

Fiaba, commedia e sogno in Kleist

Cesare Lievi

Ho messo in scena tre testi kleistiani: Das Kaethchen von Heilbronn (Basilica 1988; Brescia 1997), La brocca rotta (Brescia 2002) e Il principe di Homburg (Udine 2010). Ora cercherò di raccontarvi come mi sono districato in essi come lettore e come regista.

Das Kaethchen von Heilbronn è designato da Kleist “dramma storico cavalleresco”, cosa che, se presa alla lettera, fa nascere subito in un regista dubbi e sospetti di grandi difficoltà. Infatti: *Caterina di Heilbronn* è un dramma? E lo “storico” che l’accompagna a cosa allude? Di storico, nel senso che comunemente si dà a questo termine, c’è ben poco: l’ambientazione (un medioevo fantastico), atmosfere, nomi, costumi, ma niente di più. E il “cavalleresco”? Sotto il pittoresco cui l’aggettivo rimanda (cavalli, cavalieri, duelli, dame da salvare, misteri, prodigi - un armamentario immaginifico di grande tradizione letteraria saccheggiato con

ingordigia dal teatro e dal cinema) c’è qualcosa che può interessare ancora il pubblico contemporaneo e che val la pena di indagare e rappresentare? Domande naturali, cui ho risposto in modo piuttosto radicale: *Caterina di Heilbronn* non è un dramma storico cavalleresco ma una fiaba. E come tale l’ho rappresentata.

I vari luoghi che l’azione esige erano scanditi da un movimento continuo di quinte nere e grigie, da velari che si alzavano e abbassavano, *silhouettes* nere di animali che entravano e uscivano corrispondenti simbolicamente ai protagonisti della vicenda (il cavallo per Strahl e i cavalieri, il fringuello per Caterina, i gatti per Cunegonda e le sue zie) e vari oggetti di scena (tavoli, sedie, alberi) mossi da cherubini quasi sempre presenti allo svolgersi dell’azione, spettatori curiosi e immobili a volte, vivi e partecipi altre.

Tutto era fluido, acqueo e sospeso. È in questa atmosfera che avveniva la fiaba. Ed essa è un’accensione di

senso improvvisa, un'attribuzione inaspettata voluta dal caso, non il risultato di un calcolo o una volontà come accade spesso nelle storie cosiddette reali.

Due sogni, due inconsci, due sragioni s'incontrano e diventano verità e senso.

Strahl riconosce in Caterina la ragazza del suo sogno e questa (grazie a un altro sogno che corrisponde pienamente a quello di Strahl e ne tappa per così dire i buchi aggiungendovi le tessere mancanti) riconosce in lui l'amato destinatogli dal cielo.

Ma la situazione in cui tale riconoscimento avviene ha qualcosa di particolare. È come una fiaba dentro un'altra fiaba. I due riescono a collegare e decifrare i loro sogni non in un colloquio alla luce del sole e al lume della ragione, ma in un dialogo strano, sconnesso e impari. Strahl sa che Caterina parla nel sonno. E mentre dorme, la interroga. Caterina risponde. L'inconscio, trattenuto nella veglia, fluisce inarrestabile. Caterina parla del suo sogno e nelle sue parole Strahl riconosce se stesso, il suo più profondo desiderio.

Dopo questo strano colloquio, tutto è diverso e chiaro.

Strahl cercava la donna del suo destino - la figlia dell'imperatore, aveva detto l'angelo del sogno - e pensava che questa fosse Cunegonda. Aveva tutte le qualità per esserlo: fascino, bellezza, femminilità e anche discendenza. Ma si sbagliava. Del re-

sto come poteva immaginare che la donna del sogno fosse Caterina che, dell'amata ideale, non ha nulla e assomiglia nei modi più a un ragazzino che a una donna? E Caterina come poteva riconoscere come amore la forza che la spingeva continuamente verso Strahl? Lei è innocente e una verità così forte e profonda non sa e non può riconoscerla come un fatto e imporla a se stessa e all'amato. Solo in una situazione estremamente sospesa ciò è possibile: in una fiaba.

