

L'epopea femminile per eccellenza. Ricognizioni tedesche sulla *Pentesilea* di Heinrich von Kleist

Maria Maderna
Milano Teatro Scuola Paolo Grassi

Abstract

Tanti contributi nati in omaggio a Kleist in Germania (a duecento anni dalla scomparsa) hanno attinto alle fonti di un mito, quello di Pentesilea. Per quanto riguarda il teatro, gli spettacoli più interessanti hanno aderito all'estetica della performance, rinvenendo nella preminenza di un linguaggio fisico e visivo la loro ragion d'essere. Ma non solo: anche il cinema e gli altri 'canali' mediatici hanno offerto, paradossalmente, l'idea di una fisicità dirompente; o hanno ulteriormente adattato, trasformato, ibridato il classico della grecità che il grande autore tedesco aveva, già a suo tempo, rivisitato in modo decisamente radicale.

Im Laufe des Kleist-Jahres anlässlich des 200. Todestages dieses Klassikers haben sich Künstler unterschiedlicher Sparten mit verschiedenen Aspekten und Fragestellungen zu seinem Werk *Penthesilea* beschäftigt: Insbesondere mit Performances und Filmvorführungen. Hier werden Praktiken und Darstellungen des Körpers einerseits, andererseits aber auch Fortschreibungen dieses Stoffes im Medientransfer untersucht.

Parole chiave

Kleist, Mitologia greca, Performance, Cinema

Contatti

maderna25@gmail.com

Una vera esplosione di interesse per Kleist ha contrassegnato – e continua a contrassegnare - le stagioni teatrali tedesche, in occasione dei duecento anni dalla morte dell'autore tedesco (1777-1811). Si è trattato di operazioni registiche cui, per lo più, non interessava raccontare una storia basata sul vecchio concetto di dramma (un'azione dall'inizio alla fine attraverso le relazioni tra personaggi), ma cui premeva invece una concezione più complessa del fenomeno teatrale, che ne valorizzasse il carattere performativo, legato all'«economia» dell'esperienza, a emozioni e memorie individuali. Il mito fuoriesce – direbbe Hans-Thies Lehmann – dal 'guscio' del dramma per annodarsi in nuove esperienze che intercettano «la vitalità degli antichi rapporti di impronta rituale fra comunità e performer» (Guccini 3).

C'è comunque un dettaglio importante che ci permette di entrare nel merito dell'indagine sul performativo. Kleist scrisse un saggio, in cui partì dal presupposto che il pensiero avesse una natura processuale. Di più: il pensiero si produce contemporaneamente al linguaggio. E questa logica produttiva si somma con una logica comunicativa, perché il discorso si fa con qualcuno. Spesso lo sguardo di chi abbiamo di fronte, «che ci annuncia già inteso un pensiero espresso a metà», riesce a farci completare un discorso appena iniziato, a fornirci «l'espressione per tutta l'altra metà di esso». E questo non perché siamo noi a possedere la conoscenza; è piuttosto «una certa nostra condizione [...] a sapere» (Von Kleist, *Sulla graduale produzione* 995). Da quanto detto si

conclude che questa condizione è la comunicazione creativa, che si contrappone alla ripetizione retorica, a qualcosa di preparato e semplicemente ripetuto a un pubblico. Si tratta, dunque, di una premessa alla teoria kleistiana del rapporto pensiero-linguaggio parlato e scritto; meglio ancora: questa processualità ci svela uno dei tratti più interessanti delle sue opere teatrali.

Punto di partenza è un'opposizione rigida di ruoli che «in virtù di questa processualità si confondono [...] portando al disordine quando non alla morte» (De Angelis 57). Eppure questo disordine con minaccia di morte è, per l'autore, in realtà, la vera vita, e si estrinseca, non ultimo, nell'«eccitazione che accompagna la produzione dei pensieri e che un'espressione ritardata ed esteriore soffoca». Certamente, si può decidere di non accettare la processualità e quindi rimuovere il disordine, financo la morte. Ma l'esito sarebbe «decidere che tutto è già avvenuto, che ogni pensiero è stato prodotto e che va ormai soltanto espresso» (58).¹

Nostro obiettivo è di indagare, in questa sede, il rapporto tragico-coscienza in Kleist, occupandoci preliminarmente della *Pentesilea*. Per poi vedere come è stato declinato da due produzioni allestite per il bicentenario: tematizzando la scelta, da parte di un interprete del teatro kleistiano (Peter Atanassow) di assecondare l'ipotesi che l'osservatore è sempre parte di ciò che osserva, costruttore del significato e del senso della sua esperienza; o, da parte di un altro teatrante (Mathias Noack), di optare per il racconto orale come dimensione fondante dell'essere attore. Ma un'operazione ancora più estrema è stata quella tentata da altri due registi tedeschi (Hans Jürgen Syberberg e Hans Neuenfels), le cui produzioni, riproposte – e oggetto di animato dibattito sia ieri che oggi – si muovono in modo fecondo ai margini tra spettacolo e film.

1. L'attenzione all'idea di limite

Gli 'eroi', nelle opere del drammaturgo prussiano, incarnano «pulsioni totali [...], agonismi irriducibili» (Santagostini XLI). Raramente assistiamo a scioglimenti veri e propri: le tensioni, i conflitti hanno come esiti «il parossismo, l'isteria, la follia. O [...] la dissoluzione»: riflessi di dinamiche «elementari e, nello stesso tempo, abissalmente oscure». Non si davano «culture della mediazione» né «apparati etici e filosofici» che avrebbero potuto legittimare, in quegli anni, una *Weltanschauung* così «radicalmente tragica» (XLIV).

