

KLEIST E I SUOI RACCONTI

DI THOMAS MANN

Heinrich von Kleist, rampollo della famiglia brandeburghese dei Kleist, *Junker* e ufficiali, era un giovane dal viso infantile e dal contegno strano e poco simpatico. Malinconico, cupo, di poche parole, incapace di fare un discorso, in parte forse per un difetto di pronuncia che, quando interveniva in una conversazione intellettuale, conferiva alle sue parole una durezza sgradevole, egli si trovava spesso a disagio, balbettava, arrossiva e in società aveva quasi sempre un'aria innaturale, smarrita, penosamente artificiosa. Sarebbe incauto arguire da un simile comportamento che chiunque inquieti in questo modo il suo prossimo debba necessariamente essere un artista geniale, premuto da compiti straordinari, assillato da gravi problemi. Ma nel caso di Kleist chi avesse avuto una simile intuizione psicologica avrebbe colpito nel segno. Egli fu infatti uno dei più grandi, dei più arditi, dei più superbi poeti di lingua tedesca, un drammaturgo senza eguali - anzi, senza eguali anche nella prosa, nell'arte narrativa - assolutamente unico, fuori di ogni ordine e tradizione, radicale nella dedizione ai suoi straordinari soggetti fino alla pazzia, fino all'isterismo - d'altro canto profondamente infelice, con aspirazioni strazianti, in lotta per l'impossibile, torturato da malattie psicofisiche e destinato a morte precoce: visse soltanto trentacinque anni e poi si uccise, con una donna che neppure amava - malata in modo inguaribile - a cui lo unì soltanto la volontà di morire; si uccise perché, disse, « su questa terra non aveva più nulla da imparare o da acquisire »; si uccise, stanco della propria imperfezione, per il metafisico desiderio di proiettare la propria individualità frammentaria nell'universo così da raggiungere, nella fusione, una perfezione superiore.

Trentacinque anni: in così breve tempo egli scaglia - ma forse « scagliare » non è la parola esatta, giacché il suo lavoro procede greve e faticoso con continui ripensamenti e modificazioni... eppure sì, è la parola esatta, perché ogni suo atto è di una veemenza allarmante, protesa agli estremi - in una vita così breve, dunque, ostacolata anche dall'aver ignorato a lungo se stesso, dal non aver compreso la propria vocazione di poeta e uni-

camente di poeta, riesce a dare, attraverso una serie di incalzanti esplosioni, una produzione che già per la vastità desta stupore, che comprende otto drammi (uno dei quali, il possente *Roberto Guiscardo*, è rimasto incompiuto), altrettanti racconti, un romanzo in due volumi che è andato perduto, alcuni saggi (uno dei quali, *Il teatro dei burattini*, è una gemma di estetica metafisica), un gruppo di stupendi aneddoti e alcuni manifesti giornalistici, violenti e implacabili come tutti i suoi scritti. Manca una cosa sola: la lirica. Perché? Perché mai, in questo eminente artefice della lingua, che nei drammi seppe ascendere a vette liriche splendenti, è inconcepibile la libera e diretta espressione di se stesso nel canto? Quale inibizione psichica lo costringe a oggettivarsi in una concretezza, travolgente, certo, ma impersonale, rintracciabile anche nelle sue novelle? Non vien fatto di pensare a quella sua incapacità oratoria, a quel « difetto di pronuncia »? Egli seppe effondersi nell'espressione dionisiaca, ma gli era negata la facoltà di confessione, che l'aperto carattere di Goethe possedeva invece così generosamente da fargli dire che tutte le sue opere erano « frammenti di un'unica grande confessione ». Dopo aver scritto alla fedele sorella: « La verità è che nulla poteva aiutarmi in terra », Kleist portò nella sua tomba precece l'estremo segreto della sua tormentata esistenza.