Lo spazio dove si muovevano gli attori de *La brocca rotta* era completamente diverso da quello mobile e acqueo della *Caterina*. Una stanza chiusa: due alte pareti sghembe che convergono in un angolo al centro della scena. Una finestra immensa da cui si vede a volte, con grande sollievo del giudice Adamo, cadere la neve. Non c'è nessuna porta da cui entrare o uscire, e fin dall'inizio tutti i personaggi sono in scena, rintanati nell'angolo in attesa che venga il loro turno, il tempo e la possibilità di agire cioè di essere interrogati. C'è un'atmosfera cupa, opprimente e se non fosse per la grande finestra (di lì scapperà alla fine il giudice) niente farebbe sospettare un fuori.

È il luogo della legge: da lì non si può fuggire. Lì le azioni degli uomini acquistano senso e, in base ad esso, vengono giudicate secondo giustizia. Ma ciò che avviene, ciò a cui assistiamo in quest'opera di Kleist è proprio il contrario: l'impossibilità

di una attribuzione di senso secondo giustizia; e se è vero che alla fine, dopo infinite bugie, ricatti, depistaggi, falsi giuramenti, una certa verità viene pure a galla, la brocca è e rimane rotta e nessuno ripaga di tale fatto la signora Marta la quale nel conciso e brillante finale si ripropone di ricorrere a una istanza più alta. “Ditemi, signore, dove si trova la sede del governo a Utrecht? / Walter: Perché, comare Marta? / Marta: Hm, perché... non so, ma... bisognerà pure rendere giustizia a questa brocca, no? / Walter: Ah, già scusate! Certamente. È in piazza del mercato, e le udienze si tengono il martedì e il venerdì. / Marta: Bene, sarò lì tra una settimana”.

Chi giudica - questo è il perno attorno a cui ruota tutta la *pièce* di Kleist - dovrebbe essere il giudicato. Adamo è il colpevole e non il figlio di Vito Tuempel. Lui ha rotto la brocca, la notte precedente nella stanza di Eva, lui è il bugiardo e il seduttore.

Il fatto che il pubblico capisca subito chi è il colpevole - elemento contrario alla logica del “giallo” che costruisce la sua tensione proprio sulla domanda e il conclusivo svelamento di chi ha commesso il crimine - non toglie forza alla commedia. Anzi. Eliminata la curiosità per l'eventuale colpevole, l'attenzione dello spettatore si sposta sulle acrobazie linguistiche e situazionali che il giudice esegue per far cadere il sospetto sul giovane fidanzato di Eva o su qualcun altro,

acrobazie ingenue, assurde, patetiche e sfacciate che tramutano lo spazio chiuso della legge in uno spazio vertiginoso dove ogni figura, a cominciare dal giudice Adamo, non capisce più nulla, si smarrisce e, se per un attimo riesce a stabilire un punto certo, questo subito si sottrae e sparisce.

La legge, in fondo, non stabilisce nessun ordine e senso assoluti. La sua presunzione di farlo è ridicola: la sua soluzione, nel migliore dei casi, un aggiustamento e il suo giudizio più o meno una menzogna. Chi incappa in essa entra in un vortice comico e tragico dal quale non c'è scampo. Ogni giudice è “un uomo caduto” e la sua parola non può essere pura e vera. E così il suo agire. Ogni tentativo in questa direzione è solo un inganno: parole e azioni di una assurda, insensata commedia.

Quando al principe di Homburg, che sente ormai giunta “l'ultima ora del suo soffrire”, tolgono la benda ed egli vede davanti a sé non un plotone di esecuzione o il mondo grigio dei morti, ma tutta la corte schierata con Natalia che lo incorona e i soldati che l'acclamano, il vecchio Kottwitz risponde, alla sua domanda se tutto è un sogno, con queste parole: “Sì, un sogno, nient'altro”.

E come tale, come un sogno, ho rappresentato il dramma di Kleist.

Le scene scorrevano l'una nell'altra con fluidità onirica e, sebbene l'architettura dei vari spazi ricordasse il classicismo berlinese, tutto era sospe-

so, incerto, opaco e improvvisamente trasparente, materiale e immateriale nello stesso tempo, con gli attori presenti in scena anche dove la drammaturgia non li prevedeva, spettatori o addirittura contro-interpreti posti lì a sottolineare l'irrealtà della vicenda, la sua titubanza tra vero e immaginato, accadimento e desiderio.

Ne *Il principe di Homburg* non solo (come dice Botho Strauss) tutto è un sogno, ma anche tutti sognano, a cominciare dal principe stesso.

