 1813 a Goddelau, piccolo centro dell’Assia, primo di sei fratelli, compie i suoi studi di medicina prima a Strasburgo e poi a Giessen, di nuovo in Assia. Sull’onda dei moti insurrezionali di matrice giacobina del 1830, il giovane Büchner comincia a inseguire il sogno di una rivoluzione possibile. Gli anni di Strasburgo, lo stimolante ambiente culturale della città e la possibilità di un confronto di idee offrono terreno fertile alle sue ansie di azione politica. Ma è con il ritorno in Assia che l’impegno si fa concreto: qui Büchner fonda una sede clandestina della francese *Société des droits de l’homme*, la Società per i diritti dell’Uomo, e diffonde il pamphlet *Il messaggero dell’Assia*, che, pubblicato nel luglio 1834, verrà ritenuto uno dei maggiori testi politici del periodo. La rivoluzione, però, non giunge: il popolo si mantiene fedele al Granduca e la polizia, informata da un traditore, mette fine al tentativo di agitazione e arresta i membri della società clandestina. Büchner, sfuggito all’arresto, vive il terrore della persecuzione. “I poliziotti sono stati la mia musa”, dirà in una lettera, e infatti in quei mesi angosciosi scrive *La morte di Danton*, il suo primo dramma e l’unico a vedere le stampe con l’autore ancora in vita. Qui biografia e letteratura trovano il primo incontro, il primo inestricabile intreccio: “Nel terrore messo in scena per scongiurare i terrore della polizia – ha osservato Gerardo Guerrieri – Büchner liquida la sua esperienza rivoluzionaria”. La passione e la disillusione, il fallimento e la coscienza dell’impossibilità di un vero rivolgimento politico, l’ossessione della pazzia che potrebbe coglierlo se venisse incarcerato, il rimorso e la memoria che torna come incubo rivivono nello scontro dialettico fra Danton e Robespierre, i due volti antitetici ma complementari della Rivoluzione.

Sotto la minaccia costante dell’estradiatione e del carcere, Büchner vive così, nell’arco di poco più di due anni (morirà di tifo il 19 febbraio 1837, a soli 23 anni), la sua stagione più produttiva. Di giorno prosegue le ricerche scientifiche, che lo porteranno al conseguimento della laurea con un saggio *Sul sistema nervoso del barbo* e alla nomina di docente di anatomia presso l’Università di Zurigo (ottobre 1836). Di notte scrive: *Leonce e Lena*, commedia “nera”, che sotto il tessuto leggero di una vicenda di equivoci e giochi linguistici ripropone il senso tragico del fatalismo della storia, la novella *Lenz*, che si rifà alla biografia dello scrittore Jakob Lenz, portato sull’orlo del suicidio dall’irrompere della schizofrenia, e infine il *Woyzeck*, ispirato ad un fatto di cronaca (il processo e la condanna a morte di Johann Christian Woyzeck, barbiere di Lipsia accusato dell’omicidio dell’amante nel 1824) e rimasto incompiuto. Scienziato e stregone, come lo definisce ancora Guerrieri, Büchner è un naturalista che non rifugge, ma anzi cerca e chiama a sé l’altra faccia della natura, quella lunare, notturna, che risuona delle voci occulte, dei sogni e delle tormentose visioni di Lenz e del soldato barbiere Woyzeck. Ma se, caduta l’illusione di un rapporto attivo con il mondo diurno, lo scrittore si ritira nella notte della sua creazione artistica, allettato dalla tentazione del nichilismo e della morte, il rivoluzionario continua tuttavia a vivere nella riflessione sull’ingiustizia e la sopraffazione che costituisce il nerbo dei suoi due capolavori e ne inserisce l’opera in quel filone di teatro politico che va da Wedekind a Brecht fino a Peter Weiss.



il dramma

Frammentario, incompiuto, sottoposto agli arbitri del pur valente editore Emil Franzos (che lo consegnò per la prima volta alle stampe nel 1879) e rimasto muto sulla carta per ben 77 anni prima di conoscere la vita della scena nel 1913 a Monaco, è malgrado tutto il *Woyzeck* il testo büchneriano che ha avuto maggior fortuna nel Novecento.