Venne al mondo a Francoforte sull'Oder, figlio del maggiore in pensione Joachim Friedrich von Kleist. A quindici anni lui, così delicato e sensibile, viene relegato, come si conviene, in un reggimento della guardia di Potsdam dove, come si conviene, i soldati vengono bastonati e gli ufficiali sono giovinastri analfabeti. Come aspirante ufficiale entra nell'armata del Reno, partecipa all'assedio di Magonza e si trova impegnato in due veri e propri combattimenti. « Voglia il cielo darci la pace » scrive « affinché si possa compensare con atti più umani quel tempo che stiamo uccidendo in modo così immorale ». Non si può dire che questo sia entusiasmo militare. Il disgusto che qui traspare non diminuisce, ed anzi si esaspera al suo ritorno alla guarnigione di Potsdam. A soli ventun anni il sottotenente chiede il congedo, che gli viene concesso, dopo quei sette anni maledetti: ora è libero di iscriversi all'università della sua città natale e di dedicarsi alle scienze — matematica, filosofia, fisica — all'« enciclopedia letteraria ».

È chiaro che per il giovane Kleist la letteratura non era ancora ciò che per lui sarebbe stata un giorno: produzione tempestosa, passione, tragedia, destino. Egli cercava in essa cultura, istruzione, perfezionamento morale, erudizione e strumenti per insegnare. Si sentiva portato a fare il professore. Utilizzava tutto ciò che andava imparando per tenere lezioni a fanciulle del suo ceto da una cattedra che egli stesso si era costruita. In ossequio alla virtù si fidanzò con Wilhelmine von Zenge, figlia di un generale, a cui insegnò la grammatica tedesca, e che poi indusse a scrivere componimenti sul fine e sulla felicità del vero matrimonio.

Tutte cose assurde: il fidanzamento, in primo luogo, e poi la scienza, per non parlare della matematica, la speculazione filosofica e infine il perfezionamento morale sono cose che non lo riguardano affatto; l'astrattezza con la quale si mortifica (e da fidanzato per bene si mortifica anche in un altro senso) è un abusare dei suoi nervi, delle sue energie vitali: ed egli stesso deve averne avuto un'oscura intuizione quando, nell'estate 1800, partì improvvisamente per un viaggio — il primo di una lunga serie che lo portò a vagare irrequieto, sempre inseguendo qualcosa. Con quel primo viaggio andò in cerca di una guarigione, non si sa bene da quale malattia. Sappiamo solo che si fece ricoverare in ospedale a Würzburg per « eliminare un impedimento alle nozze »: forse si trattava di un disturbo nervoso o forse, come si esprime un biografo, di « una piccola imperfezione fisica ». Si parla anche di « aberrazioni giovanili » nelle quali egli temeva di ricadere.

Del soggiorno nella clinica le sue lettere parlano in tono patetico-enigmatico con frasi come « sacrifici incredibili » e « impegno enorme », ma egli ne ritorna trionfante dicendo alla fidanzata: « Sei nata per esser madre » e « Fanciulla, quanto sarai felice! », salvo scriverle poco dopo: « Spesso mi sono tormentato pensando se non sia mio dovere di lasciarti », finché l'abbandonò realmente, con queste strane parole: « Di norma voi donne non comprendete una certa parola della lingua tedesca: intendo dire *ambizione* ». E ancora: « Non scrivermi più. Non ho altro desiderio che di morire ».

Questa « ambizione », accompagnata da un desiderio che è rinuncia a se stesso, è difficilmente interpretabile. Lo stesso Kleist dice: « In me tutto è intricato come i fili di stoppa sulla rocca, tutto è confuso ». Si ostina a