Cosa sogna Homburg? La gloria in battaglia e l'amore. E quando, dopo aver avuto indubitabili conferme dal destino della veridicità dei suoi presentimenti (l'elettore gli affida il comando della cavalleria e il guanto - il residuo reale del suo sogno d'amore - si rivela quello di Natalia) vede fuggire davanti a sé la realizzazione del suo desiderio, egli, quasi preso dal panico di un'occasione mancata, si getta nella zuffa prima di ricevere l'ordine d'attacco.

Disobbedisce, ma grazie a questa disobbedienza vince la battaglia. Si attende riconoscenza e lode da parte dell'elettore e invece viene citato davanti alla corte marziale e condannato a morte. Mosso ciecamente dal desiderio, ora si trova davanti il nemico mortale di questo: la legge. È andato troppo in là, ha varcato un limite e ora il limite gli si impone con tutta la sua inesorabilità. È confuso smarrito e oppresso: il desiderio e il sentimento l'hanno tradito. Il sogno è diventato un incubo.

Anche Natalia ha un sogno e lo rivela con coraggio e inaspettata arte oratoria al principe elettore da cui si reca perché conceda la grazia a Homburg. "La patria", gli dice, "non andrà in rovina e in pezzi / per la benevolenza di una grazia! / Piuttosto: ciò che tu, cresciuto al campo, / chiami disordine - l'atto cioè / d'annullare, ad arbitrio, la sentenza / dei giudici - a me pare l'espressione dell'ordine più bello. / Lo so, la legge marziale è sovrana / ma lo sono anche i sentimenti teneri".

L'ordine - questo è il suo sogno - deve saper risolvere e inglobare in sé l'apparente disordine del desiderio e del sentimento. Solo così è veramente se stesso.

Ma anche il vecchio Kottwitz e gli ufficiali dell'esercito sognano. E anche il loro sogno riguarda il rapporto tra disordine e ordine, cieca ubbidienza e sentimento. Infatti dice: " Signore, la legge più alta e suprema / che deve vigere nel cuore dei tuoi generali, / non è la lettera del tuo volere, / ma la patria, la corona, tu stesso / che la porti sul capo". E poi: "Vuoi ridurre l'esercito che ti ama / ardentemente, a un semplice strumento, / spada inerte alla tua cintura d'oro?... In battaglia, verso il mio sangue / per una ricompensa in soldi e onore? / Dio non voglia! Vale troppo per questo. / Se adesso tu punissi il principe / per questa vittoria non autorizzata e io, / con i miei squadroni, incrociassi domani / da qualche parte, tra

foreste e rocce, / come un pastore,
una vittoria altrettanto / non auto-
rizzata, sarei davvero un furfante /
se non facessi allegramente quel che
ha fatto il principe. / E se tu, codice
in mano, dicessi: / Kottwitz, ci hai ri-
messo la testa, io direi: / Lo sapevo,
signore. Ecco, prendila. / Quando mi
legai con un giuramento, / anima e
corpo, alla tua corona, inclusi anche
la testa: non ti darei niente che non
fosse già tuo”.

La fedeltà al sovrano non deve essere
fondata sull'obbedienza alla “lettera
del suo volere”, ma sul sentimento
che lega a lui e a quello che egli rap-
presenta. È il sentimento che conta,
non un sì freddo e sterile; e la legge
- questo è il sogno di Kottwitz - deve
piegarsi a esso.

Anche il principe elettore ha un so-
gno. E potremmo definirlo fonda-
mentale perché su di esso si fonda la
realizzazione dei sogni di Homburg,
Natalia e gli altri.

Il principe ha sbagliato. Si è lascia-
to trascinare dal desiderio di gloria
e amore. E ha disobbedito. Ora non
può fuggire da questa consapevolezza.
Deve riconoscere il suo errore,
assumersene la responsabilità e ac-
cettarne le conseguenze. Niente lo
giustifica, tanto meno il sentimento e
il desiderio.

Solo l'assunzione di responsabilità lo
può salvare. E non tanto dalla morte
(nel mio spettacolo il principe ha già
dall'inizio un doppio così che l'azio-
ne sembra svolgersi sul binario di un
duplice sogno con finale opposto: la
salvezza dell'uno e la morte dell'altro)
ma da se stesso, dall'io che trasbor-
da ed eccede. E così - come vuole il
sogno del principe elettore - agisce
Homburg.

Tanti sogni e un sogno solo, la fusio-
ne in uno di ciò che normalmente si
dà diviso: l'io e il mondo, il deside-
rio e la legge, la giustizia e la realtà, il
sentimento e l'ordine.