

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9** **Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67** **Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79** **Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111** **Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137** **Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159** **Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173** **Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199** **Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlbaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219** **Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani

Cristina Fossaluzza

Der Tod ist die Sanktion von allem, was der
Erzähler berichten kann.
Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.
Mit anderen Worten: es ist die Naturgeschichte,
auf welche seine Geschichten zurückweisen¹.
Walter Benjamin, Der Erzähler (1936)

1. RIVOLUZIONI LINGUISTICHE FRA TEATRO E NARRAZIONE

Quella di Kleist è una prosa che mira a produrre un movimento concreto e tangibile del racconto, un vero e proprio ritmo che a sua volta proietta anche l'opera narrativa di questo autore in una dimensione genuinamente 'teatrale', pregna di gestualità e corporeità, e che anticipa per molti aspetti la tecnica cinematografica². Da questo punto di vista la prosa di Kleist si inserisce in una più ampia tendenza della letteratura tedesca che prende le mosse a metà del Settecento con Lessing e Schiller e pone al centro della sua poetica le categorie del movimento e del corpo, non da ultimo nei termini della parola che si

¹ Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 438-465, qui p. 450.

² La «plasticità scenica» della prosa kleistiana è stata sottolineata dalla critica da vari punti di vista (cfr. Michael Ott, *Erzählen und Erzählung*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ingo Breuer, Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, p. 309). Come è stato notato da Anna Maria Carpi nella sua recente introduzione alle *Opere* di Kleist, nei racconti l'autore mette inoltre a fuoco il tempo della narrazione come uno zoom cinematografico, talvolta anche rallentandone il ritmo per evidenziare la «potenza espressiva» di singoli momenti, gesti e particolari. Cfr. Anna Maria Carpi, *Kleist, il 'genio sinistrato'*, in Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. IX-XLIII, qui pp. XXVIII-XXIX.



fa mimica e gesto³. In tale dimensione anche la lingua diventa veicolo del mondo dei sensi, diviene essa stessa ‘corpo’ vissuto e organo di una conoscenza intrinsecamente conflittuale, in ogni caso altra rispetto a quella razionale. Emblematica è tale proposito la figura di Michael Kohlhaas nell’omonimo racconto, un personaggio a sua volta intimamente contraddittorio che il testo originale indica sin dalle prime righe, con un paradosso, come «uno degli uomini più onesti (*rechtschaffen*) e al tempo stesso più spaventevoli (*entsetzlich*) del tempo suo»⁴. Non stupisce che proprio interpretando il protagonista della novella di Kleist, in una collaborazione del 1989 con Remo Rostagno dal titolo di *Kohlbaas*, l’attore italiano Marco Baliani dia l’avvio a un fenomeno estremamente innovativo nel panorama teatrale italiano, poi diffusosi con il nome di «teatro di narrazione»⁵. In tal modo Baliani, come vedremo, dà letteralmente corpo a quel «capolavoro [del] senso tragico dell’esistenza» che è il racconto dedicato a questa figura⁶. La contaminazione fra due generi diversi come il racconto e il teatro e fra due poetiche in parte anche molto lontane fra loro come quelle di Kleist e Baliani avviene dunque sul piano della ‘lingua’ e del ‘corpo’⁷. Sia in Kleist che in Baliani, seppure in forme differenti, la ricerca di un’originale sperimentazione estetica attraverso una lingua nuova, che sia esperienza vissuta prima che strumento della ragione, in qualche modo si instaura su una presa d’atto tragica e in sé contraddittoria: la consapevolezza dell’insufficienza e della strumentalità della razionalità della parola di fronte al baratro

³ Cfr. a tale proposito Dirk Oschmann, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, Fink, München 2007.

⁴ Heinrich von Kleist, *I racconti*, Garzanti, Milano 2004⁹, p. 3 (citati con la sigla MK seguita dal numero di pagina). Il testo originale di Kleist è citato con la sigla DKV seguita dal numero del volume e di pagina, dalla seguente edizione delle opere complete: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Ilse-Marie Barth et al., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1987-1997.

⁵ Cfr. Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, postfazione di Gerardo Guccini, Zona, Civitella in Val di Chiana 2009. Per uno studio specifico sul percorso di Baliani cfr. la monografia di Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2005.

⁶ Così Giuliano Baioni in *Heinrich von Kleist. Profilo storico-critico dell’autore e dell’opera*, in MK, VII-XXX, qui p. XXIII.

⁷ Sulle contaminazioni intermediali fra teatro di narrazione e racconto nel *Kohlbaas* di Baliani cfr. l’utile saggio di Anna Castelli, ‘*Kohlbaas*’ als Stück von Marco Baliani. Mediale Reibungen zwischen Erzähltheater und Erzählung, in «Heilbronner Kleist-Blätter», 23 (2012), pp. 149-160. Si tratta al momento dell’unica analisi esistente sul *Kohlbaas* di Baliani in relazione al testo originale. Essa si concentra principalmente su questioni relative al passaggio fra generi e media differenti, sulla resa scenica di strutture genuinamente narrative da parte di Baliani e dunque anche su aspetti ‘tecnici’ di realizzazione teatrale.



dell'esistenza ma al contempo la necessità 'antropologica' di raccontare per non morire e dunque di ripensare radicalmente la parola e la lingua. È lo stesso Baliani a riassumere questo ultimo punto nell'affermazione che «se riesci a raccontare sei ancora vivo»⁸ e ad aggiungere che il suo percorso di rilettura delle opere di alcuni fra gli autori più significativi della letteratura di lingua tedesca si deve anche a uno specifico interesse per la precisione e il rigore della lingua in cui essi scrissero⁹. Non a caso *Kohlhaas* rappresenta non solo il primo incontro dell'attore, nato come narratore per bambini, con un testo letterario 'classico' ma anche una vera e propria «rivoluzione di carattere linguistico»¹⁰, ossia una radicale trasformazione del pensiero e del linguaggio scenico in quello che è lo scenario del teatro italiano della fine degli anni Ottanta del Novecento¹¹. In questo senso, pur rappresentando per molti aspetti un'opera personale che per genere, forme e contenuti si discosta sensibilmente da quella di Kleist, con il suo teatro di narrazione Baliani coglie un intento di radicale 'rinnovamento linguistico' ed estetico che si ritrova già nel *Michael Kohlhaas* kleistiano. Attraverso tale originale modificazione dei linguaggi – questa l'ipotesi di fondo del nostro contributo – Baliani dà espressione concreta a un senso di irrimediabile perdita che rappresenta l'essenza stessa del testo originale e fa da sfondo al minuzioso realismo del resoconto e della cronaca¹².

Si può vedere nell'originale di Kleist come la lingua cerchi incessantemente nuove forme di espressione, che passino anche attraverso la cor-

⁸ *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani* (1995), a cura di Oliviero Ponte di Pino, <<http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>> (29 dicembre 2016).