Per Fulvio Carmagnola, in Kleist la salvezza, quando si presenta, piomba giù dall'alto (simile, in questo, alla macchinosità ironica di alcune soluzioni in Euripide), non è frutto di quella decisione che glorifica il soggetto nell'atto della sua morte o della sua redenzione (Carmagnola 11). Dunque «da coscienza e la capacità di riflettere del protagonista appaiono irrilevanti»; l'evento «non ha connessione con la scelta [...], anzi; sembra sminuire l'importanza di tale scelta» (Pozzo 20).

L'immagine tragica più significativa cui Kleist ha dato vita resta *Pentesilea*. Il dramma è basato su una leggenda della guerra di Troia. La regina delle Amazzoni è presa dalla passione per il suo principale avversario, Achille, comandante dei Greci, che è preso, a sua volta, da passione per lei. La violenza del loro odio è eguagliata soltanto dal desiderio reciproco. Achille si finge vinto da Pentesilea, ma il suo inganno è scoperto, i due si sfidano di nuovo in campo, lui però soltanto con l'intenzione di farsi vincere e credendo

¹ Questo però vorrebbe dire mettere fine alla comunicazione.

che la sua avversaria pure combatterà per finta. Ma lei arriverà a un culmine di ferocia e follia nel finale, uccidendosi poi per il dolore. Decide di morire e morirà: esprime la sua volontà di autodistruzione che si traduce immediatamente in azione, semplicemente pronunciando la frase «mi calo nel mio petto» (Von Kleist, *Pentesilea* 386) e dirigendo contro di sé un sentimento annichilente, aguzzandolo a pugnale.

A differenza di tutte le altre fonti (come per es. in Elleno, in Tolomeo Efestione e in Arctino di Mileto), Pentesilea non solo uccide Achille, ma lo sbrana. E' uno scandalo per la classicità, per l'ideale armonioso, per la concezione di compostezza che si attribuiva agli antichi: Kleist si accosta a un modello ben preciso, ma lo sottopone ad una modifica sostanziale. In realtà, in questo che è il più inaudito dei drammi d'amore, non si ha lo scioglimento del nodo tragico, bensì solo il suo rendersi tangibile.

Se è possibile vedere nel destino tragico di Pentesilea un «cammino dell'anima» (anche kleistiano, come lo definisce Ferruccio Masini), occorrerà dire che in tale cammino «il compimento dell'amore coincide con il perdimento di sé» (Masini 16). La catarsi della passione viene ribaltata, non sta più nella progressiva sublimazione attraverso peripezia e catastrofe: Pentesilea è diventata la passione stessa nella quale «umano e ferino sono mescolati» (18) e che ha dissolto «il senso dell'unione amorosa in quello dell'appropriazione cannibalica» (22). Lo studioso Max Kommerell evidenzia, a questo proposito, l'elemento di dismisura, che è proprio della passione, combinandolo con il tragico (247).

Per concludere: nell'autodistruzione, dicevamo, si realizza il congiungimento con l'amato; quindi, «l'autocostruzione dell'Io diventa dissoluzione di sé» e «l'annientamento dell'altro si pone come auto-annientamento nell'altro». E proprio nella *via passionis* di Pentesilea sta la via moderna della conoscenza, che «non si astra dalla colpa dell'uomo, ma affonda sempre più in essa e nel suo divenire» (Masini 23-24).

2. Una *Pentesilea* in grado di dare un'esperienza immediata del reale

Per l'anno kleistiano Peter Atanassow e il suo gruppo teatrale aufBruch hanno messo in scena *Penthesilea und Achill* sull'isola dei musei a Berlino, nel suggestivo cortile a colonnati tra la Nationalgalerie e il Neues Museum, con attori professionisti ed ex carcerati (Atanassow lavora nel penitenziario berlinese di Tegel). L'opera teatrale di Kleist è stata spesso tacciata di irrepresentabilità (per il turbinare dell'immaginazione più selvaggia, per i protagonisti surdimensionati); occorre metterla in scena, s'è detto, con moltissima dedizione e molta maniacalità. Si può parlare, per lo spettacolo del gruppo aufBruch, di evento: è questa la veste che ha assunto, in effetti, la forma tragica antica, «un rito cruento che con il tempo è diventato ecocompatibile» (Ferraris 46). E forte, in effetti, è la potenza rituale che sprigiona dallo spettacolo berlinese.

Si tratta di un allestimento imprevedibile e coinvolgente. Il regista è ingegnoso nell'avvalersi della scenografia di spazi chiusi fino al claustrofobico (quelli in cui è abituato a lavorare), ma anche, indifferentemente, di luoghi aperti, estranei all'architettura convenzionale del teatro. Luoghi di cui poter sfruttare appieno gli orizzonti spaziali, sonori e luminosi (grande è la forza evocativa del disegno luci). La produzione indaga, da un lato, direttamente e profondamente, la parola poetica; è attenta a cogliere le sfumature più recondite del testo affrontato (il regista tedesco, per quanto riguarda la lingua, è riuscito tra l'altro a renderla sferzante, proprio come lo strepito d'armi che essa evoca nell'originale). Dall'altro lato, i componenti del collettivo berlinese

si sono interrogati in modo problematico e radicale sulla figura umana in scena (interrogazione che ha avuto come esito la messa in campo di una varietà molto suggestiva di mezzi espressivi – canto, grido, danza –): la loro è una ‘scrittura’ molto fisica e dirompente.²

Per Atanassow *Penthesilea* è tragedia del corpo e della mente. Ragion per cui (quasi) tutto è gestuale: le parole, le azioni, i cori, le coreografie. Tutto trasuda vitalità esplosiva. La corporeità diventa territorio privilegiato della ricerca di identità e funziona da punto di partenza per la nascita di nuove soluzioni drammaturgiche ed espressive. Tra l’altro, la bellezza coreografica dello spettacolo ci ricorda che la rappresentazione più adeguata, anzi: l’unica possibilità autoespressiva concessa alla protagonista è la danza; l’evento di Penthesilea si configura come danza tragica (Kommerell 269). Insistevamo poc’anzi sul combattimento, sul concetto di distruzione. E proprio l’immagine dello scontro avvicina il corpo tragico della regina delle Amazzoni – lei sente la sua passione come lotta – a quella forma superiore di lotta che si racchiude nella metafisica della danza. In cui la passione si compone combinando figure dell’estasi si da diventare sublimazione ritmica (Masini 26).