non accettare un impiego, come avrebbe richiesto il matrimonio con Wilhelmine. Il suo fervore scientifico, la sua devozione alla verità hanno subito una terribile scossa, un crollo, dallo studio di Kant: è un'esperienza etica e intellettuale catastrofica, in quanto gli dimostra che la verità, la perfezione è irraggiungibile perché ogni conoscenza è condizionata dalle forme del nostro pensiero. E questo lo schianta. « Il mio unico, supremo scopo è crollato, e ora non ne ho più alcuno ». Vaga inerte, intimamente vuoto, privo di appoggi. Eppure non del tutto. Senza rendersene esattamente conto e quasi senza volerlo, ha infatti incominciato a scrivere. Ha portato con sé a Parigi – che ha visitato brevemente, come Gottinga, Berlino, Strasburgo, Berna, Königsberg, Dresda – due drammi appena iniziati: *La famiglia Schroffenstein* e *Roberto Guiscardo, duca dei Normanni*. Il primo viene portato a termine ed è un reboante dramma cavalleresco, sotto l'impero del destino, affollato di assurdità più o meno grandi, illuminato da balenii d'ingegno: ben presto lo stesso Kleist lo definirà una « miserabile scartoffia ». Il *Guiscardo* invece, la tragedia del duca normanno – che, a dispetto della peste che infierisce nel suo esercito e ha colpito lui stesso, vuol conquistare Bisanzio – diventa la sua fatale tortura, il compito insuperabile che egli affronta più volte con accanimento e tramuta in simbolo di quell'« ambizione » di cui più volte l'abbiamo sentito parlare e che ha un carattere per alcuni versi grottesco; solo indirettamente essa mira al mondo, alla gloria, alla riuscita artistica come tale, mentre soprattutto riguarda la sua stirpe che ha un certo peso nella storia della Prussia, la sua famiglia, davanti alla quale lui, il declassato, in un lacerante alternarsi di superbia e di desolato senso di inferiorità, deve giustificarsi e dare prova del proprio valore, costringendola a riconoscere che a modo suo è degno del proprio nome, che è un vero Kleist. Il *Guiscardo* è la posta in palio. Tutti coloro che ne conoscono l'inizio, l'ammirano profondamente. Per qualche tempo esso è ancora « la corona della gloria immortale ». Poi il poeta si arrende. « Ho consumato » scrive alla sorella « un mezzo migliaio di giorni, compresa la maggior parte delle notti, nel tentativo di conquistare una nuova corona alla nostra famiglia: ora la nostra santa dea protettrice mi invita a smettere. Commossa mi asciuga con un bacio il sudore della fronte e mi con-

forta dicendo che se ognuno dei suoi figli facesse altrettanto, il nostro nome sarebbe posto tra le stelle... ». Non si è mai udita una simile assurdità. Se questo nome ha un posto fra le stelle, fu lui a proiettarlo nel cielo.* Io ignoro, come ogni altro, quali grandi meriti abbiano avuto verso il Brandeburgo i maggiori e i generali von Kleist, ma so che nel mondo c'è un solo Kleist ed è lui, il poeta della *Pentesilea*, del *Michael Kohlhaas* e dell'unico grandioso atto del *Roberto Guiscardo*, che è troppo bello perché possa essere superato e possa tollerarne altri. Nulla sarebbe il nome Kleist senza di lui, ma egli crede che la sua geniale fatica abbia come fine la gloria dei suoi consanguinei, e ogni manifestazione di disistima da parte di costoro lo colpisce al cuore come una pugnata.

Mente ebbra e puerile! A questa folle « ambizione » si accompagnano, è vero, elementi e propositi che meglio si accordano con l'ardore severo di questa parola, sebbene anch'essi suonino come sventura e rovina per l'anima sua. Essi si lanciano in una gara temeraria sotto il pungolo della gelosia e di una rivalità tormentosa; sono l'impennarsi di un pretendente esaltato che proclama di voler strappare a un uomo « il serto dalla fronte », a colui che è il più grande, il più favorito dalla grazia e dalla felicità: Goethe.

La sua diversità da Goethe, incerta fra l'umiltà e l'odio, l'assillante rovello contro la sua gloria, la smania convulsa di strappargli il lauro, il conflitto personale con il creatore che lo trascura, che non vuol saperne di lui, hanno contribuito ad avvelenare la vita di Kleist. Eppure il suo accanito desiderio di rovesciare Goethe dal trono non è del tutto assurdo. A Ossmannstädt, Kleist, solitamente così schivo e taciturno, ha esposto al vecchio Wieland il piano del *Guiscardo* e gli ha recitato qualche brano a memoria. Il vecchio intenditore ne rimane affascinato ed esclama che in quell'opera c'è una forza destinata a colmare nella letteratura tedesca la grande lacuna lasciata persino da Goethe e Schiller. Dopo la sua partenza, gli invia una lettera: « Nulla è impossibile al genio della santa Musa che La ispira. Lei deve portare a termine il *Guiscardo*, anche

* Ci fu tra i suoi antenati un ufficiale che scriveva poesie, Ewald von Kleist (1715-59), ma io non lo conosco e non è obbligatorio conoscerlo. (N.d.A.)

se fosse gravato dal peso di tutto il Caucaso e dell'Atlante». C'è da stupirsi se la coscienza del suo valore inorgoglisce Kleist fino all'inverosimile... almeno per il momento? Dopo, infatti, con gesto folle egli brucia il manoscritto... però salva del materiale con cui un giorno ricostruirà almeno il frammento.