⁹ Così Baliani in una lezione affabulante su *Kohlhaas*, tenuta al Teatro di Ca' Foscari il 28 aprile 2016. Nel suo lavoro *Tracce* (1996), Baliani si ispira per es. alla raccolta *Spuren* di Ernst Bloch. Nello stesso anno mette in scena *Le vie del ritorno*, che costituisce una rilettura del romanzo *Der Weg zurück* di Erich Maria Remarque (continuazione del più noto *Im Westen nichts Neues*) e si inserisce in una trilogia dedicata alla Prima guerra mondiale. Nel 1997 l'attore dirige *Gioventù senza Dio*, tratto dall'omonimo romanzo di Ödön von Horváth, mentre con lo spettacolo *Ombre* del 2001 egli riprende *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adelbert von Chamisso. Fondamentale per il percorso artistico di Baliani è inoltre il saggio *Der Erzähler* di Walter Benjamin.

¹⁰ Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 56.

¹¹ Per Baliani tale rivoluzione assume una chiara valenza etico-estetica, implicando al medesimo tempo sia la ricerca di nuove forme del linguaggio scenico, sia il rinnovamento di un teatro che si intende come genuinamente etico e civile: «La pratica di un teatro veramente civile», afferma infatti l'attore, «non è mai disgiunta da un rinnovamento linguistico, essa è anzi direttamente *modificazione del pensiero scenico*». Cfr. Marco Baliani, *L'incontro con l'altro*, in «Etinforma», 1 (1996), p. 9.

¹² Il *Michael Kohlhaas* di Kleist si basa infatti su un'antica cronaca. L'autore non specifica quale sia ma, come ha ricostruito la critica, si tratta della *Nachricht von Hans Kohlbasen / einem Befehder derer Chur-Sächsischen Lande*, contenuto nella cinquecentesca *Märckische Chronic* di Peter Haffnitz, pubblicata nel 1731.



poreità della gestualità o il silenzio. Sono certamente memorabili a tale proposito i rossori, i pallori o gli svenimenti dei personaggi o anche i riferimenti alla dimensione del non detto, per esempio in *Michael Kohlhaas* in frasi come le seguenti: «Gedanken mancherlei Art, die zu entwickeln zu weitläufig sind, bestimmten ihn, die Jungen [...] aufzuheben»¹³ oppure «ein Entschluß, [...] zu welchem vielleicht auch noch Gründe anderer Art mitwirkten, die wir jedem, der in seiner Brust Bescheid weiß, zu erraten überlassen wollen»¹⁴. Il fatto che già in Kleist una profonda sperimentazione con la parola conviva con una altrettanto profonda sfiducia nel linguaggio come strumento di comunicazione ed espressione dell'esistente, indica come anch'egli sia alla ricerca di una sorta di 'rivoluzione linguistica'¹⁵. «Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre» – scrive il poeta il 5 febbraio 1801 alla sorella Ulrike,

Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke¹⁶.

Nell'incrocio fra sfiducia nella parola e volontà di sperimentare con il linguaggio, Kleist crea una prosa nuova e originale, tanto verbosa, precisa e tagliente quanto assolutamente incerta, inaffidabile e piena di contraddizioni narrative. Si pensi, in *Michael Kohlhaas*, alle molte assicurazioni sui fatti da parte dei personaggi, anche estremamente dettagliate, che però poi si rivelano fondate su presupposti errati o inesistenti, su racconti riportati e dicerie, su ipotesi e mere probabilità che, seppur paradossalmente all'interno della dimensione realistica della cronaca, relativizzano e smontano ogni fondamento oggettivo della narrazione. Così per esempio nella ricerca dei morelli scomparsi da parte dei signori Hinz e Kunz, che viene raccontata come segue:

Die alte, von der Gicht geplagte Haushälterin des Junkers, die sich nach Meißen geflüchtet hatte, versicherte demselben, auf eine schriftliche Anfrage, daß der Knecht sich, am Morgen jener entsetzlichen Nacht, mit den Pferden nach der brandenburgischen Grenze gewandt habe; doch alle Nachfragen, die man daselbst anstellte, waren vergeblich, und

¹³ DKV III, 102; corsivo di C. F.

¹⁴ DKV III, 104; corsivo di C. F.

¹⁵ Questo doppio aspetto della riflessione sulla lingua in Kleist fa tra l'altro intravedere in questo autore uno dei precursori del fenomeno che nel primo Novecento andrà sotto il nome di *Sprachskepsis*. Cfr. anche Andrea Bartl, *Sprache*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 361 ss.

¹⁶ DKV IV, 196.



es schien dieser Nachricht ein Irrtum zum Grunde zu liegen, indem der Junker keinen Knecht hatte, der im Brandenburgischen, oder auch nur auf der Straße dorthin, zu Hause war. Männer aus Dresden, die wenige Tage nach dem Brande der Tronkenburg in Wilsdruf gewesen waren, sagten aus, daß *um die benannte Zeit* ein Knecht mit zwei an der Halfter gehenden Pferden dort angekommen, und die Tiere, weil sie sehr elend gewesen wären, und nicht weiter fort gekonnt hätten, im Kuhstall eines Schäfers, der sie wieder hätte aufbringen wollen, stehen gelassen hätte. *Es schien mancherlei Gründe wegen sehr wahrscheinlich*, daß dies die in Untersuchung stehenden Rappen waren; aber der Schäfer aus Wilsdruf hatte sie, wie Leute, die dorthin kamen, versicherten, schon wieder, *man wußte nicht an wen*, verhandelt; und *ein drittes Gerücht, dessen Urheber unentdeckt blieb*, sagte gar aus, daß die Pferde bereits in Gott verschieden, und in der Knochengrube zu Wilsdruf begraben wären¹⁷.

Come emerge anche dai passi citati, quella di Kleist è una lingua al contempo burocratica e poetica, caratterizzata da un uso del tutto personale della punteggiatura, del congiuntivo e del discorso indiretto così come da una fortissima materialità e brutalità. Può dare l'idea della disperata radicalità della riflessione di Kleist sulla parola anche un passo di una lettera del 13 e 14 marzo 1803 a Ulrike: «Ich wollte ich konnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken»¹⁸. Il corpo, questa la tragica presa d'atto del tormentato poeta prussiano, è dunque più presente, più potente e più vero della parola e tuttavia non può che rimanere in una dimensione irrelata e del tutto inesprimibile. Solo un atto brutale e disperato come lo strapparsi il cuore dal petto, un atto che preso alla lettera equivale di fatto a un suicidio, può allora restituire l'immagine concreta di un sentimento tanto pulsante e autentico quanto incommunicabile, lontanissimo dalla dimensione condivisa e comune della 'cultura del sentimento' settecentesca e dall'ideale dell'equilibrio psicofisico, fulcro delle teorie antropologiche del Secolo dei Lumi¹⁹.