La visione dello spettacolo dimostra come il teatro possa ancora avere necessità e potenza, come sia possibile nutrire ancora fiducia nelle sue possibilità di comunicazione vera. Il collettivo ha fondato un proprio metodo in continua evoluzione, portando avanti il sogno di un teatro totalizzante, di un’arte in cui la forma non è conclusione, risultato, fine, bensì genesi, divenire, essenza. L’artista si presenta come portatore di un’azione che aspira, quasi, ad essere più importante dell’opera (e, in effetti, lo spettacolo tratto da *Penthesilea* concentra l’attenzione su di sé come evento; è contenuto oltre che forma, anzi: è più importante, in realtà, la cornice costruita attorno al quadro che il quadro stesso). Si tratta ovviamente di un evento ripetibile, che si colloca in un ambito ben preciso di manifestazioni, in un arco di occorrenze simili, però se ne ribadisce l’unicità.

3. L’oralità che si fa testo

L’unicità dell’evento ne fa un fenomeno che avviene in particolari condizioni spaziali ma anche, ovviamente, temporali, in sincronia perfetta con i partecipanti al ‘rito’. Unicità che sembra contrastare con il divenire storico, ma che permette anche di incrementare una memoria individuale (dopotutto il racconto orale, che andiamo ora a indagare in un esempio ben preciso, è stato la dimensione fondante della memoria collettiva). Gli eventi mantengono comunque il loro statuto di rito di appartenenza, in cui la comunità si celebra, anche in una società mediatizzata (a modificarsi è stato più il concetto di collettività: oggi globale, trasversale). E a essere alimentato, nel presente come nell’antichità, è il sogno di un mondo fusionale. Oggi gli eventi, è vero, nascono più dalle passioni, dagli interessi. Permane, tuttavia, un’istanza ‘politica’ quando, tutti insieme,

² Che rispecchia quella di Kleist: il linguaggio non verbale – manifestazione dell’inconscio dei protagonisti – si rivela in effetti sfera fondamentale della poetica dello scrittore tedesco; al contrario che nel dramma ‘chiuso’, non tutto è parola, non tutti i momenti dell’azione sono collocati nel dialogo come forma razionale di comunicazione. Il gesto, il gioco ‘muto’ come vettore di significato, «la mimica e la fisiognomica più che la prossemica, elaborano aree di senso – si pensi alla mano che lascia cadere l’arco di Tanai o alla [...] pantomima del finale, al rossore di Penthesilea o al labbro di Ulisse – in cui i fattori della significazione reclamano l’attenzione più scrupolosa» (Spedicato, *Il male passionale. La “Penthesilea” di Kleist* 12).

assumiamo parole, diamo alla cultura e alla conoscenza, in particolare, la possibilità di produrre esperienza, di essere attestazione.

Mathias Noack, attore e regista tedesco quarantottenne, nel mettere in scena e recitare *Penthesilea*, mira a un'introspezione nel momento creativo dell'autore, in cui la tragedia si consuma nella forma di un monologo 'interiore'. Noack, il cui allestimento ha visto la luce in realtà nel 2003, ma che è tuttora in repertorio, si è distinto, proprio con tale produzione, nella ricerca incessante di uno statuto nuovo, sia attoriale che *scenico*.³ Lo spettacolo ha costituito una tappa rigorosa e, allo stesso tempo, ricca, affascinante per il giovane teatrante tedesco: lo stimolo ad indagare l'orizzonte teorico e le modalità attuative del monologo, recuperando alla grammatica scenica la semplicità della narrazione nella sua dimensione orale e gestuale. Noack ha rivelato una straordinaria intelligenza teatrale nel percepire e comunicare i percorsi interni della *Penthesilea*. Non interpreta un personaggio, ma – direbbe Pier Giorgio Nosari – «lo racconta mentre procede a narrarne la storia» (Nosari 11)

Il testo dello spettacolo si è costruito recitando, più e più volte, la tragedia di Kleist, dando voce ai personaggi principali (variandone le figure solo per quanto riguarda le *nuances*: appartenendo così ad ognuna di esse e nello stesso tempo alla storia), cercando un ritmo adatto, tastandone l'efficacia; basandosi anche, in fase preliminare, su improvvisazioni come terreno d'esistenza e di sperimentazione avanzata. L'opera scritta ha legato il suo valore al potenziale espressivo e plastico: nei momenti migliori, abbiamo l'impressione che il performer sia posseduto dalla parola.

In scena vediamo solo una sedia (si potrebbe definire Noack una sorta di *sit-down comedian*), una rosa, un piccolo altare, che verrà poi distrutto, un barattolo di vernice rossa, alcuni bastoncini d'incenso. L'attore si cambia d'abito a metà spettacolo senza uscire di scena, toglie il cappotto da ufficiale per restare con indosso un semplice vestito femminile da sera rosso sangue: il consueto apparato formale del teatro può risultare veramente fuorviante davanti all'urgenza di una storia da narrare. Certo, Noack si pone totalmente al servizio della parola. I gesti assurgono alla dignità di testo, la scrittura si fa voce; anzi, ci perviene proprio la voce di Kleist. Ma anche il suo sguardo: l'assolo suscita visioni, che vengono poi incrementate dall'immaginario di ciascun spettatore. L'oralità, con il suo ritmo ipnotico, l'attenzione istintiva al *timing*, le 'incertezze' naturali del discorso, trascina il monologo e lo fa vivere.