Ispirato al caso giudiziario di Johann Christian Woyzeck, che scatenò all’epoca un acceso dibattito medico-legale circa la sanità mentale dell’imputato, la vicenda del misero soldato vessato dal potere e sfruttato dalla (presunta) scienza, che arriva ad uccidere l’amata Marie in un gesto di auto-annientamento più potente dello stesso suicidio, racchiude, in una sintesi la cui compostezza ha del miracoloso se si pensa al carattere di frammento dell’opera, tutti gli elementi che hanno fatto di Büchner un precursore dei tempi. Nella denuncia del processo di sopraffazione che conduce Woyzeck all’abbruttimento e nell’analisi autoptica del suo degrado si scorgono i temi del Naturalismo “sociale” e “scientifico”; all’ingresso del mondo parallelo e notturno in cui prendono corpo, in perturbanti visioni, le angosce del protagonista si vedono già le fisionomie sghembe e distorte dell’Espressionismo; nella struttura scissa in atomi drammatici indipendenti, in scene staccate che illuminano tratti discontinui di realtà e allucinazione si individua l’abito metodologico del teatro epico brechtiano. Alla quantità di piani di lettura, di suggestioni, di approcci interpretativi che una materia così densa è capace di suscitare, e che di per sé basterebbe già a spiegare l’interesse dei contemporanei per l’opera, si aggiunge poi la qualità di un personaggio in cui l’autore, come ha osservato Claudio Magris, è riuscito a identificare totalmente l’individuo e il popolo, facendone nello stesso tempo “l’eroe, uno dei più alti e grandi eroi della letteratura universale, e uno dei tanti, uno dei volti anonimi ed oscuri che si succedono, forse invano, sulla scena del mondo”.

Il dramma “proletario” del soldato Woyzeck, dunque, dopo l’esordio del 1913 (non privo di aspre contestazioni) ha conosciuto un intensificarsi delle edizioni, con un continuo scambio fra scena, lirica e cinema, soprattutto a partire dal secondo Dopoguerra. Fra le regie internazionali vale la pena di ricordare quella controversa di Ingmar Bergman del ’69, la versione del 1980 di Matthias Langhoff e Manfred Karge, che con il loro *Marie Woyzeck* riportavano al centro del dramma l’uxoricidio, e, fra gli allestimenti più recenti, il *W-Workers’ Circus* dell’ungherese Árpád Schilling e il *Woyzeck* del 2002 di Bob Wilson, con musiche di Tom Waits. In Italia il dramma fu rappresentato per la prima volta solo nel 1946, a cura dell’Accademia di Arte Drammatica, ma da allora, nonostante le polemiche scatenate, ha goduto delle costanti attenzioni di moltissimi artisti, e in particolare di quelli attivi nel teatro di ricerca: fra tutti Carlo Cecchi, che lo allestì nel ’69 per la compagnia Granteatro, Virgilio Puecher, nel ’70 per il Teatro Stabile di Torino, Mario Martone nel 1989 per Ater – Emilia Romagna Teatro, Giorgio Barberio Corsetti nel 2000 per il Teatro Stabile dell’Umbria e, naturalmente, Giancarlo Cobelli, che, dopo il primo *Woyzeck* del ’68 e il film girato per la RAI nel ’70, torna ora al capolavoro di Büchner.



Foto di Luca d’Agostino

dall'Ecole des Maîtres alla scena

Nell'estate 2003 il regista Giancarlo Cobelli incontra per la prima volta il nucleo principale dei giovani attori che diventeranno gli interpreti della sua terza regia incentrata sul capolavoro di Büchner, *Woyzeck*. È proprio il regista milanese, infatti, l'ultimo autorevole maestro della scena chiamato alla guida dell'esperienza pedagogica dell'Ecole des Maîtres, il corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale e di confronto fra i diversi tipi di formazione che per dodici edizioni ha riunito in una comune missione importanti enti e centri di formazione teatrale di cinque Paesi europei. Per l'Ecole quella del 2003 è l'ultima edizione prima di un nuovo corso che rinnoverà la formula del master per attori europei. Nel 2004, infatti, l'Ecole passa la sua ricca eredità al Projet Thierry Salmon, un nuovo doppio percorso di formazione avanzata, guidato parallelamente da due maestri ogni anno, che si allarga a nuovi Paesi partner - il Portogallo e la Spagna - ad affiancare quelli storici - Francia, Belgio e Italia - con il fondamentale sostegno del Programma Cultura 2000 della Comunità Europea. "Per questo atelier, che segna la chiusura di una fase - scrive nell'agosto 2003 il direttore artistico dell'Ecole e attuale direttore del Projet Thierry Salmon, Franco Quadri - Giancarlo Cobelli ha quindi significativamente scelto di lavorare su un autore di confine che, scomparso giovanissimo, si è imposto da quasi due secoli come maestro delle nuove generazioni e preveggenza interprete della storia drammatica dell'umanità. Ancora una volta quindi la rilettura in chiave contemporanea del suo *Woyzeck* trova nel moltiplicarsi delle lingue e dei moduli espressivi, grazie anche al contributo delle musiche di Giovanna Marini e all'insegnamento di Francesca Breschi, un senso di sofferenza attualità, e si integra nella situazione politica del nostro secolo, misurandosi coi problemi del progresso,