Con il suo *Kohlhaas* Baliani dà vita e parola al 'cuore' che Kleist sembra strapparsi scrivendo il suo racconto. La pluralità delle voci si condensa infatti nel corpo narrante dell'attore, vestito completamente di nero e privo di qualunque orpello ornamentale, un corpo che fa rivivere in sé tutti i personaggi del racconto e li unisce nella sua persona, frammentando e dunque relativizzando la centralità del narratore unico. Tale strategia, quella del suo teatro di narrazione appunto, riesce a rispecchiare

¹⁷ DKV III, 90 s.; corsivo di C. F.

¹⁸ DKV IV, 313.

¹⁹ Su tale ideale si confronti l'ormai canonica raccolta curata da Hans-Jürgen Schings, *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994.



e concretizzare una prosa, quella kleistiana, che a sua volta amplifica le voci narranti e i punti di vista con la continua decostruzione del narratore unico e della sua completa attendibilità. Nel suo *Michael Kohlhaas*, già Kleist utilizza infatti a più riprese la strategia del racconto nel racconto e della rottura della continuità temporale, spezzata da una serie di *flashback*. Le sventure dei morelli sono così raccontate a Kohlhaas e al lettore da un ragazzo al castello di Tronka prima, dal castellano poi e quindi dal servitore Herse; le percosse ricevute dallo stesso Herse sono narrate da Lisbeth a Kohlhaas prima, da Herse a Kohlhaas poi e ancora da Kohlhaas a Lisbeth; la morte di Lisbeth è riportata da Sternbald, mentre gli episodi della zingara si apprendono in due momenti diversi dai racconti di Kohlhaas e del principe elettore. La pluralità e la confusione delle voci spinge il personaggio che dà il titolo al racconto a confrontare continuamente le varie versioni dei fatti, a incalzare i suoi interlocutori con interrogatori quasi maniacali per cercare una certezza razionale la cui esistenza è di fatto negata dalle premesse stesse del racconto. Non fosse altro che per il motivo che il testo, come sappiamo a sua volta rilettura di un'antica cronaca, si costituisce di una serie di discorsi riportati e relativi, spesso in contraddizione fra loro, e difficilmente verificabili. La pluralità delle voci e la frammentarietà del racconto avvicinano il testo di Kleist alla dimensione della narrazione orale, come ha ben colto Baliani facendone inizialmente un monologo solo parlato²⁰.

Come si evince dalle discontinuità dello stile narrativo che abbiamo descritto, quello di Kleist anche sul piano dei contenuti non è perciò più un mondo conchiuso e armonico, in cui anche combattere per una causa giusta può essere sensato e anzi lodevole, ma è già quel mondo privo di senso e frantumato che anche Baliani, come vedremo, ben renderà utilizzando un'immagine estremamente fisica e concreta, ossia quella, ricorrente nella sua narrazione, del cerchio spezzato.

2. IL CERCHIO SPEZZATO E IL MOTIVO DEL PERDONO

L'immagine del cerchio in Baliani si riferisce al cuore di Kohlhaas, appeso a fili che a ogni perdita subita si tendono dilaniandolo, ma anche al fragilissimo cerchio del mondo che l'attore disegna sulla scena e sul quale riflette, rivolgendosi al suo pubblico interrogativi che vanno a indagare il senso e il fondo dell'esistenza così come i rapporti di potere che si esercitano su questa stessa esistenza: «Se un uomo può, per soli due cavalli,

²⁰ Tant'è vero che la prima versione durava ben più a lungo degli attuali 90 minuti. Il *Kohlhaas* di Baliani e Rostagno è nato come narrazione orale ed è diventato un testo scritto per le Edizioni Corsare di Perugia solo nel 2001.



rompere il cerchio del mondo, allora vuol dire che il cerchio si può rompere in qualsiasi momento con un gesto altrettanto arbitrario, di puro potere... che vuol dire? Che non esiste un posto al mondo dove sentirsi nel giusto... nel diritto?»²¹, chiede infatti il narratore ai suoi spettatori, interrompendo per un attimo il flusso del racconto²². Il cerchio del mondo evocato in *Kohlhaas* è allora ben lontano dall'armonia della *Great Chain of Being* così cara al pensiero illuministico settecentesco in cui lo stesso Kleist si è formato²³. Tale cerchio è invece irrimediabilmente infranto da atti di potere del tutto arbitrari e individualistici e paradossalmente può chiudersi solo nel cappio finale intorno al collo di Kohlhaas e nell'immagine di morte con cui si conclude la narrazione: «Il cerchio Kohlhaas... eccolo il cerchio... è il cappio»²⁴, riflette infatti il personaggio principale del racconto di Baliani avvicinandosi alla forca. Nella versione di Baliani, Kohlhaas infine si rende conto che non è per volontà di un uomo solo, e non è nemmeno con il riconquistato favore dell'elettore di Sassonia, che si potrebbe ricostruire lo strappo nel cerchio del mondo con cui si apre la sua storia: «Ma se un uomo adesso può, con un solo gesto, ricucire lo strappo nel cerchio del mondo quello stesso strappo che un altro uomo come lui, con un gesto altrettanto arbitrario, di potere, aveva causato tanto tempo prima, Kohlhaas... i due gesti si assomigliano... non è questo il cerchio che tu andavi cercando, Kohlhaas. In questo modo il cerchio non lo potrai mai più ricostruire, e tutta la tua vita che senso avrebbe»²⁵. Con tale sofferta presa di coscienza da parte del personaggio principale che il senso dell'esistenza non può avere un fondamento esclusivamente soggettivo ma si potrebbe davvero ricomporre solo in una ritrovata dimensione etica, e quindi condivisa da una comunità, Baliani si distacca in realtà dal testo originale. In Kleist lo stesso Kohlhaas è rappresentato infatti come un uomo in fondo assolutamente egocentrico che, confrontato con «l'ordine imperfetto delle cose umane» (MK, 10)²⁶ si aggrappa ossessivamente all'ordine del suo cuore, ponendo con un sentimento di amara gioia le sue pur giuste ragioni davanti a qualunque altra causa:

²¹ Cit. da Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 60.

²² E ricevendo talvolta, come nota lo stesso attore, anche delle risposte concrete da parte del pubblico (lezione affabulante su *Kohlhaas*, Teatro di Ca' Foscari, 28 aprile 2016). Il meccanismo del teatro di narrazione è infatti quello del coinvolgimento attivo dello spettatore che, in assenza di immagini visive, viene fortemente stimolato a dare egli stesso corpo e concretezza alle storie evocate dalle voci narranti e diventa così parte integrante dello spettacolo.

²³ Cfr. Helmut J. Schneider, *Deutsche Aufklärung*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 203-206.