È come se il testo accadesse: riempie il corpo dell'attore toccando l'indicibile; prende tempo e volume, disegnando attorno a sé lo spazio in cui lo si può udire. Assistendo a questa particolarissima *Penthesilea*, si ha davvero l'impressione che in tale spazio si sprigioni l'energia del performer e la sensibilità del soggetto che lo abita. Noack è magistrale nel praticare l'oralità come costruzione di relazioni e spazio naturale di incontro. Certamente, la grammatica del racconto orale ha bisogno di spazi precisi. Lo spettacolo ha percorso le scene tedesche in maniera capillare, prediligendo ovviamente condizioni di intimità nella relazione con il pubblico (sale più o meno piccole – con il palcoscenico semplicemente ricoperto di sabbia – cortili, aie perfino). E il performer tedesco è magistrale anche nell'uso del linguaggio del corpo, da cui partire per spiegare il

³ Quasi confermando un giudizio di Goethe. Si trattava, in effetti, di un soggetto su cui anche il sommo poeta aveva indagato, ma poi lasciato cadere perché troppo rischioso. Si può allora affermare che Kleist è andato oltre le intenzioni di Goethe, non paventando le conseguenze delle sue coraggiose ricerche. *Penthesilea*, comunque, non piacque a Goethe. Tanto che, rispondendo a Kleist che gliela aveva inviata, scartava subito l'idea di metterla in scena a Weimar e la destinava ad un vago teatro «di là da venire».

rapporto tra sentimenti, intenzioni ed azioni. Il suo costituisce veramente un esempio dei più intensi di una poetica fatta di gesti, oggetti, 'apparizioni'.⁴

Per quanto riguarda il 'dispositivo' performativo, è chiaro lo statuto di oggetto certamente 'finito', però aperto all'imprevedibile; di fenomeno dai confini fluidi, teso a sottolineare la propria dimensione processuale, dotato di una sua materialità e autosignificazione. Certamente, il *solo-performer* privilegia la componente di autoriflessività, «categoria per eccellenza dell'arte moderna» (Puppa 19); ma è importante soprattutto che l'attore riesca mirabilmente a far coincidere la propria presenza con un'assenza: il suo è un teatro che agisce direttamente sugli spettatori, spingendo la loro coscienza *fuori di sé*, facendole scoprire un'altra dimensione dell'esperienza.

4. Teatro e cinema

4.1. Rapporti di contiguità

L'epopea femminile per eccellenza (come sovente viene definita la *Pentesilea*) è stata data, a cagione della sua 'irrepresentabilità', spesso a livello di esperimento.

Proverbiale è rimasta la lettura scenica – non nata quindi come rappresentazione – del 1987, diretta da Hans Jürgen Syberberg e interpretata dalla straordinaria attrice Edith Clever (poi elaborata in video,⁵ come pure *Die Nacht* (La notte): sei ore di monologhi per un solo personaggio sul tema, per l'appunto, della notte nella letteratura europea e intessuta di brani tratti, tra l'altro, anche da Kleist). Syberberg (n. 1935) e Clever (n. 1940) hanno proseguito, da par loro, lo studio sulle tecniche dell'affabulazione con *Die Marquise von O...*: anche in questo caso, nel 1989, si è trattato di una sfida allo *show-business*, ad un modo di far teatro che predilige l'aspetto spettacolare: il regista e l'attrice tedeschi si sono mossi, in effetti, alla ricerca di una teatralità decostruita, di un'essenzialità che spoglia, toglie, azzera, lasciando spazio ad un evento che stabilisce un rapporto profondo con il pubblico. *Die Marquise von O...* è stata riproposta dal vivo, nella stagione 2011-2012, alla Accademia delle Arti di Berlino (pur se sottoforma di lettura: anche se l'attrice riesce, gradualmente e immancabilmente, a entrare nell'interpretazione del personaggio). Nel ricordo comunque di tanti, tantissimi spettatori campeggia ancora la versione recitata che Edith Clever fornì, per l'appunto, nel 1989, diretta da Syberberg,

⁴ Per quanto riguarda il 'coro': le due forze primordiali che si riconoscono e si scontrano nel dramma sono circondate da aiutanti impotenti, 'spettatori' e voci che testimoniano, lodano o deplorano l'azione dei protagonisti. Noack ha inserito delle tracce sonore, dei segnali acustici – semplici inserti registrati – per darci l'idea di queste figure che osservano l'azione frenetica senza mai essere capaci però di un intervento decisivo. Importanti sono i versi in cui Pentesilea diventa consapevole di ciò che ha fatto: «Così, è stato un errore. Amore, orrore: fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro» (Von Kleist, *Pentesilea* 384). La rima è strumento evocativo per eccellenza, crea un'unità magica tra suono e nesso. La protagonista, individuando la rima, che sussiste a priori tra i due termini (tra «baci» e «morsi», in realtà, nell'originale tedesco), dimostra allora, si può dire, la sua 'innocenza', la fatalità del suo destino. Il mistero tragico della passione si costruisce esattamente su questo scambio fatale (reso da Noack con asciuttezza, ma anche con un'intensità lancinante).