« Chi non sa disperare non è tenuto a vivere » ha detto Goethe. L'anima tempestosa di Kleist era fin troppo incline alla disperazione. Ma persino in essa il suo sguardo ardente è fisso al lauro dell'olimpico. Egli possiede infatti un segreto di una forza che, per sotterranea, preolimpica, barbarico-titanica che sia, lo potrebbe innalzare d'un balzo al disopra della fortuna poetica del beniamino degli dei e del suo amico retorico-idealista - innalzare con una elementare violenza drammatica del tutto estranea alla cultura, al senso di umanità, alle belle forme, all'armonia, all'idealismo, alla grecità winckelmanniana, e anche alla moraleggiante poesia di idee; una forza che è dionisiaca, rapita in Dio, tutta ebbrezza incandescente fin nelle pieghe del linguaggio, sovraccarico di espressività e di impudente smodatezza.

Dallo « Sturm und Drang » delle opere giovanili Goethe e Schiller hanno ripiegato verso l'umana nobiltà, il classicismo, l'alto livello civile, la pura bellezza: fiorisce il periodo classico, l'epoca della più elevata cultura tedesca. Non esiste niente di più nobile e gioioso dell'*Ifigenia* goethiana. Né si può concepire un più felice esperimento d'arte formale della schilleriana imitazione degli antichi nella *Sposa di Messina*. Ma siamo sinceri: soltanto da Kleist, dalla sua opera refrattaria a ogni bella misura - e qui penso soprattutto al frammento del *Guiscardo*, il lavoro che provocò il suo naufragio - promanano la potenza, la scossa drammatica primordiale, il brivido mitico, il sacro terrore della tragedia antica.

L'estraneità, l'antipatia di Goethe verso questo fenomeno selvaggio, questo genio troppo elementare per legarsi a leggi e tradizioni culturali e artistiche, come le comprendo, come le *condivido*! Che questo poeta mirasse « all'inganno del sentimento » è innegabile. Lo fa persino in una commedia amabile come il magnifico rifacimento dell'*Anfitrione* di Molière, dove, con grande dispetto di Goethe, si manifesta la sua tendenza al misticismo in quanto nel *partage avec Jupiter* egli vede

adombrato l'intervento cristiano dello Spirito Santo. Ed è anche innegabile che Kleist fosse tormentato dall'ipocondria, in continua lotta con la vita, morbosamente radicale, sempre alla ricerca di soggetti patologici, tendenti al sonnambulismo, all'estasi del sogno e persino ai gravi problemi giuridici, come accade nel *Principe di Homburg*. L'eroticismo omicida e l'antropofagia di quella menade che è la *Pentesilea*, offerta « con cuore genuflesso » a Goethe il quale la respinse freddamente, sono spaventevoli. Più spaventevole ancora il gretto nazionalismo contro « Roma », cioè contro la Francia e Napoleone, della sua *Battaglia di Arminio*, il cui protagonista dagli occhi azzurri - e anche questa è psicologia molto realistica, che mette in guardia dal carattere tedesco più di quanto non lo idealizzi - è più falso e perfido di un cartaginese. E l'esaltata ingenuità in tono popolare, satirico, della *Caterina di Heilbronn*, un dramma cavalleresco che è il culmine del romanticismo, in cui tutto è sonnambulismo, sdoppiamento e trasfigurazione angelica attraverso il fuoco e l'acqua, non è fatta per piacere a tutti - in ogni caso non piace a Goethe. Il quale, invece di rappresentare la *Caterina* come aveva rappresentato la *Brocca infranta*, farsa villereccia di colore olandese, che sconciò suddividendola in tre atti (e Kleist - sconvenienza folle! - voleva sfidarla a duello), bruciò il dramma per quella « infernale negazione della natura » e per quel misto di logica e assurdità che, a suo avviso, l'opera conteneva; oltre a ciò scrisse in una recensione: « Nonostante la mia più pura volontà di una sincera simpatia, questo scrittore mi ispirò sempre orrore e ripugnanza, come un corpo ben disposto per natura che fosse stato colto da una malattia inguaribile ». È un'immagine che si imprime nella mente, poiché nasce da un sentimento sincero, e alcune affermazioni dello stesso Kleist, come ad esempio: « Devi considerare il mio cuore come una creatura malata », ne attestano la verità. Eppure, senza voler affermare che il poeta del *Werther* e del *Torquato Tasso* non avrebbe dovuto scandalizzarsi tanto dei fatti morbosi e anormali, notiamo che essi producono in Kleist un aumento della forza vitale, un'ascesa poetica verso mondi superiori, più che un autentico stato patologico: e per quanto il suo genio contenga elementi malati, per quanto la sua vita fisica, troppo gravata da enormi responsabilità, sia turbata da malattie e ricadu-