²⁴ Cit. da Silvia Bottiroli, *op. cit.*, p. 63.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «Der gebrechlichen Einrichtung der Welt» (DKV III, 27).



«und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken», così recita infatti il testo di Kleist, «zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen»²⁷. La pur tormentata consapevolezza che il senso dell'esistenza non può ricostituirsi solo in virtù di un atto individuale, a cui il Kohlhaas di Baliani giunge con intima conflittualità alla fine della storia, nel testo originale non viene mai concessa dal narratore al suo personaggio. Mentre in Baliani il cerchio si chiude nell'immagine di morte con cui termina il racconto, quella del cappio intorno al collo di Kohlhaas, in Kleist il cerchio resta definitivamente spezzato. Nell'originale, tale mancata presa di coscienza da parte del protagonista è evocata dal narratore nel vano invito al perdono che ricorre nel testo: un invito che il personaggio di Kleist, che si considera «verstoßen» (DKV III, 78), «ripudiato» dalla comunità (MK, 39)²⁸, rifiuta tuttavia puntualmente di accogliere. Da questo punto di vista la ripetuta esortazione a perdonare, di fronte alla quale Kohlhaas è sordo e cieco²⁹ – sia quando gli giunge come ultima richiesta dalla sua carissima Lisbeth in fin di vita, che gli indica i versi della Bibbia³⁰, sia quando proviene dalle parole severe dello stimato Lutero³¹, al quale Kohlhaas chiede di ricevere la sua confessione³² – in Kleist non va

²⁷ DKV III, 47.

²⁸ Come il personaggio ribadisce più volte nella conversazione con Lutero: «Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand» (DKV III, 78).

²⁹ La volontà di Kohlhaas di «vedere con i propri occhi» per accertarsi dei fatti e valutarli con raziocinio e giusta misura (come egli stesso afferma prima del suo confronto con Herse sui soprusi subito a Castel Tronka, cfr. DKV III, 29) si ribalta nel testo in una completa introversione e autoreferenzialità del personaggio, quando per es. «cupo e ripiegato su se stesso» per giorni non si accorge, pur passandoci accanto, del manifesto fatto affiggere da Lutero (cfr. DKV III, 76). Questo aspetto è ben reso nella rappresentazione di Baliani in una scena in cui Lisbeth chiama il marito più volte per proporgli la sua idea di andare personalmente a Berlino a portare la supplica: «Michele, Michele, mi ascolti?». Il gesto energico e impaziente della Lisbeth di Baliani fa capire quanto Kohlhaas sia estraniato dal mondo che lo circonda e immerso nei propri pensieri.

³⁰ «Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen» (DKV III, 59).

³¹ Martin Lutero viene definito nel testo «[den] teuersten und verehrungswürdigsten Namen, den er kannte» (DKV III, 76).

³² «Luther, nach einer kurzen Besinnung, indem er ihn scharf ansah, sagte: ja, Kohlhaas, das will ich tun! Der Herr aber, dessen Leib du begehrt, vergab seinem Feind. – Willst du, setzte er, da jener ihn betreten ansah, hinzu, dem Junker, der dich beleidigt hat, gleichfalls vergeben: nach der Tronkenburg gehen, dich auf deine Rappen setzen, und sie zur Dickfütterung nach Kohlhaasenbrück heimreiten?» (DKV III, 81). L'incontro



interpretata nel senso esclusivamente religioso della riconciliazione con Dio³³. Si tratta, infatti, al medesimo tempo di un inascoltato invito del narratore a Kohlhaas a superare se stesso e la sua maniacale sete di giustizia e di vendetta a favore di una dimensione etica, una dimensione che per Lisbeth e Lutero è poi anche quella secolarizzata della *Vergebung* protestante, nella quale, oltre ai rapporti dell'uomo con Dio, si ricostituiscono anche quelli fra gli stessi membri della comunità. Tale dimensione etica nel testo di Kleist non è tuttavia solo quella espressa dalle voci di Lisbeth e Lutero, ma è anche e soprattutto quella della continuità della vita nei vari anelli delle generazioni così ben rappresentata dai figli di Kohlhaas, personaggi minori ma centralissimi. Nel testo il personaggio compare, infatti, più volte in compagnia dei suoi cinque figli e si presenta nelle vesti di padre amorevole: lo si vede spesso rivolgere abbracci e gesti affettuosi ai suoi figli, stringerli e consolarli, e in una scena anche dedicarsi a nutrire con pane bianco e latte uno dei suoi bambini ammalato (cfr. DKV III, 118)³⁴. Emblematico è dunque che proprio sul destino dei figli di Kohlhaas il narratore chiuda il racconto:

Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas. Man legte die Leiche unter einer allgemeinen Klage des Volks in einen Sarg; und während die Träger sie aufhoben, um sie anständig auf den Kirchhof der Vorstadt zu begraben, rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei und schlug sie, mit der Erklärung an den Erzkanzler, daß sie in seiner Pagenschule erzogen werden sollten, zu Rittern. Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß. Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt³⁵.

Come in questa conclusione, in molti altri passi la voce del narratore di Kleist si distacca da quella del suo personaggio. La superiorità del-

di Kohlhaas con Lutero, centralissimo nel testo di Kleist, non è probabilmente un fatto storico, anche se compare nella cronaca di Hafftitz (in cui Lutero è tuttavia molto più amichevole con il mercante di cavalli). Nella sua versione, Baliani sostituisce la figura di Lutero con quella di un saggio eremita, scorporando dunque tutta la parte protestante della vicenda.

³³ Come invece sostiene Anna Maria Carpi nel suo commento a *Michael Kohlhaas*, che legge il motivo del perdono come «messaggio cristiano» (Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1223). Come vedremo, si può ampliare questa interpretazione, ipotizzando che il perdono nel testo abbia anche un significato 'etico' che va al di là di quello strettamente religioso.

³⁴ L'elemento della paternità premurosa di Kohlhaas è invece reso meno evidente nella versione di Baliani, che riduce il numero dei figli a due e vi si sofferma solo *en passant* nella sua narrazione.