⁵ Di una *Pentesilea* decisamente particolare si tratta, va detto: in cui la pregnanza della parola poetica e la sua resa attraverso la lettura connotavano una vera e propria operazione di riscrittura. Si assisteva, tra l'altro, ad un recupero del testo nella sua originaria natura poetica: in Germania ci si rifà spesso a precedenti di lettura ad una voce, già praticati quando Kleist era in vita.

e che è stato possibile rivedere in video in occasione di alcune delle tante rassegne coordinate in Germania nelle ultime due stagioni e dedicate ai rapporti tra Kleist e il cinema. In effetti questi monologhi, che rendono omaggio all'autore prussiano e che vedono protagonista Edith Clever, sono stati presentati sia come spettacoli che come (video)film, in un percorso stimolante ai confini tra i due media.

Nella conturbante novella di Kleist, Giulietta, «vedova di eccellente reputazione», è costretta ad annunciare su un giornale che «senza saper come, si era trovata incinta»; e ora chiede che «il padre del nascituro si presenti» (Von Kleist 803). Con grande sorpresa vede presentarsi proprio il conte russo che l'ha sottratta alla violenza di alcuni suoi sottoposti: il conte le confesserà di aver approfittato di lei svenuta. Indotta suo malgrado al matrimonio, Giulietta dovrà infine convincersi del sincero amore che l'uomo nutre per lei.

Anche con *Die Marquise von O...*, Syberberg aveva scelto di condurre Edith Clever non sulla via maestra di un'interpretazione 'classica', bensì su sentieri nascosti, attraverso i quali l'incanto di una recitazione perfetta riusciva a materializzare la piccola folla di personaggi (sette) davanti agli occhi degli spettatori, con un lavoro condotto attraverso le molteplici potenzialità della narrazione a teatro (pratica di cui, in realtà, si sarebbe incominciato a parlare solo a partire dai primi anni Novanta). Nello spettacolo notiamo, prima di tutto, un assetto particolare delle coordinate spaziali, con una netta tendenza alla semplificazione: l'attrice recita su un tappeto di foglie autunnali, avvolta in un mantello nero; ogni tanto si siede a un tavolino o, vestita di bianco, si muove, intorno ad un tavolo, da una sedia all'altra, mentre sullo sfondo campeggiano due statue e si alternano due fondali di castelli (l'uno caro a Kleist, l'altro simbolo *tout-court* dei regnanti di Prussia). E un ulteriore processo di semplificazione (semplificazione che non fa che potenziare il testo di partenza, conferendogli ancor più incisività e profondità), dicevamo, lo riscontriamo anche al livello dei personaggi. Edith Clever – unico strumento, si potrebbe parafrasare, a cui è ridotta l'orchestra – riversa, per l'appunto, la coralità dell'opera (certamente, imperniata sulla singolarità della protagonista) in un'unica presenza scenica.⁶ Il diverso atteggiarsi della persona, i modi differenti in cui si distribuisce la soggettività del racconto sono realizzati con estrema nitidezza in partiture di gesti. L'interpretazione, svariando tra molteplici registri vocali, dà corpo ai diversi punti di vista attraverso i quali si compongono gli avvenimenti, intrecciando una sorta di fatale distacco con una specie di oscura adesione umana, che si sovrappone alla semplice osservazione dei comportamenti.

La sonorità, corporeità e continuità fisica dell'attrice evocano anche la verità espressiva della voce interna, nascosta, che racconta, quella dello scrittore: con la stessa voglia di sfida a mostrare l'indicibile, come Kleist era riuscito a fare nelle sue opere. Interessante è anche l'utilizzo del discorso indiretto. Syberberg sembra cioè aderire alla formula del discorso diretto mettendo in scena *Die Marquise von O...*, aderisce invece allo

⁶ Nel caso della *Marquise von O...* non era stato difficile, rammentava l'attrice tedesca, ricondurre tutta la storia ad un solo interprete: «Trattandosi di una novella, c'è un narratore che congiunge i vari anelli della storia e sottolinea il passaggio da un personaggio all'altro. In fondo si tratta di un grande flusso da cui i personaggi escono e rientrano, arrivano e ritornano» (Bandettini, *La Marchesa Clever* XVII). Edith Clever parlava anche di un tipo di recitazione nuova, ma antichissima allo stesso tempo; e, non a caso, di «rito»: in effetti, per esempio, acqua e fuoco venivano usati, però nella *Penthesilea*, in funzione sacrificale. L'attrice strappava alcune pagine dal volumetto della tragedia e faceva sì che diventassero oggetto di trasformazione grazie all'azione dei due elementi: riconsegnava cioè il *logos* alle forze della natura.

schema di quello indiretto nel momento in cui ne fa un monologo in cui Edith Clever recita tutti i ruoli. Così facendo, il regista riesce a sottolineare da una parte la materia oscura del sentimento, il groviglio caotico dell'esperienza di Giulietta, traducendoli però – esattamente come fa Kleist, ma su un ulteriore livello – in termini di singolare limpidezza. E proprio il contatto con una materia così inquietante anima la costruzione dello spettacolo di una vitalità profonda, assicurando alle parole dell'autore una ricchezza di significato eccezionale. In altre parole: se il monologo permette l'irruzione del reale, il racconto consente – inquadrando la materia incandescente, imbrigliandola – quasi una fuga dalla vita stessa; allora la corporeità della parola narrativa significa uccidere e resuscitare allo stesso tempo. Certamente, *La marchesa di O...* è un testo mirabile anche per come dà voce, in effetti, alla rappresentazione dei sentimenti: al trascolorare, alla frequenza delle lacrime, allo sfoggio di genuflessioni e di abbracci, al ripetersi degli svenimenti. Vengono riprodotti stati d'animo, moti del cuore, ma senza affettazione né patetismo, e questo proprio grazie al fatto che Edith Clever reciti tutte le parti, per di più 'in levare', in uno spazio scenico pure ridotto ai minimi termini. E Leonardo Quaresima parla, a questo riguardo, di un «doppio, compresente sistema di focalizzazione».⁷

L'exkursus ci è sembrato indispensabile per capire l'operazione condotta da Syberberg e perfettamente, ma anche creativamente, documentata dal suo film – girato nei circuiti d'*essai* e poi approdato in cassetta e successivamente in dvd: il regista aveva cercato spazi in cui celebrare il suo rito, facendo sua «la dimensione iniziatica della proiezione-evento» – (Socci 91). Ma un'analisi più puntuale ci permetterà di considerare in modo approfondito come la scrittura scenica di Kleist si è lasciata e si lascia trasportare in altri media, a cominciare dall'esempio Syberberg-Clever.