Giancarlo Cobelli
Foto di Luca d'Agostino

della violenza, della povertà, delle guerre, mentre a un tempo ci racconta una vicenda lontana e quella di un'umanità prossima alla perdita del senso e della ragione. Non a caso Georg Büchner è uno degli autori più rappresentati sulle scene mondiali, e Cobelli è stato il primo a presentare un'edizione completa del suo capolavoro in Italia, nel 1968, e più tardi vi ha anche dedicato un film. Il contatto con nuove generazioni appartenenti a culture e etnie diverse è servito a scavare ancora più a fondo una figura di perseguitato che ci rappresenta e a ritrarre nel suo mondo alienato il nostro presente, a capire e a capirsi".

Ecco allora che lo sviluppo teatrale di un materiale incentrato su temi ancora così sentiti e universali - legati ai diritti dell'uomo e ad un'etica non violenta e di pace - si coniuga al desiderio di raccogliere la bella sfida a prose-

guire il percorso umano e artistico di una compagnia giovane e di respiro internazionale, governata dalla presenza "maieutica" di Cobelli. Il cortocircuito di esperienze sceniche, di culture e di lingue a cui dà vita questo gruppo di giovani interpreti sfocia ora in un nuovo percorso di tipo produttivo, voluto tenacemente da due teatri, il Teatro Stabile di Torino e il CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia. Due teatri che finora si sono distinti per l'attenzione al valore della formazione teatrale, alle opportunità che il teatro può offrire alle nuove generazioni, all'importanza di andare ogni giorno in scena con un senso del teatro che parli, profondamente, alle coscienze e che nel *Woyzeck* trovano radicate ragioni di condivisione del proprio percorso. L'allestimento ora proposto ha comportato un'ulteriore fase di lavoro e il coinvolgimento di nuovi interpreti di talento nel cast, a integrare il nucleo originario degli ex allievi dell'Ecole. Tutti assieme, questi formidabili attori, stanno per partire per un lungo viaggio sui palcoscenici italiani, che congiungerà, anche simbolicamente, le due città artefici della produzione, dal debutto torinese nel rinnovato spazio delle Fonderie di Moncalieri alle repliche di fine tournée sul palcoscenico del Teatro Nuovo di Udine.

woyzeck

di **Georg Büchner**
traduzione di **Giorgio Dolfini**

Woyzeck **Nuno Nunes**
La Maria della fame **Lucia Mascino**
La Maria del tradimento **Giulia Innocenti**
La Maria degli orecchini **Sandrine Nogueira**
La Maria dei ruderi **Helena Correia da Silva**
La Maria del ballo **Ambra Chiarello**
La Maria della Bibbia e della morte **Atsama Lafosse**
Il Capitano **Roberto Valerio**
Il Dottore **Xavier Deranlot**
Il Tambur Maggiore **José Eduardo Silva**
Andres **Marco Vergani**
Margret **Florence Bourgeois**
Il Ciarlatano **Paolo Summaria**
La Scimmia **Sergio Raimondi**
La Donna coi calzonni **Florence Bourgeois**
L'Idiota **Giuseppe Tumminello**
La Nonna **Antonella Delli Gatti**
L'Ebreo **Pedro Pinto**
Primo artigiano **Andrea Dezi**
Secondo artigiano **Pedro Pinto**

regia di **Giancarlo Cobelli**

regista assistente **Pierluigi Pagano**

creazioni musicali di **Giovanna Marini**
assistente musicale e direzione cori **Francesca Breschi**

luci di **Maximiliano Klein**

Dal progetto realizzato per l'Ecole des Maîtres 2003/ XII edizione - Corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale e di confronto fra i diversi tipi di formazione diretto da Franco Quadri

TEATRO
STABILE
TORINO

Assistente alla regia
Raffaele Squillacioti
Direttore degli allestimenti
Claudio Cantele
Assistente agli allestimenti
Gianni Murru
Direttori di scena
Marco Anedda/Mauro Gavazzi
Capo elettricista
Maximiliano Klein
Fonico
Simone Gaboardi
Sarta
Silvia Mannarà
Segretari di Compagnia
Oscar Badoino/Sonia Brigandi
Costruzioni scenografiche
Massimo Teruzzi
Programmazione
Barbara Ferrato/Deborah Pastore
Responsabile Produzioni/Amministrazione
Compagnie TST **Roberto Gho**
Responsabili Produzioni/Amministrazione Compagnie
CSS **Alberto Bevilacqua, Patrizia Minen**
Responsabili Sicurezza
Savino Zulianello/Stefano Revelant
Responsabili Stampa e Comunicazione
Carla Galliano/Fabrizia Maggi, Luisa Schiratti
Promozione CSS
Elisa Dall'Arche
Responsabile Pubblicità e immagine
Adriano Bertotto
Foto di scena
Luca d'Agostino/Tommaso Le Pera

