



CATERINA SI HEILBRONN

conversazione con **Cesare Lievi**

Traduzione

Esistevano già alcune traduzioni italiane, realizzate molto bene dal punto di vista letterario, ma a mio avviso scarsamente utilizzabili in teatro, perché preoccupate di rendere più la patina antica del testo di Kleist che la sua struttura sintattica, la quale coincide poi con la sua struttura drammatica. Heidegger dice che se l'anima tedesca ha avuto una sua traduzione linguistica, certamente il poeta che l'ha realizzata meglio è stato Kleist.

Mi sono dunque posto come obiettivo principale la resa di questa struttura, che molto spesso è "a vortice". Si perdono spesso il soggetto della frase e il soggetto parlante. A volte l'attore sulla scena racconta qualcosa in modo tale che d'improvviso lo spettatore non capisce più chi stia parlando; c'è ancora, ovviamente, l'ancoraggio dell'attore/personaggio, ma l'andamento della battuta ci trasporta in un territorio molto instabile, in un labirinto, il cui percorso è la teatralità della lingua di Kleist. Io sono andato alla ricerca di questa teatralità, più che della patina antica, la quale non è molto rilevante, se facciamo un raffronto con modelli italiani. Per quanto vecchia di duecento anni, la lingua di Kleist è assai più comprensibile ai tedeschi di quanto lo sia per noi quella di Monti o di Alfieri. La sfida più difficile è stata dunque tradurre le frasi "a vortice", spesso alternate a frasi frammentate, ricche di espressioni non verbali sottintese, come nella "scena del sambuco" (atto quarto, scena sesta). Qui infatti il dialogo è un flusso continuo tra due persone che progressivamente capiscono di parlare la stessa lingua, o meglio di avere lo stesso ritmo: un ritmo più fisico che verbale.

Da Kathchen a Caterina

Nel 1988 ho realizzato una regia di Kathchen von Heilbronn per il teatro di Basilea. Di quell'allestimento è rimasta una cosa molto importante: la struttura scenica ideata da mio fratello Daniele.

Daniele aveva trovato una sintesi spaziale-visiva straordinaria, di un livello che allora ne io come regista ne gli attori riuscimmo a eguagliare. Ora, con la nuova versione italiana, confido che il mio lavoro con la compagnia sia pienamente all'altezza della sintesi operata da Daniele. Non si tratta di una riedizione dello spettacolo dell' '88: oltre agli attori, sono mutati anche musiche, luci, costumi - tutto nell'intento di adeguarsi alla qualità della concezione spaziale. La Kathchen di Basilea è stata particolarmente apprezzata dalla critica tedesca, che ha sottolineato come l'accostarci a Kleist senza avere, in quanto italiani, il peso di una tradizione interpretativa alle spalle, ci abbia consentito di rivelare aspetti del tutto inediti del testo. Credo che questa relativa "ignoranza" stia analogamente favorendo gli attori della nuova Caterina. Rispetto agli interpreti tedeschi, noto che quelli con cui sto lavorando riescono a mettere molta più "carne" nei personaggi, a tradurre molto meglio l'elemento istintivo e passionale della scrittura di Kleist.

Impostazione registica

In una nota su Caterina ho scritto, parafrasando un poeta polacco, che si tratta di una fiaba che può essere raccontata soltanto con un'altra fiaba. Questa frase sintetizza efficacemente il mio approccio non solo a questo dramma, ma in generale a qualunque testo teatrale.

Fare una regia non significa fare delle note a margine, destrutturare il testo per mostrare ciò che nel testo non è chiaro, o è nascosto, o addirittura, come una volta ho sentito dire, "ciò che l'autore non ha avuto il coraggio di scrivere". Non m'interessa la regia come critica o svelamento: non c'è niente da svelare. Questo tipo di regia è fermo a vecchie posizioni post-sessantottine, per cui si è autorizzati ad analizzare un'opera teatrale da un punto di vista ideologico (marxista o psicanalitico, per esempio), provando le capacità d'interpretazione dell'ideologia, ma nulla acquisendo rispetto al testo. Mettere in scena significa invece mettersi in sintonia con l'autore, capirne profondamente il linguaggio, cercare, tramite la sua traduzione scenica, di farne fiorire le potenzialità espressive.

Non bisogna dunque porsi in un'ottica critico-didascalica, ma, considerando che ogni testo ha bisogno della messinscena per essere veramente se stesso, abbracciarlo e dargli vita. Gli attori devono innestare vita nel testo, non ucciderlo, non commentarlo, non analizzarlo come qualcosa di esterno, ma, facendolo proprio, consentirne sulla scena la "resurrezione". Io non amo il teatro che prende in considerazione testi morti e poi vuole confermare al proprio pubblico che sono morti. Questo teatro dall'atmosfera funebre non m'interessa affatto, anche se può essere un teatro di grande virtuosismo. Del resto, neppure il virtuosismo m'interessa, né ho la testa piena: se vedo virtuosismo in uno spettacolo, me ne vado.

Oltre che regista, sono autore teatrale, il che mi fa sentire particolarmente l'importanza di rispettare il linguaggio di chi ha scritto il testo.