Accennavamo all'evidenza della novella come sistema che impone processi di semplificazione, sottrazioni, sospensioni: prima tra tutte quella riguardante il discorso introspettivo. Grazie, quindi, anche ad una scrittura minuziosamente descrittiva. *La marchesa di O...* racchiude elementi dialogici, oggettivi e 'documentari' tali da rispondere in tutto e per tutto alle esigenze dell'obiettivo cinematografico: le 'didascalie', per esempio, riguardanti espressioni fisiognomiche e gesti sono precise, calzanti. Meglio del più minuzioso sceneggiatore, Kleist ci informa su atteggiamenti e movimenti dei suoi eroi. Per quanto riguarda il processo di semplificazione a livello spaziale: nel film di Syberberg il luogo teatrale sembrerebbe non offrire alcuno spiraglio, alcun varco in direzione di un altrove. In realtà si tratta di uno spazio chiuso, ma non claustrofobico, perché «le tenebre che lo definiscono sono in realtà finestre aperte sull'infinito» (97).

Per Manfred Schneider, i film *Penthesilea* e *Die Marquise von O...* sarebbero riconducibili ad un denominatore comune: l'immagine della cattedrale. La cattedrale come simbolo di un nuovo «cinema del tempo» (M. Schneider 81), di un «tempo della fine» che chiesa e cinema condividerebbero. La settima arte sarebbe accostabile alla religione, intesa come «tecnica del ricordo» (82): il cinema è il medium più adatto a scongiurare il rischio dell'oblio, a tramandare esso stesso la sua storia, la sua memoria. I due spettacoli-racconto diventati film celebrano vere e proprie messe: feste del ricordo, sì, ma della letteratura (82). In queste due opere ogni movimento rivela la sua funzione, che è quella di scandire il tempo, un tempo lento, ieratico, come quello delle cerimonie

⁷ Quello «previsto dal testo originario» e quello «determinato dalla sua recita da parte dell'interprete della Marchesa» (Quaresima 107).

religiose.⁸ E il testo si impadronisce di un'attrice. Che dice, anzi è tutto il testo, lo incarna. La parola sembra essersi celata, o meglio: calata nella voce e nei gesti dell'interprete, per poi estrinsecarsi in tutta la sua intensità, spalancandosi al mondo dei sensi. E la dicotomia immagine/parola, in entrambi i film, equivale ad agire e testimoniare l'azione, anche se, viceversa, «l'azione può essere di competenza della parola», mentre «l'immagine funge da testimone» (Socci 100)⁹. Siamo in presenza di una teatralità che lascia comunque il palcoscenico all'attore, alla parola dell'autore, ma in cui, nondimeno, i movimenti di macchina, le inquadrature, le luci e la scena come strumento e luogo di diffusione, diventano un'unità, modificando lo statuto della creazione artistica.

Un tratto inedito, singolare, ci viene segnalato da Leonardo Quaresima (107). C'è un effetto di duplicazione, al cinema, quando sentiamo una *voice over* (in *off*): la udiamo e, simultaneamente, vediamo quanto il narratore ci espone, la stessa informazione ci viene cioè ripetuta su due livelli. Con la conseguenza che il visivo diventa, per così dire, fluido; si ha l'impressione che le immagini perdano in definizione, che l'accentuazione simulacrale aumenti. L'effetto di sovrapposizione, nel film di Syberberg tratto dalla *Marquise von O...*, è causato da una voce *in*. Un identico fenomeno viene presentato su due livelli, quello dell'immagine e quello del parlato: la voce *in* di Edith Clever conserva però della voce *off* «lo stesso potere di fantasmizzazione» (107). Il modo migliore, insomma, per tradurre, l'indefinibilità del dettato kleistiano.

Il *logos* si impossessa di un corpo, dicevamo. La pratica del monologo cui si attengono Syberberg e Clever è importante: ci sembra davvero di sentir risuonare il sapere contenuto nei libri che «ritorna, per così dire, alle radici» (M. Schneider 86). L'immagine della cattedrale, allora, come simbolo, accennavamo, del «tempo della fine», della letteratura *tout-court* e dei film di Syberberg che stiamo trattando. Film in grado di far tabula rasa del mondo ma, allo stesso tempo, di porgergli uno specchio perché riesca a farsi un'immagine di se stesso. Immagine che ci «dona [...] la pienezza dei testi» in un profluvio di altre «immagini, bellissime e perdute», in cui veramente il simbolo della cattedrale rinvia al cinema: «i grandi depositi e i segni del pensiero dei discorsi divini [...] rimandano [...] al cinema come ricordo della letteratura, della forza della letteratura» (87).