Si ringrazia per la collaborazione Sylvie Levesque

'tycentro/
CSS Teatro stabile
di innovazione
del Friuli Venezia Giulia

woyzeck

la tournée

prima nazionale
8 febbraio - 3 marzo 2005

Moncalieri (Torino)
Limone Fonderie Teatrali

5 marzo 2005
San Vito al Tagliamento (Pordenone)
Auditorium Comunale

6 marzo 2005
Codroipo (Udine)
Teatro Comunale Giuseppe Verdi

7 marzo 2005
Sacile (Pordenone)
Teatro Zancanaro

9 - 13 marzo 2005
Prato
Teatro Metastasio

14 - 16 marzo 2005
Udine
Teatro Nuovo Giovanni da Udine

Info

www.teatrostabiletorino.it - www.cssudine.it

un nuovo spazio per il teatro: le Fonderie Limone

di Giusi Bivona

Risultato di un progetto innovativo votato al cambiamento del sistema culturale della zona che include la collina elegante sopra il Po, la nuova sede teatrale della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, grazie alla volontà e all'impegno costanti del Comune di Moncalieri, si prepara ad essere un centro eclettico e versatile al servizio della formazione, della didattica e della lavorazione scenografica sull'esempio della vita artistica comunitaria della Germania di inizio secolo. Fiorente polo industriale per circa un cinquantennio a partire dai primi anni Venti del Novecento, il complesso delle ex Fonderie Limone si ripropone oggi con lo stesso obiettivo del ciclo della produzione, come fabbrica d'arte e di rappresentazione. I materiali leggeri, come il vetro e la lamiera, conferiscono all'insieme architettonico principale un aspetto sobrio e neutrale, che si adatta alla particolarità del luogo, quasi assorbissero dall'esterno il silenzio e la calma per trasformarli dentro, sulla scena. Entrando dal viale d'ingresso, si scorge la ciminiera che si innalza per accontentare la memoria, racconto breve di vita industriale ormai trascorsa e non dimenticata. Moduli sottili come linee all'infinito formano un disegno ritmico, asimmetrico, segmentato, continuamente interrotto. Quasi a sé stante, la parte teatrale si distingue dalle botteghe, dai laboratori, dai magazzini e dalle unità abitative, che delimitano il perimetro intorno, costruite nel rispetto dell'uniformità dimensionale e tipologica, riconoscibili dalla

tinta cromatica che le accomuna. L'atmosfera evanescente e sospesa continua dentro, dove diventa arredamento diradato e minimale, si allunga negli spazi ariosi e profondi del foyer e si arresta sulle travature reticolari. La sala teatrale non rispetta nessuna conformazione predefinita, ma si apre come un ambiente unico e vuoto, sormontato da un piano grigliato che ricopre in parallelo tutta la superficie. Unico per la sua flessibilità, per le sue evidenti, immediate capacità di trasformazione, per la sua malleabilità scenica, ci ricorda gli spazi delle grandi regie teatrali contemporanee e porta con sé la magia dei luoghi distaccati dalla tradizione del teatro all'italiana. In sostituzione della classica platea con poltrone, sono le tribune a stabilire la migliore sistemazione per il pubblico, con una capienza variabile per contenere fino a 624 spettatori. L'architettura delle Fonderie teatrali si inserisce così nel luogo, tramite rapporti armonici che dettano il legame tra pieno e vuoto, tra costruito e intorno, tra volumi e natura. La staccionata che segna il confine col margine del Sangone affaccia su un paesaggio rimasto indietro nel tempo, dimenticato. Al di là del fiume, vecchi capannoni portano il segno dell'abbandono; disegnano un contorno frastagliato che lascia intravedere gli alberi per toccare il cielo. Nessuna vita pulsa apparentemente, ma una visione, come di una cartolina consunta, di acqua che scorre senza impeto, e aria di finzione, Teatro fuori dal teatro.