³⁵ DKV III, 141 s.



la legge della continuità della vita su qualunque battaglia di principio è sancita per esempio dalle parole della rigattiera, una figura tra il reale e l'immaginario nella quale Kohlhaas crede di riconoscere la zingara che gli ha affidato il foglietto a Jüterbock e nella quale egli nota una strana somiglianza, confermata da una serie di dettagli fisici piuttosto inquietanti, con la defunta moglie Lisbeth. All'affermazione di Kohlhaas di non voler consegnare «per niente al mondo» (MK, 90) il foglietto all'elettore di Sassonia, per assaporare fino in fondo la sua vendetta, la vecchia «nonnina» risponderà infatti, prendendo in grembo il più piccolo dei figli di Kohlhaas: «nicht um die Welt, Kohlhaas, der Roßhändler; aber um diesen hübschen, kleinen, blonden Jungen!»³⁶, sottolineando che il suo ruolo di padre, come si è visto messo molto in evidenza nel testo, ha più peso di ogni altra ragione e che la legge della continuità della vita (e con essa, per converso, dell'ineluttabilità della morte) non può che avere priorità su qualunque «gerechten Krieg»³⁷. Questo è dunque il senso più profondo del motivo del perdono ricorrente nel testo di Kleist, a cui Kohlhaas invece antepone sempre il «Geschäft der Rache»³⁸, e non è un caso che il monito arrivi dai tre personaggi più paterni e materni del testo: Lutero, figura di padre spirituale, Lisbeth, la madre dei suoi figli, e dalla zingara rigattiera, *alter ego* della stessa Lisbeth. È significativo, a conferma della centralità del tema per Kleist, che l'invito a perdonare in *Michael Kohlhaas* venga tra l'altro affidato alle tre figure che più si discostano dalle fonti e che sono dunque creazioni genuinamente kleistiane³⁹. Se è certamente vero che non vi è «nulla di meno congeniale a Kleist del messaggio cristiano»⁴⁰, la straordinaria rilevanza del monito al perdono nel testo testimonia che esso deve dunque aver assunto per lo scrittore una valenza diversa da quella strettamente religiosa. Tale valenza va ricercata in una profonda consapevolezza dei limiti dell'esistenza e dunque della morte di cui è pregno il racconto. Tale pensiero 'tragico' si manifesta in un senso della finitezza che, al di là delle possibili affinità fra l'autore e il suo per-

³⁶ DKV III, 135 s.

³⁷ DKV III, 65.

³⁸ DKV III, 61.

³⁹ Se Kleist modifica infatti la figura di Lutero, rendendolo molto più severo rispetto a Haffnitz, al medesimo tempo egli dà molto più rilievo alla figura di Lisbeth, le cui sfortunate vicende non si ritrovano nella fonte, e inventa *ex novo* la figura della zingara. Quest'ultima non è dunque solo una concessione al gusto per il soprannaturale dell'epoca, come ha messo in evidenza la critica, e nemmeno uno «strumento di vendetta», come è stato notato recentemente (Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1223). Ella è al contempo, specie nelle vesti della rigattiera, una figura genitoriale che il suo autore contrappone, accanto a quelle di Lisbeth e Lutero, al radicale individualismo di Kohlhaas.

⁴⁰ *Ibidem*.



sonaggio⁴¹, di fatto si contrappone nettamente alla *hybris* del protagonista. Mentre Michael Kohlhaas nella seconda parte della storia è, infatti, disposto a passare letteralmente sopra i cadaveri per vedere riconosciuta la sua giusta causa e antepone dunque un principio teorico e razionale alla legge dei corpi, è la stessa, ripetuta immagine dei corpi straziati a sottolineare quanto nel racconto sia presente il senso della fine. Esso è evocato anche nel ripetuto, inascoltato monito al perdono che aleggia nel testo, che è dunque anche un monito a Kohlhaas a riconoscere i confini del suo volere e del suo potere, e a fermarsi in considerazione dell'altro da sé. Se il Michael Kohlhaas di Kleist rimane, come personaggio, una figura sostanzialmente narcisistica è dunque perché egli non rinuncia in nessun momento al proprio (pur giusto) volere, nemmeno per il bene della moglie e dei figli, che trascina invece con sé in un lungo percorso distruttivo. In questo egli si rivela come un personaggio diametralmente opposto al di poco precedente Wilhelm Meister goethiano, il cui destino, alla fine degli anni di apprendistato, ricomponne l'anello delle generazioni. Se nel Kohlhaas di Kleist il cerchio invece rimane spezzato è perché, pur nella sua profonda sofferenza, egli – ed è questa è l'origine del suo errore⁴² – non acquista mai la consapevolezza del limite di fronte al quale è necessario arrestarsi per non aggiungere altra morte alla morte.

3. UNA «FERITA LUNGA CHE NON CESSA»: RAGIONE STRUMENTALE ED ESPERIENZA DELLA PERDITA

Nonostante la complessità e l'impervietà dello stile kleistiano, che amplificano volutamente il distacco del lettore dalla materia della narrazione e creano un effetto di straniamento, il testo riesce a scatenare un forte meccanismo di immedesimazione. La rappresentazione della catena delle morti e il palesamento di corpi senza voce sfigurati da una violenza e da un potere che non ha mai senso portano infatti il lettore a identificarsi con la storia narrata al punto da condividere con il personaggio princi-

⁴¹ Pare, infatti, come scrive l'amico Friedrich Christoph Dahlmann, che Kohlhaas fosse «una fedele immagine del carattere del poeta, rigido e testardo come in fondo era», cit. da Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1222.

⁴² Non a caso il termine «Irrtum» (errore) si ripete a più riprese nel testo. Da questo punto di vista le considerazioni del «sinistrato» Kleist postrivoluzionario partono a nostro avviso, pur giungendo a esiti letterari molto diversi e certo più radicali, da presupposti non così lontani da quelli dell'«olimpico» Goethe nel periodo della *Klassik*. Si può leggere, infatti, anche in *Kohlhaas* una critica del suo autore a un estremismo della ragione in cui anche lo stesso Goethe aveva visto una realizzazione concreta nei recenti eventi dalla Rivoluzione Francese e del Terrore. Per un approfondimento cfr. Hans-Jürgen Schings, *Revolutionsetüden. Schiller-Goethe-Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012.



pale quella che è, infine, l'esperienza centrale di tutto il racconto, ossia quella della perdita⁴³. In entrambe le versioni il punto di partenza della narrazione, e in questo sta la sua dimensione costitutivamente tragica, è infatti il rapporto con la morte come, per usare le parole di Baliani, con una «ferita lunga che non cessa»⁴⁴. Se, ispirandosi a *Der Erzähler* di Walter Benjamin, Baliani scriverà che il confronto con la morte sta alla base dell'esperienza narrativa *tout court*⁴⁵, questo vale certamente anche per la narrazione di Kleist in *Michael Kohlhaas*, tutta incentrata sul tema della perdita. Il primo di una lunga serie di lutti è quello per la sottrazione dei morelli, che in fondo sono sì «solo due morelli», come viene fatto notare a Kohlhaas nell'interpretazione di Baliani, ma incarnano anche il simbolo vivo e concreto della stabilità e del senso della sua esistenza. La violenza subita da Kohlhaas, più che nei racconti lacunosi delle diverse voci narranti, si concretizza allora nell'immagine dei corpi vilipesi dei suoi morelli che, al suo ritorno a Castel Tronka, gli si presentano come «ein Paar dürre, abgehärmte Mähren [...]; Knochen, denen man, wie Riegeln, hätte Sachen aufhängen können; Mähnen und Haare, ohne Wartung und Pflege, zusammengeknetet: das wahre Bild des Elends im Tierreiche!»⁴⁶. Non a caso il mercante li incontrerà poi sulla piazza del mercato del paese come due povere bestie morenti che se ne stanno «auf wankenden Beinen, die Häupter zur Erde gebeugt, [...] und von dem Heu, das ihnen der Abdecker vorgelegt hatte, nicht fressen»⁴⁷. A tale prima perdita, la cui tragicità è ben rispecchiata in queste immagini desolanti, ne segue una serie di altre che trovano il loro apice nell'episodio della morte di Lisbeth, la conseguenza del più infelice «dei passi infruttuosi che [Kohlhaas] aveva fatto per la sua causa» (MK, 23; vgl. DKV III, 57). Il simbolo più eloquente del lutto subito non sono, allora, le poche spiegazioni incoerenti che Kohlhaas riesce a ottenere su come siano avvenuti i fatti, ma il corpo straziato della moglie in fin di vita, che dopo aver passato i suoi ultimi