4.2. Rapporti di interazione

Nei film di Syberberg si ha l'impressione che la macchina da presa danzi, non soggetta alla legge di gravità. Come una marionetta possiede grazia e leggerezza, «non ha coscienza alcuna o [...] una coscienza infinita» (Von Kleist, *Il teatro delle marionette* 1021). In realtà è l'occhio del creatore che «controlla sul monitor e innesca il *Gesamtkunstwerk*» (Socci 89). *Gesamtkunstwerk* cui tende anche Hans Neuenfels (n. 1941), considerato uno dei padri del teatro tedesco di regia, ma soprattutto uno degli ultimi artisti totali del nostro tempo; pure autore (di differente ambizione e area d'interesse rispetto a Syberberg) di opere tese a costruire una serie di legami tra vari generi artistici. Forte è comunque in Neuenfels l'interesse per la performance: l'arte, è solito ripetere, non è mai statica, bensì un processo vivente.

⁸ In realtà Kleist è indicato da Gilles Deleuze e Félix Guattari come l'autore per eccellenza di un teatro che comunica attraverso un nuovo ritmo; o meglio: in lui «tutto diventa velocità e lentezza. Successione di catatonie e velocità estreme, di svenimenti e frecce» (Deleuze - Guattari, *Millepiani* 389).

⁹ Regista e attrice si sdoppiano l'uno nell'altra: questo specchio è «una porta segreta che si schiude tra l'aura delle immagini e il fluire delle parole» (97).

Neuenfels aveva tratto dalle sue messinscena due film curiosi (riproposti e accolti con interesse in più di un'occasione in Germania nelle ultime due stagioni), *Heinrich Penthesilea von Kleist* (1983) e *Die Familie oder Schroffenstein* (La famiglia ovvero Schroffenstein, 1984). Alla base c'era ovviamente l'allestimento teatrale. Tra l'altro Neuenfels, per quanto riguarda per esempio la *Penthesilea*, aveva cercato di attenersi al testo nel modo più fedele e di rispettare l'intento di Kleist, al quale premeva dimostrare come la protagonista agisse in un tempo in cui *parole* e cose si corrispondevano intimamente, potevano ancora fondersi senza residuo (infatti la regina delle Amazzoni si rivela essere morale capace di un suicidio morale, che compie senza bisogno di armi: si tratta di un impeto metaforico che testimonia l'uso magico del linguaggio. Ai primordi dell'umanità, e nei primi anni di vita del singolo, cose e parole sono ancora tutt'uno; desiderio, parola ed effetto costituiscono un'unità. E' la condizione dell'innocenza, tipica dell'infanzia, al termine della quale l'uomo – nel senso del «teatro delle marionette» – può solo tentare di trovare un passaggio segreto che penetri nel paradiso sprangato). L'accento, dalle parole, cade ora più sulle *immagini*, l'«opera» dovrebbe, nelle intenzioni del regista berlinese, diventare realtà fluida che interseca le une con le altre. Di più: dovrebbe far registrare un «salto» dallo stato al movimento, dal regno astratto del *logos* all'universo dei nuovi incroci visivi e sonori.

In *Die Familie oder Schroffenstein* (una variante di *Giulietta e Romeo*, come è stata definita: la vicenda – è l'esordio teatrale dello scrittore tedesco – di due padri, acerrimi nemici, che uccidono senza saperlo i rispettivi figli) si trattava non di una pura e semplice registrazione, ma di un film vero e proprio, teso ad «indagare l'universo interiore del primo Kleist» (Reiter 32). Ma è nell'omaggio a Kleist immediatamente precedente che Neuenfels aderisce in modo quasi «oltranzista» alla formula della sperimentazione.

Heinrich Penthesilea von Kleist sfodera idee notevoli negli scambi tra palcoscenico e set: finzione e realtà si mescolano, allo scopo di riflettere sul teatro. Si tratta di un film dotato di molteplici piani di lettura. Nella prima «dimensione» oggetto è ovviamente l'opera di Kleist messa in scena dal regista. Abbiamo poi l'azione al presente, nella Berlino contemporanea, con dialoghi odierni ma personaggi in costume – dell'epoca dell'opera e/o dell'autore prussiano. In realtà, in questo livello, è Neuenfels il protagonista (e lo si può capire solo in riferimento alla prima «dimensione»). Interessante è anche l'evidenza che Neuenfels giri in esterni ma utilizzi anche ogni singolo ambiente del teatro in cui fu allestito il suo spettacolo. Abbiamo poi «visioni» in bianco e nero» (I. Schneider 104), incentrate su Penthesilea e Achille (persino prima o dopo le scene madri che li riguardano!): interludi documentaristico-onirici che sfruttano moduli espressivi differenti. Assistiamo, infine, al *making-of* del film.

Ormai, tipico dell'osmosi tra i linguaggi è che qualunque cosa accada, fuori dal nostro tempo, è possibile prenderla, usarla, rubarla. In *Heinrich Penthesilea...* c'è in realtà qualcosa di più: il passato viene letteralmente convocato dal presente. Ma non è finita qui. Secondo Neuenfels, il film sarebbe una biografia immaginaria di Kleist; ma è anche la messinscena della vita del regista stesso. Da una parte, quindi, Kleist entra come personaggio nella *fiction*, diventa protagonista di una narrazione: una creatura dell'immaginazione resa vitale. Dall'altra, in *Heinrich Penthesilea...*, il ricordo si è fatto racconto ed è impossibile per gli spettatori discernere i dettagli veri da quelli predisposti appositamente per la storia. L'autore-regista, quindi, è diventato testimone diretto del proprio racconto, l'assoluto garante della sua veridicità (meglio: dell'autenticità, non della verità delle cose). Al fatto che il protagonista di questo film (Neuenfels stesso) abbia

sperimentato *effettivamente* i fatti che racconta, noi spettatori siamo portati ad attribuire una specie di radiazione numinosa, un vero e proprio potere taumaturgico.