una fabbrica d'arte per Moncalieri

Nasce oggi una fabbrica d'arte nell'area che era per tutti "la ex fonderia". Grazie ai contributi dell'Unione Europea e della Regione Piemonte, la città di Moncalieri, con un importante investimento, ha saputo promuovere, avviare e concludere un progetto di grande rilevanza dal punto di vista urbanistico e culturale recuperando un sito industriale dismesso e un'area destinata al declino. Le Fonderie Teatrali Limone mantengono l'identità e la memoria di quell'enorme complesso produttivo e, al tempo stesso, grazie alla fattiva collaborazione con la Fondazione Teatro Stabile di Torino, costituiscono una realtà unica in Italia per l'ampiezza e l'articolazione della struttura e del progetto. L'inconfondibile stile architettonico e la valenza territoriale del progetto sono in grado di rendere riconoscibile il luogo e di restituire ai cittadini e alla città una porzione della sua periferia con una nuova funzione. Una convenzione ventennale lega la nostra Città alla Fondazione del Teatro Stabile di Torino che sicuramente, per la grande esperienza e professionalità, per la pluriennale attività di produzione teatrale in Piemonte e la vasta dimensione reticolare che la rende parte di un sistema di rapporti e di relazioni di evidenza europea, è soggetto idoneo e in grado di sfruttare le grandi potenzialità del complesso garantendo il buon fine dell'operazione sull'area metropolitana, regionale e internazionale. La Città, con le sue realtà istituzionali e associative, avrà un ruolo attivo e partecipe quale Sostenitore della Fondazione con ricadute positive sulla comunità locale. Moncalieri, città che nella Regione occupa un posto non secondario per l'attività teatrale delle compagnie professionistiche e amatoriali e per il rilevante rilancio culturale complessivo, potrà così inserirsi in un sistema virtuoso in cui il confronto e lo scambio con le più significative esperienze nazionali ed europee consentiranno di consolidare e ampliare un percorso già in atto da alcuni anni. *Il sogno di Andersen e Woyzeck* sono gli eventi che avviano la trasformazione di uno spazio di architettura industriale degradata in centro pulsante di cultura. La "ex fonderia" si trasforma in fabbrica di opportunità e in fucina di eventi. Con l'avvio a pieno ritmo dell'attività la fabbrica d'arte si animerà, cresceranno i progetti e ancora una volta la cultura sarà valore trainante.

LORENZO BONARDI SINDACO DELLA CITTÀ DI MONCALIERI

MARIAGIUSEPPINA PUGLISI ASSESSORE ALLA CULTURA DELLA CITTÀ DI MONCALIERI



reinventare i luoghi della cultura

Agostino Re Rebaudengo

Presidente Fondazione del TST

Salutiamo con grande gioia l'apertura delle Fonderie Limone di Moncalieri: la nascita di un nuovo teatro è un momento di grande valore. Un luogo che diventa spazio per l'invenzione e la discussione, per la riflessione e la creatività e che dà nuova linfa al tessuto civile della nostra regione, restituisce tempo al confronto con i grandi temi che sempre inquietano l'Uomo, ma apre – al tempo stesso – ad una imprescindibile indagine sulle tensioni dell'oggi.

Le Fonderie Limone hanno una lunga storia: dal 1924 sono state spazio per la produzione industriale, ed oggi diventano una delle sedi teatrali più importanti non solo per le città di Torino e Moncalieri, ma anche per il Piemonte, l'Italia e l'Europa. Convinti, come siamo, che il teatro possa e debba tornare ad essere fulcro vitale e propositivo, momento di incontro della collettività che riflette su se stessa, pensiamo che l'opera di re-invenzione di uno spazio come le Fonderie sia una risposta concreta verso una nuova collocazione del nostro territorio nella vita culturale nazionale ed internazionale.

Il Teatro Stabile di Torino ha, in questa stagione, avviato una decisa politica di intervento in strutture diverse della città: teatri storici e spazi non convenzionali hanno disegnato una nuova mappa nella vita culturale dell'area metropolitana. In previsione del grande evento delle prossime Olimpiadi, infatti, il Teatro non si fa trovare impreparato: il Progetto Olimpiadi, che sarà realizzato sotto la guida di un maestro come Luca Ronconi, prevede un impegno notevole che possa dare risposta adeguata all'impegno preso dalla Città: all'interno di diverse strutture architettoniche di Torino, si è pensato a cinque allestimenti, novità assolute, di altrettanti testi che non sono solo teatrali, ma opere commissionate a scienziati, filosofi, scrittori, economisti, uniti da un solo titolo, decisamente significativo: *Domani*. Questo progetto ha bisogno di strutture e di una rete già collaudata: lo Stabile avrà un bacino di circa 600 operatori, tra artisti, tecnici e organizzatori. Insomma, per Torino serve una istituzione teatrale che sappia muoversi e rispondere alle esigenze di una città in continua trasformazione.

Il progetto di ristrutturazione delle Fonderie Limone, che si è concretizzato, è nato grazie alla collaborazione tra il Comune di Moncalieri e il Teatro Stabile di Torino ed ora si trasforma in una struttura all'avanguardia per concezione e soluzioni tecniche. Diviso in blocchi edilizi diversi, lo spazio delle Fonderie Limone è un complesso che comprende un'ampia sala teatrale, il foyer, una sala prove e spazi di laboratori tecnici. Ma non solo: alle Fonderie Limone avranno sede spazi per la Formazione e per la Scuola dello Stabile: sala prove e laboratori, una foresteria e strutture attrezzate per favorire la didattica e la creatività.