⁴³ La centralità della morte nell'opera di Kleist è stata sottolineata, tra gli altri, da Günter Blamberger nel suo recente articolo *Tod*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, cit., pp. 369-370. Blamberger mette in rilievo come la morte in Kleist non venga per nulla estetizzata o romantizzata, né abbia mai una funzione consolatoria, ma sia invece sempre «gewaltsam, angsterregend, unheimlich», *ibidem*, p. 369. Per una panoramica più ampia sulla rilevanza del tema della 'finitezza' nella letteratura tedesca a partire dall'Illuminismo e sulle sue implicazioni culturali, cfr. *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*, hrsg. v. Friederike Felicitas Günther – Torsten Hoffmann, Wallstein, Göttingen 2011.

⁴⁴ Marco Baliani, *Tutto il tempo non raccontato è tempo spreco*, in «Corvi di luna», periodico realizzato in collaborazione con il Centro Teatrale Bresciano e Spettacoli a Milano, 1 (1990).

⁴⁵ Silvia Bottioli, *op. cit.*, pp. 69 s.

⁴⁶ DKV III, 23.

⁴⁷ DKV III, 95.



giorni con una contusione al petto, con gli occhi spenti e fissi, gli stringe un'ultima volta la mano e, con un gesto espressivo che dice più di molte parole, lo guarda «con tutta l'anima» (MK, 24) prima di morire. È da questo momento, che rappresenta una vera e propria svolta nel racconto, che Kohlhaas si accinge al «negozio della vendetta» (MK, 25), che dunque più che essere una «giusta guerra» (MK, 28) è una battaglia disperata contro il potere che si esercita sui corpi e li annichilisce⁴⁸. In questo senso la riflessione di Kleist in *Michael Kohlhaas* è già genuinamente biopolitica⁴⁹. L'errore di Kohlhaas sta, allora, nel voler a ogni costo combattere questo potere in nome dei valori assoluti della ragione, della giustizia e della verità. Senza accorgersi che contro questo potere annichilente che, come la pioggia scrosciante dell'inizio del racconto, si abbatte con violenza su di lui, la ragione, divenuta a sua volta brutale, non ha possibilità alcuna di spuntarla se non diventandone per necessità strumento e ribaltandosi in fanatismo, ideologia e infine in follia⁵⁰. A differenza di un altro grande personaggio kleistiano, Julietta marchesa di O... che, pur non volendola né capendola, accetta totalmente l'evidenza del suo corpo e la discrepanza del suo destino con qualunque tipo di riflessione razionale, Kohlhaas rifiuta categoricamente di vedere la tragica contraddizione fra un mondo in cui il corpo (sia come organo di conoscenza che come strumento di potere) è diventato la dimensione *tout court* dell'esistenza e una ragione che non è più sufficiente a spiegarlo. Egli rifiuta anche solo di prendere atto che egli stesso è corpo finito, soggetto alla legge ferrea e inflessibile della vita e della morte, una legge infinitamente più potente

⁴⁸ Questo è anche il motivo che spinge Kohlhaas a insistere in modo maniacale sul fatto che debba essere il barone a riparare al danno perpetrato ai morelli, facendoli nuovamente «ingrassare». Nel testo la materialità dell'ingrassare dei morelli da parte del barone è per Kohlhaas una sorta di contrappunto, altrettanto fisico, al «sangue e il cuore» perduti di Lisbeth. Così egli infatti si esprime con Lutero, che gli fa notare che avrebbe fatto meglio a ingrassare i cavalli nelle sue stalle di Pontekohlhaas: «Kohlhaas antwortete: kann sein! indem er ans Fenster trat: kann sein, auch nicht! Hätte ich gewußt, daß ich sie mit Blut aus dem Herzen meiner lieben Frau würde auf die Beine bringen müssen: kann sein, ich hätte getan, wie ihr gesagt, hochwürdiger Herr, und einen Scheffel Hafer nicht gescheut! Doch, weil sie mir einmal so teuer zu stehen gekommen sind, so habe es denn, meine ich, seinen Lauf: laßt das Erkenntnis, wie es mir zukömmt, sprechen, und den Junker mir die Rappen auffüttern» (DKV III, 80).

⁴⁹ Per una lettura biopolitica di *Michael Kohlhaas* si veda anche Davide Giuriato, 'Wolf der Wüste'. *Michael Kohlhaas und die Rettung des Lebens*, in *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, hrsg. v. Nicolas Pethes, Wallstein, Göttingen 2011, pp. 290-306.

⁵⁰ Non è un caso che termini come «Schwärmerei», «Wahn», «Wahnsinn», «Raserei», «Starrsinn», «Eigensinn» si ripetano con insistenza nella seconda parte del racconto a sottolineare la «furia» e la «follia» di Kohlhaas. Anche nel commento dell'edizione Mondadori, Carpi sottolinea come la storia di Kohlhaas sia «la storia di una fissazione», in Heinrich von Kleist, *Opere*, cit., p. 1222.