Secondo Neuenfels, inoltre, che si è cimentato spesso e volentieri con regie liriche, il procedere della *Penthesilea* è dettato da forme legate alla composizione musicale, che sospendono il tempo, lo condensano o lo dilatano. Si potrebbe allora, conseguentemente, affermare che la causa prima della musica, da cui nasce ed a cui ritorna, è il silenzio. Nella *Penthesilea* l'altra faccia del linguaggio, teso fino allo spasimo, potrebbe quindi essere il mutismo. Kleist perviene, per il tramite delle parole, alla «cancellazione dei personaggi in scena» (Chiarloni VIII). L'indicibile, ciò che non si può o non si può ancora dire, è l'occhio del ciclone – linguistico – di questa tragedia. «Ora è là, in silenzio, spaventosa, accanto alla salma di lui, con la muta che annusa [...]. Le abbiamo domandato che cosa ha fatto. Lei tace. Se ci riconosce. Tace. Se ci vuol seguire. Tace» (Von Kleist, *Penthesilea* 374). Si tratta di far toccare con mano il silenzio del dopo. Per l'autore della *Penthesilea*, che si ammutolì nel vero senso della parola, vale lo stesso discorso.

Il suicidio, sempre vagheggiato, si riaffaccia in lui nel novembre 1811; conosce una dama affetta da un male incurabile e si mette d'accordo con lei. L'autore (è lui stesso, tra l'altro ad avallare l'analogia tra sé e la regina delle Amazzoni, tra le loro morti 'performative') mette in scena con cura l'omicidio-suicidio; ma, così facendo, Kleist procura l'ultimo tassello alla sua biografia 'fantastica': comportandosi esattamente come il personaggio di un suo dramma.

Bibliografia

- Bandettini, Anna. *La Marchesa Clever*. «La Repubblica» 12 maggio 1990. Stampa.
- Carmagnola, Fulvio, ed. *Tragico e modernità. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno*, Milano: Franco Angeli, 1985. Stampa.
- Chiarloni, Anna. *Nota introduttiva*, in Von Kleist, Heinrich, *Penthesilea*, (trad. di E. Filippini), in ID., *Penthesilea*, Torino: Einaudi, 1989. V-XIV. Stampa.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Felix. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1980, trad. Giorgio Passerone, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1987, vol. I. Stampa.
- De Angelis, Enrico. *La processualità nell'opera di Kleist*, in Id., *Doppia verità. Saggi su Kleist, Hölderlin. George*, Casale Monferrato: Marietti 1985. 21-30. Stampa.
- Ferraris, Maurizio. *La società dell'evento*. «La Repubblica» 4 dicembre 2010. Stampa.
- Guccini, Gerardo, ed. *Ripartire dal postdrammatico: storia e futuro del teatro*, «Hystrio», 1(2013). 2-4. Stampa. Rivista teatrale.
- Kommerell, Max. *Die Sprache und die Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in Id., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe-Schiller-Kleist-Hölderlin*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1963. 180-254. Stampa.
- Masini, Ferruccio. *Penthesilea e il labirinto della passione*, in Id., *La via eccentrica*, Casale Monferrato: Marietti 1986. 14-27. Stampa.

- Nosari, Pier Giorgio. *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, « Prove di drammaturgia », 1(2004). 11-14. Stampa. Rivista teatrale.
- Pozzo, Riccardo. *Tragico e coscienza in Kleist*, in Carmagnola, Fulvio, ed. *Tragico e modernità*, Milano: Franco Angeli, 1985. 17-30. Stampa.
- Puppa, Paolo. *La voce solitaria*, Roma: Bulzoni, 2010. Stampa.
- Quaresima, Leonardo. *Die Marquise von O...*, Kleist, (Rohmer), Syberberg, in «La scena ottica. Cinema e teatro in Germania», «Cinema & Cinema», 57(1990). 97-108. Stampa. Rivista cinematografica.
- Reiter, Elfi, ed. *La scena ottica. Cinema e teatro in Germania*, Bologna: Assessorato alle Attività Culturali e Politiche per l'Università, 1989. Stampa.
- Santagostini, Mario. *Nota del traduttore*, in Von Kleist, Heinrich, *La marchesa di O... e altri racconti*, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005. XLI-XLIV. Stampa.
- Schneider, Irmela. *Aktualität im historischen Gewand. Zu Filmen nach Werken von Heinrich von Kleist*, in Albersmeier, Franz Josef – Roloff, Volker, *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 99-121. Stampa.
- Schneider, Manfred. *Dal libro al corpo*, in «La scena ottica. Cinema e teatro in Germania», «Cinema & Cinema», 57(1990). 81-87. Stampa. Rivista cinematografica.
- Socci, Stefano. *Hans Jürgen Syberberg*, «Il Castoro Cinema», 143(1989). Stampa. Rivista cinematografica.
- Spedicato, Eugenio. *Il male passionale. La "Pentesilea" di Kleist*, Pisa: Ets 2002. Stampa.
- Von Kleist, Heinrich, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, 1805 (trad. Marina Bistolfi), *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*, in ID., *Opere*. Ed. Anna Maria Carpi. Milano: Mondadori, 2011. 990-995. Stampa.
- Von Kleist, Heinrich. *Aufsatz über das Marionettentheater*, 1810(trad. Renata Colorni), *Il teatro delle marionette*, in ID., *Opere*. 1013-1021. Stampa.
- Von Kleist, Heinrich. *Die Marquise von O...*, 1810 (trad. Marina Bistolfi), *La marchesa di O...*, in ID., *Opere*. 803-844. Stampa.
- Von Kleist, Heinrich. *Penthesilea*, 1807 (trad. Enrico Filippini), in ID., *Opere*. 292-386. Stampa.