Non a caso le Fonderie Limone si inaugurano con due importanti eventi, frutto di percorsi formativi e di ricerca diversi, ma ugualmente significativi: il primo è quello fatto dal Maestro Giancarlo Cobelli con gli allievi della prestigiosa Ecole des Maîtres. Il *Woyzeck* diretto da Cobelli si inserisce appieno nel programma di "Sintonie", la manifestazione che coniuga sapientemente musica, prosa, cinema e arte. L'omaggio al personaggio creato da Büchner e reinventato da Alban Berg, troverà spazio adeguato proprio nelle Fonderie Limone, dove il percorso creativo con i giovani attori dell'Ecole fatto da Cobelli e Giovanna Marini inizia una nuova vita di vera e propria produzione teatrale. Il secondo, importante, appuntamento è con Eugenio Barba e l'Odin Teatret: *Il sogno di Andersen*, il nuovo spettacolo dello storico gruppo, che ha segnato il teatro del Novecento, debutta in prima nazionale proprio alle Fonderie, trovandovi un ambiente adeguato per far dialogare ricerca, riflessione, incontro e spettacolarità. Quello che auspichiamo, allora, è che questo spazio, finalmente restituito alla città e ai cittadini, si trasformi in un "opificio" delle arti, una fabbrica della creatività e della libertà espressiva.

Un nuovo teatro per il Piemonte, un nuovo centro per la formazione: primo passo per una ulteriore crescita della proposta culturale del Teatro Stabile di Torino.

la geometria ferita di Berg

di Guido Barbieri

Un urlo perfettamente inscritto nel perimetro di un triangolo, una ferita sanguinante che si apre all'improvviso lungo il profilo di un poliedro. Nessuna geometria, nemmeno quella "rivoluzionaria" di monsieur Poincaré, sarebbe in grado di spiegare due fenomeni irrazionali, nonché altamente improbabili, come questi. Due "rivelazioni" che mescolano secondo le leggi del sogno universi inconciliabili: da un lato il regno delle cose concrete (la voce, il sangue, la ferita), dall'altro il dominio delle forme astratte. Eppure, contrariamente alle apparenze, la formula matematica del "triangolo urlante" e del "parallelepipedo ferito" esiste e non è nemmeno troppo complicata: l'ha inventata circa novant'anni fa un musicista eclettico e ordinato, timido e rivoluzionario, radicale e tradizionalista come Alban Berg. E per scoprirla basta sfogliare le pagine della sua opera più dura e lanciante: il *Wozzeck*.

Nella partitura che Berg ha scavato dentro le "macerie" del dramma di Georg Büchner il gioco di sintesi tra la fisicità degli oggetti teatrali e la simmetria delle forme musicali è in effetti sistematico, ricorrente, gelido. E proprio per questo motivo l'opera generata con gran tormento durante il decennio 1914-1925 sembra la realizzazione quasi didascalica, manualistica, di quella coniugazione tra "urlo e geometria" che secondo Ladislao Mittner rappresenta l'essenza dell'espressionismo tedesco. Anche se, a ben guardare, l'abito sghembo e obliquo delle sfilate espressioniste *d'antan* sta un po' troppo stretto addosso al capolavoro teatrale di Berg.

Ciò che infatti attira irresistibilmente Berg verso il *Woyzeck* di Büchner è innanzitutto - come lui stesso afferma - lo *stimmungsgelalt*, il "clima espressivo" del dramma: l'intensità dolorosa di ciascuna scena, ma anche la spietata essenzialità della narrazione, la *brevitas* folgorante e aforistica dell'azione, ma anche l'assoluta frammentarietà del mosaico drammaturgico. Nel miracoloso dramma di Büchner, insomma, Berg ritrova, insperabilmente, una mancanza cruciale: l'ordinata e logica "continuità della narrazione" che l'opera romantica aveva mutuato dal grande romanzo borghese dell'Ottocento. E si getta dunque con la furia del pioniere sul testo "originale" per ricavarne alchimisticamente un libretto che possiede la purezza e la durezza di un'essenza: i dialoghi sono prosciugati, gli episodi "ornamentali" cancellati, le ventitre scene originali ridotte a quindici e suddivise in tre atti ognuno composto da cinque scene. Ma alla "agghiacciante simmetria" dell'architettura drammatica doveva corrispondere, necessariamente, una struttura musicale fondata sul criterio complementare della ricorrenza e della proporzione. Una necessità che Berg, strappato a forza dall'universo della tonalità insieme ai suoi amichetti dello Schoenberg Kreis, sente con assoluta consapevolezza: "Come potevo raggiungere, senza ricorrere al mezzo tradizionale della tonalità e alle possibilità di strutturazione formale da essa garantite, la medesima coerenza, la medesima ferrea unità musicale?".