Non tollero che un regista faccia avvertire la preponderanza del suo linguaggio rispetto a quello dell'autore. Se il regista non indaga l'opera dell'autore con l'intento di mettersi al suo servizio, abbiamo la morte del teatro, perché tutti gli autori diventano identici, omologati dalla cifra registica; ciò, oltre a essere illegittimo, suscita nel pubblico una noia tremenda. Si castra, con questo atteggiamento, la forza viva del teatro occidentale, che è basato anzitutto sulla parola, e risiede negli autori, non nei registi.

Kleist nostro contemporaneo

Tutte le produzioni del C.T.B. di questa stagione sono dedicate al Romanticismo e non si tratta di una scelta casuale o semplicemente di gusto. Ci sono elementi nel Romanticismo storico, soprattutto tedesco, ma anche inglese e francese, fondamentali per comprendere l'arte contemporanea e completamente ignorati dalla cultura italiana.

Nel nostro piccolo, stiamo cercando di dare un contributo per colmare questa lacuna. Quanto a Caterina di Heilbronn, si tratta di un testo grandissimo, che ovviamente va "trattato", non può essere messo in scena esattamente come è stato scritto: di questo era consapevole lo stesso Kleist.

Secondo la tradizione tedesca, quasi nessun lavoro teatrale viene messo in scena integralmente, ma l'autore fornisce al regista e agli attori una "forma aperta", che va attraversata da chi la mette in scena; ciò vale a maggior ragione per il teatro romantico. In questo senso, Caterina di Heilbronn è un'opera fortemente emblematica, certamente non equilibrata dal punto di vista formale (ne Kleist voleva che lo fosse), densa di temi, spunti e situazioni che anticipano la nostra quotidianità in maniera sorprendente. È un testo vecchio duecento anni, ma nel quale è facile rispecchiarsi, molto più che in altri della medesima epoca. Goethe, per esempio, ha visto gli abissi, come Kleist, ma ha sempre avuto il bisogno e la capacità di ricomporli; Kleist, non riuscendo a farlo, si è venuto a trovare in una situazione più moderna, irrisolta, drammatica, vicina alla nostra sensibilità.

Certamente Kleist è stato un anticipatore della psicoanalisi, ma io aggiungo che in un certo senso l'aveva già superata. La sua opera non rimane chiusa in schemi rigidi, "fa acqua da tutte le parti" - e proprio in questo consiste la sua grandezza. Kleist dà importanza all'inconscio, al sogno, al desiderio, a tutte le situazioni di sospensione della ragione poi indagate dalla psicoanalisi; ma già rompe, pur anticipandola, la rete in cui la psicoanalisi tenterà di inglobarle. Accostarsi a Kleist con Freud alla mano è il più grande errore che si possa fare. Coscienza e inconscio sono per Kleist due parti separate e unite al tempo stesso, funzionanti in questa loro dialettica; non c'è ricomposizione.

Strahl e Caterina

Questo dualismo è incarnato alla perfezione dal personaggio del conte di Strahl, caratterizzato dall'incapacità di riconoscere il proprio desiderio, di dargli un nome. C'è qualcosa in lui che lo muove verso Caterina, ma non riesce a capire cosa sia; è perché non riconosce in Caterina l'immagine che ha della donna. Si fida con Cuneogonda, che corrisponde invece a tale immagine, tentando di rispecchiare la norma -inculcata socialmente- di ciò che dovrebbe essere un rapporto tra uomo e donna. Lo spettacolo accompagna il lento riconoscimento da parte di Strahl del suo desiderio per Caterina: ciò che egli sente per lei, il suo Gefühl, è l'amore. Da parte sua, Caterina, nella sua ingenuità, innocenza e grazia, non si limita a far riconoscere a Strahl il suo desiderio, ma incarna una forza eversiva, distruttiva di ogni ordine preconstituito. Di fronte a Caterina vanno a pezzi l'idea di giustizia (come riconosce il presidente del Tribunale della Vema, Otto della Fluhe) e l'idea di paternità (si pensi allo smarrimento del povero Teobaldo). Non a caso Kleist stesso dichiarò il profondo rapporto che esiste tra Caterina e Penthesilea: gli esiti sono opposti, ma simile è l'energia formidabile che le anima.

Umorismo e fiaba

L'ironia, basata sulla consapevolezza che il mondo è nulla e i suoi valori labili, è un elemento fondamentale non solo in Caterina, ma in tutta la letteratura romantica; un altro elemento importante, a mio avviso poco entrato nella cultura italiana, è quello della dissonanza come fattore costitutivo dell'armonia di un testo. Si alternano scene drammatiche con scene di taglio grottesco: questa scelta è caratteristica non solo dell'opera di Kleist, ma del clima culturale del suo tempo.

Per quanto riguarda l'aspetto fiabesco, una grande intuizione di Daniele è stata di trasformare la scansione scenica in un flusso unico di immagini: pare di sfogliare un libro di fiabe, senza soluzione di continuità. C'è stata poi l'idea di far muovere tutto dai cherubini, spesso evocati dal testo. nello spettacolo, benché fisicamente presenti, sono visti dalla sola Caterina.

Considerando infine che i personaggi principali fanno riferimento a un mondo animale, abbiamo cercato di sottolineare questo rapporto: a Cuneogonda corrispondono i gatti, a Caterina il lucherino, a Strahl i cavalli.

a cura di Renato Gabrielli