del suo retto sentire. L'immagine più evidente di tale *hybris* è la scena finale del racconto, in cui Kohlhaas ingoia con atto di sfida il foglietto sul quale sta scritto il destino dell'elettore di Sassonia. Kohlhaas muore dunque sfidando la morte, senza mai abbandonare la sua «giusta guerra». E tuttavia, pur ottenendo infine anche «Punkt für Punkt, und ohne die mindeste Einschränkung»⁵¹ il riconoscimento legale della sua causa, rimane in fondo un personaggio sconfitto: la vittoria morale duramente conquistata non gli permette infatti in alcun modo di avere la meglio sulla morte, di ricomporre la sua esistenza, né di recuperare davvero quanto di più caro ha perduto. Se Baliani abbassa il sipario sull'immagine del cerchio che anziché ricomporsi diventa cappio mortale, Kleist chiude la sua storia mettendo l'accento su un aspetto altrettanto conflittuale, ossia sull'inflessibile determinazione del personaggio principale che, senza che egli mai se ne renda conto, non può che renderlo straordinariamente simile al mondo violento che aveva deciso di combattere. Rivelandosi in ciò come antesignano del Robespierre di Büchner, con il suo agire il Kohlhaas di Kleist, infatti, non mette mai in dubbio la fatale relazione fra «mezzi legittimi» e «fini giusti». Da questo punto di vista egli è già una straordinaria prefigurazione letteraria di quanto Walter Benjamin negli anni Venti del Novecento descriverà nella sua *Kritik der Gewalt*⁵², saggio centralissimo sulla questione della giustizia nel mondo occidentale moderno. Per comprendere quanto Kohlhaas sia pregno della logica strumentale dei mezzi e dei fini, delle cause e degli effetti, basti pensare al dialogo con il servitore Herse stremato dalle percosse, in cui il mercante di cavalli, nell'intento di capire cosa sia successo a Castel Tronka, lo incalza in una sorta di interrogatorio che culmina in una domanda stizzita intorno alla causa dei fatti avvenuti: «Nun denn [...] warum also, in aller Welt, jagte man dich fort?»⁵³ e poi ancora: «Aber die Veranlassung! [...] Sie werden doch irgend eine Veranlassung gehabt haben!»⁵⁴. O è ancora sufficiente ricordare quando Kohlhaas spiega a Lutero che la sua insistenza a ottenere una sentenza che colpirebbe il barone con un gravame infinitamente minore rispetto a ciò che il mercante di cavalli ha veramente perso, è dovuta al suo desiderio che la moglie non sia morta per una «causa ingiusta» (MK, 40)⁵⁵. Con questa sua tenace e disperata ricerca delle cause, la cui vanità diventa poi anche la legittimazione delle sue scorrerie nella seconda parte del racconto, Kohlhaas rappresenta fino

⁵¹ DKV III, 140.

⁵² Utilizzando le definizioni di «berechtigte Mittel» e «gerechte Zwecke». Cfr. Walter Benjamin, cit., Bd. II.1, p. 180.

⁵³ DKV III, 35.

⁵⁴ DKV III, 35.

⁵⁵ «In keinem ungerechten Handel», DKV III, 79.



in fondo il principio della ragione strumentale che sta alla base, come illustrerà Benjamin, sia dei meccanismi di potere e violenza (*Gewalt*), che della giustizia e del diritto nel mondo occidentale moderno.

Si è visto, dunque, come Kleist lavori sul piano narrativo su due binari paralleli: da un lato, amplificando la distanza fra il lettore e la materia narrata, che la molteplicità delle prospettive e la peculiarità dello stile rendono estremamente impervia; dall'altro, riuscendo a scatenare il meccanismo dell'immedesimazione nel lettore grazie al fondamentale ruolo del tema della perdita nel testo. Più che essere direttamente rivolta al personaggio e alle sue sventure, la *mimesis* avviene, infatti, nei termini di un'esperienza antropologica che accomuna il lettore a Kohlhaas, ossia l'esperienza, iscritta nel corso naturale delle cose, della precarietà dell'esistenza e del lutto. Non da ultimo, a tale sostrato tragico del racconto che si concretizza in un onnipresente senso della fine, si deve anche la centralità della dimensione corporea e materiale nello stile narrativo kleistiano, da cui siamo partiti nelle nostre riflessioni. Se la ragione, in quanto principio astratto, è in qualche modo infinita perché non è direttamente soggetta alle leggi della vita e della morte, il corpo deve invece confrontarsi direttamente con la necessità della fine. Un testo pregno di gestualità e corporeità, come il *Michael Kohlhaas* di Kleist, non può perciò che portare intimamente in sé il senso tragico di un'esistenza destinata a concludersi. E proprio in questo sta il vero paradosso della storia di Michael Kohlhaas, nel suo voler rispondere in nome di un principio razionale alla violenza che si esercita sui corpi, una violenza che invece è caos e sfugge a ogni tipo di logica, se non quella altra, elementare e inesorabile della vita e della morte. Da questo punto di vista *Michael Kohlhaas* è un racconto che si discosta dalla dimensione realistica delle vicende narrate e in cui la storia dei personaggi diventa anche cifra simbolica di una radicale riflessione sull'esistenza e sul mondo. Tale simbologia è evidente non solo nella figura del personaggio principale, che nel corso del tempo ha assunto il carattere di un mito⁵⁶, ma anche nel tessuto del racconto, in cui gli stessi personaggi si staccano dalla dimensione realistica per diventare catene di simboli. Si pensi solo a Lisbeth, la zingara e la rigattiera, o ancora ai cavalli, che ricordano dei cervi (DKV III, 16), vengono ridotti a porci (DKV III, 33), sono accuditi nella stalla di un pecoraio (DKV III, 90), allungano il collo come oche (DKV III, 35) e potrebbero essere dei cani (DKV III, 47). In Kleist si tratta sempre tuttavia di una rete di simboli che non corrisponde a una rete di senso, ma rappresenta una catena semantica decisamente poco consolatoria, nella quale, secondo il principio che «die Wahrscheinlichkeit nicht

⁵⁶ Cfr. Klaus-Michael Bogdal, che parla in proposito di «Kohlhaas-Mythen»: *Heinrich von Kleist. 'Michael Kohlhaas'*, Fink, München 1981, pp. 101-112.



immer auf Seiten der Wahrheit ist»⁵⁷, non solo niente è quello che sembra o tutto può sembrare quello che non è, ma quello che è stato ritorna solo in apparenza e niente di quello che si è perso si può davvero recuperare. Lo testimonia la prima reazione di Kohlhaas al ritorno da Dresda a Castel Tronka. Alla vista dello stato pietoso dei suoi cavalli egli afferma infatti, subito conscio della perdita subita: «Das *sind* nicht meine Pferde, gestrenger Herr! Das sind die *Pferde* nicht, die dreißig Goldgülden wert waren! Ich will meine wohlgenährten und gesunden Pferde wieder haben!»⁵⁸. E subito il narratore aggiunge, anticipando quanto avverrà in seguito secondo una strategia che molto ricorda i procedimenti onirici: «Kohlhaas sagte, daß er eher den Abdecker rufen, und die Pferde auf den Schindanger schmeißen lassen, als sie so, wie sie wären, in seinen Stall zu Kohlhaasenbrück führen wolle»⁵⁹.