Coerenza ed unità sono dunque le cornici forti entro le quali imprigionare la storia del soldato Wozzeck, rappresentante organico del *lumpenproletariat* tedesco, che la società borghese spinge nelle fauci dentate del delitto e della follia. Un *esprit de géométrie* capace di tradurre in forma musicale l'urlo lancinante del pugnale che il soldato infila nel ventre della sua amatissima Marie. Ed ecco che allora i corpi bollenti degli attori vengono immersi nel bagno gelido delle forme musicali storiche adottate, *in saecula saeculorum*, dalla musica occidentale.

Il metodo è semplice, ma ingegnoso: ognuna delle quindici scene è composta imitando con estremo rigore un dispositivo formale perfettamente riconoscibile. La scena iniziale, ad esempio, in cui Wozzeck si reca nella casa del Capitano, è una suite, suddivisa nei suoi episodi canonici (Preludio, Pavana, Giga, Gavotta, Aria), il dialogo tra il soldato e Andres, il suo commilitone, si ispira alla forma libera della rapsodia, la visita di Wozzeck nel gabinetto del dottore è una Passacaglia con 21 variazioni, la scena d'amore tra Maria e il Tamburmaggiore è un nitido Rondò. Un vertiginoso catalogo di arcaismi, un inventario di oggetti fuori moda, dunque, che raggiunge il vertice onirico della tragicità in perfetta coincidenza

l'occhio della cinepresa sull'allucinazione

di Andrea Prono

Werner Herzog fu sempre affascinato dagli scritti di Büchner, a tal punto che aveva progettato di portare sullo schermo *Lenz*, l'opera più visionaria del drammaturgo tedesco. Il progetto non si concretizzò mai, invece Herzog iniziò a girare *Woyzeck* nel 1978 ad appena una settimana dalla fine delle riprese di *Nosferatu*. Per il ruolo di Woyzeck inizialmente pensò a Bruno S. (già protagonista di *L'enigma di Kaspar Hauser* e *La ballata di Stroszek*) ma alla fine la scelta cadde su Klaus Kinski, alla sua terza pellicola insieme a Herzog. Il film fu presentato al Festival di Cannes nel 1979 e Eva Matts, che interpreta Maria, vinse la Palma d'oro quale miglior attrice non protagonista. Herzog conserva integralmente la struttura forzosamente frammentaria del testo e manifesta un rigore assoluto nell'attenersi alle più attendibili edizioni critiche dell'opera. Vera protagonista del film è infatti la *parola*, fonte generatrice di ogni processo filmico; la parola infatti risulta perfettamente adeguata alla comunicazione dell'universo interiore, e non richiede dunque integrazioni dialettiche di natura visiva, a differenza della maggior parte dei film di Herzog. Alcuni critici affermano che sia avvenuta una osmosi completa tra Herzog e Büchner: ad esempio Emmanuel Varrère scrive che l'occhio del cineasta è quello "di un romantico tedesco sulla sua epoca e, all'occasione, sulla nostra, in cui sembra sbarcato per caso, a immagine dei suoi eroi"; altri critici invece sottolineano che il protagonista del film sembra più un anti-eroe proletario (e che forse preannuncia Brecht) per sempre destinato alla sconfitta e sottomesso all'ordine borghese. Se il Capitano e il Dottore alla fine risultano presenze pressoché macchiettistiche, è Klaus Kinski che dà un'impronta indimenticabile al film. Abituato ad altri ruoli (eroe romantico, pervaso da uno *streben* che lo porta a voler realizzare i propri sogni impossibili - basti ricordare film come *Aguirre, furor di Dio*, *Fitzcarraldo*, *Cobra Verde*), è grazie alla sua straordinaria fisicità che il film diventa rappresentazione assoluta di un corpo straziato, umiliato, ma soprattutto assente, oramai svuotato di umanità (come vediamo nella prima splendida scena quando ancora scorrono i titoli di testa, nella quale il soldato Woyzeck è costretto ad inutili esercitazioni militari e a strisciare per terra sotto gli stivali del superiore). E difficile da dimenticare è anche lo sguardo di Kinski, disumano e terrorizzato, stereotipato e fisso verso la camera. E più semplicemente nel suo sguardo possiamo trovare il paradigma di tutta la vicenda, la contrapposizione tra una manifestazione di una razionalità che tende a schiacciare e invece di una sensibilità "naturale" che porterà Woyzeck alla sconfitta.