Seppure su un piano diverso, lo stesso meccanismo di *mimesis* e di *diegesis* che abbiamo illustrato e con cui lavora la prosa kleistiana si riscontra anche nella narrazione di Baliani, che assume la dimensione del «racconto puro», ossia di una «storia che trascina e coinvolge – senza però escludere la possibilità del distacco»⁶⁰. La novità ‘linguistica’ del teatro di Baliani sta proprio nell’inserire, tramite il «racconto puro», un elemento epico nel tradizionale teatro drammatico, senza tuttavia rinunciare completamente all’immedesimazione, a strategie narrative capaci letteralmente di incantare lo spettatore, con un’operazione fortemente seduttiva⁶¹. Lo straniamento in Baliani, sulla scia di una precisa tradizione drammaturgica riconducibile innanzitutto al teatro epico di Bertolt Brecht⁶², ha infatti lo scopo di interrompere per alcuni momenti il flusso del racconto, interpellando direttamente il pubblico e riportandolo nell’immediatezza del qui e ora, per poi però riprendere a ammaliarlo, coinvolgendolo nel vortice della narrazione⁶³. Convivono perciò anche

⁵⁷ DKV III, 134.

⁵⁸ DKV III, 27.

⁵⁹ DKV III, 27. Puntualmente Kohlhaas più avanti riconoscerà i cavalli come suoi, nel momento in cui sono effettivamente in mano allo scorticchino e a un passo dallo scorticatoio (cfr. DKV III, 95).

⁶⁰ Silvia Bottirolì, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹ Nel senso, sottolineato della stesso Baliani, del verbo *ducere*, ‘portare fuori strada’, che sta alla base anche del verbo ‘educare’. Cfr. Marco Baliani, *Tracce*, Garzanti, Milano 1994, p. 45.

⁶² Come Baliani stesso sottolinea in una già citata conversazione del 1995 con Oliviero Ponte di Pino: «Mi sembra che il problema del teatro usato socialmente ruoti sempre intorno a quello che Peter Brook chiama ‘risveglio’ e Brecht ‘straniamento’: una presa di coscienza non ideologica dello spettatore di fronte a ciò che vede». Cfr. *Il racconto. Conversazione con Marco Baliani*, <<http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>> (29 dicembre 2016).

⁶³ Si tratta di una sorta di «caduta nell’ora» («Fall ins Jetzt»), come la definisce



in Baliani, seppur in modo differente rispetto a Kleist, *mimesis* e *diegesis*, seduzione e straniamento. In entrambi gli autori la commistione fra queste due dimensioni, avviene sul piano del corpo. Come il testo si fa corpo nella novella di Kleist, che anche sullo sfondo del dibattito estetico del tardo Settecento tedesco si configura letteralmente come una «bewegliche Dichtung»⁶⁴, così il corpo si fa testo nel teatro di Baliani, in una poetica recitativa che dal canto suo s'ispira non da ultimo alla tradizione dell'azione drammatica avviata in Italia da Dario Fo⁶⁵.

4. EPILOGO: TRACCE

Il vero punto di unione fra due opere per molti aspetti anche diverse fra loro come la novella kleistiana e il monologo di Baliani, va dunque ricercato in un comune senso della fine, nel fondamento tragico delle due narrazioni. Per entrambi gli autori il corpo, la gestualità e la mimica rimangono l'unica forma di espressione ancora possibile in un mondo in cui la ragione è diventata strumento vuoto e annichilente. A una violenza profondamente insensata ma perfettamente funzionante come quella della macchina burocratica e di potere dell'Impero, una violenza che si esercita prepotentemente e inesorabilmente sui corpi come un cataclisma naturale e li annulla, non si può infatti rispondere, come cerca di fare il personaggio principale, attraverso un principio altrettanto strumentale come quello della «giusta guerra», ma semmai solo con l'accettazione del corpo, con tutte le sue discontinuità e contraddizioni, come dimensione centrale di un'esistenza consapevole della propria finitezza. Allo stesso modo la narrazione di Kleist e Baliani, essa stessa una narrazione che libera il corpo e, nel caso di Baliani, si intende letteralmente come «organismo vivente»⁶⁶, non può perciò che portare già in sé, negli stili come

l'attore con un'espressione tratta dalla raccolta *Tracce (Spuren)* di Ernst Bloch.

⁶⁴ Dirk Oschmann, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁵ Cfr. Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma 1996.

⁶⁶ Così si esprime Baliani in un libretto di sala di *Kohlbaas* del 1998: «Nel mio racconto orale è come se avessi aggiunto allo scheletro osseo riconoscibile della struttura del racconto di Kleist, nervi muscoli e pelle che provengono non più dall'autore originario ma dalla mia esperienza, teatrale e narrativa, dal mio mondo di visioni e di poetica. [...] Così via via il testo originale si è come andato perdendo e ne nasceva un altro, un *work in progress* alla prova di spettatori sempre diversi, anno dopo anno, in spazi teatrali e non, secondo un procedimento di crescita che ai miei occhi appare come qualcosa di organico, come mi si formasse tra le mani un organismo vivente sempre più ricco e differenziato», in Silvia Bottirolì, *op. cit.*, p. 121. Allo stesso modo si potrebbe parlare della novella originale come di un organismo vivente con «nervi, muscoli e pelle». Già la stessa rivoluzione linguistica di Kleist, come abbiamo visto, crea infatti un movimento e



nei contenuti, un senso tragico della fine che è anche senso del limite del proprio sé. Di conseguenza, il suo compito più naturale sarà quello di farsi memoria, di ricordare, di dar voce ai morti. E in effetti è proprio sulla memoria di Kohlhaas e dei suoi discendenti che si chiude la storia in entrambe le versioni. Come scrive Benjamin nel suo saggio *Der Erzähler*, così fondamentale per il teatro di Marco Baliani: «Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen. Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit deren Hinschwinden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen»⁶⁷. In *Michael Kohlhaas* il senso del tragico non è dunque solo quello secondo il quale il «giudice del mondo deve diventare il suo boia e il suo distruttore», come ha ben messo in luce Giuliano Baioni interpretando il racconto di Kleist come il dramma di una natura umana che «mentre crede di punire in nome della verità, vuole in realtà vendicarsi del male e dell'imperfezione del mondo»⁶⁸. Il senso del tragico in *Kohlhaas*, come si è illustrato, è anche quello di una ferita che non si può rimarginare, ma solo tradursi in un'immagine di morte. E se questo è vero, allora l'unico modo per farle giustizia è quello di narrarla ancora e ancora, perché non c'è nulla al mondo che possa veramente chiuderla, ricomponendo il cerchio spezzato. Il cuore rimane strappato, niente può sostituire ciò che è andato perduto, solo il ritmo del racconto, con tutte le sue contraddizioni, rimane a dar testimonianza di ciò che è stato in un tempo che passa senza lasciare tracce.

una materialità del racconto che Baliani ha ben colto, trasponendola poi in un proprio e personale linguaggio teatrale.

⁶⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.2, p. 453.

⁶⁸ Così Baioni nel citato *Profilo* introduttivo a *I racconti* di Kleist (in MK, VII-XXX, qui p. XXIII).