Un'altra versione interessante del dramma di Büchner è il *Woyzeck* del regista ungherese János Szász (1993). Szász ripropone la vicenda ambientandola nell'Ungheria dei giorni nostri facendo diventare il soldato un guardiano di scambi ferroviari. Nella pellicola ogni elemento del paesaggio e

con il Finale: la quinta scena del terzo atto, quando Woyzeck attira Maria sulle rive del lago e le infila il coltello nello stomaco, è sostenuta, come scrive Berg in partitura, da una "invenzione sopra un movimento regolare di crome" (Perpetuum mobile): in sostanza un ostinato melodico che rappresenta la perfetta traduzione "sonora" dell'ossessione omicida di Wozzeck. Il pedale che accompagna l'ostinato è costituito da un solo suono, la nota "si", che si ripete in diversi registri. Quando l'idea dell'assassino si presenta nella mente sconvolta del soldato con assoluta e irrinunciabile necessità gli archi intonano il "si" distribuendolo nello spazio "infinito" di cinque ottave: in questo modo l'assoluta rarefazione del tessuto sonoro muta il gesto concreto dell'uccisione in una cerimonia astrattamente rituale, immersa nella luce livida in cui l'orchestra incornicia le acque del lago. Di lì a poco il sogno dell'assassino le colorerà di rosso sangue trasformandole in un freddissimo letto di morte. Ed ecco che, per l'ultima volta, il grido del pugnale conficcato nella concretezza della carne si spegne nell'alga astrattezza di una liquida cerimonia funeraria.

dell'ambientazione sembra sprofondare in una cupa astrazione e in una dimensione atemporale: le linee dei binari ferroviari, ricoperte di neve, che corrono simmetriche e parallele per mete che mai conosceremo sembrano rimandare al sistema nervoso malato di Woyzeck. Sarà oggetto di un esperimento scientifico e contemporaneamente soggetto "biblico" dell'ineluttabile: diventa "tramite" stritolato tra la rivolta dei sensi e un'impossibile riconciliazione. Da sottolineare l'interpretazione di Lajos Kovács di rara asciuttezza e adesione, che si contrappone a quella inquietata e isterica di Kinski.

È invece una rilettura del dramma di Büchner *Wo(ja)czek* (1999) del polacco Lech Majewski, vincitore di molti premi, tra cui, nel 2000, Miglior Film Indipendente per l'International Federation of Film Societies. Viene raccontata la storia di Rafal Wojaczek, poeta ribelle, morto prematuramente nel 1971 all'età di 26 anni. Autodistruttivo, conscio del bisogno di miti nella realtà pragmatica e vuota della Polonia comunista, "bruciò la sua vita come un'offerta" scrive Majewski. Qui il parallelo Woyzeck-Wojaczek, porta a riconsiderare il ruolo dell'intellettuale, destinato comunque alla sconfitta, ma che può diventare una sorta di "guida" per le generazioni future.

Per ultimo citiamo il *Woyzeck* di Giancarlo Cobelli, prodotto dalla RAI. Nato dallo spettacolo teatrale del 1968, fu girato due anni più tardi sull'isola di Ventotene, tristemente famosa perché il regime fascista vi deportava i dissidenti politici. Cobelli sceglie di far morire Woyzeck (l'attore Antonio Piovaneli, già protagonista della versione teatrale) fucilato contro un muro, proprio quello contro il quale venivano uccisi i prigionieri dai soldati fascisti.

SINTONIE

Wozzeck di Alban Berg Mahler Chamber Orchestra Daniel Harding direttore

Auditorium Giovanni Agnelli, Lingotto
7 febbraio 2005, ore 20.30

La grafica dell'Espressionismo

a cura di Helmut Friedel
Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Lingotto
8 febbraio - 1 maggio 2005

Wozzeck/Woyzeck e dintorni

Cinema Massimo
9 - 10 febbraio 2005
Woyzeck di J. Szász
Woyzeck di G. Cobelli
Woyzeck di W. Herzog
Wo(ja)czek di L. Majewski

Da Woyzeck a Wozzeck: iconografia del perdente

Laboratorio multimediale in due tempi
Maison Musique, Rivoli

10 febbraio 2005
ore 10.30

L'arte del perdente

Intervengono
Andrea Battistini, Pietro Crivellaro,
Luisella d'Alessandro, Giulio Schiavoni,
Marisa Vescovo

Ore 18.30

Areale: Luogo e Risonanza

Video e tavola rotonda a cura di Ugo Locatelli
con Boris Battistini, Alessandro Bertirotti,
Nicola Crosta, Davide Galli,
M. Paola Orlandini, Marco Paltrinieri,
Mauro Sargiani, Alessandro Terenzi