te, egli non fu un uomo malato. Nel suo primissimo dramma leggiamo questi versi: « L'uomo non deve sopportare ogni colpo, e chi è afferrato da Dio può ben cadere, anche gemere, poiché l'impassibilità è la virtù degli atleti. Noi, noi uomini, non cadiamo per denaro e neppure per ostentazione. Ma sempre dobbiamo rialzarci con dignità ». Ed egli si è sempre rialzato degnamente dai crolli e dalle disperazioni, e il rapporto tra la sanità e il suo apparente contrario è troppo complesso per negare all'uomo che fu Kleist la forza vitale. Le sue malattie somigliano un poco ai numerosi svenimenti che incontriamo nelle sue opere poetiche, somigliano ai turbamenti dovuti all'immersione nell'inconscio, nelle fonti della vita, ma Kleist possiede una tenacia e una forza di maturazione da far invidia all'uomo più robusto. In un solo anno, nel 1808, crea, dopo gli estatici eccessi della *Pentesilea*, non solo la soave *Caterina di Heilbronn*, ma anche la febbrile *Battaglia di Arminio* e, se questo non bastasse, quattro dei suoi più forti racconti, tra cui il potente *Michael Kohlhaas*. Vorrei possedere io una simile vitalità! E nel 1810, un anno prima di morire, scrive il *Principe di Homburg*, il suo dramma meglio riuscito, più felicemente costruito e, nonostante tutto quello che ha di angoscioso, più sereno. Poi spezza la sua vita dolorosa. E la fine. Non è detto che una vita debba durare ottant'anni per essere vittoriosamente compiuta.

Il primo editore dei racconti di Kleist fu un certo Georg Reimer di Berlino, uomo coraggioso, temerario come i testi pubblicati.

Infatti la lingua narrativa di Kleist è assolutamente singolare. Non basta leggerla « storicamente », poiché anche ai suoi tempi nessuno scrisse come lui. Se i soggetti sono provocanti, non meno lo è lo stile, al punto che i suoi contemporanei, esclusi alcuni ammiratori esperti in arte, primo tra gli altri Tieck, lo consideravano ammanierato e indigesto. Eppure non si può parlare di maniera dove regnano così profonde la serietà, la naturalezza, la necessità personale. Un impeto, costretto in un'oggettività ferrea e tutt'altro che lirica, fa nascere periodi complessi, aggrovigliati, sovraccarichi, dove si procede per incastri e continui « di modo che »; sono periodi che fanno l'effetto di essere costruiti con pazienza e nello stesso tempo sospinti da un ritmo tra-

volgente. Egli riesce a stendere un discorso indiretto di venticinque righe di stampa senza un punto fermo, dove si inseguono incalzanti non meno di tredici « che » con in fondo un « insomma che », il quale però non segna la fine perché c'è ancora un « e che ». È famoso come capolavoro di esposizione serrata il periodo iniziale del *Terremoto nel Cile* che con sovrana oggettività accoglie tutto quanto è necessario e lo esprime perfettamente ordinato: « A Santiago, capitale del Cile, un giovane spagnolo di nome Jeronimo Rugera, accusato di delitto, stava, proprio nel momento del grande terremoto dell'anno 1647 in cui perirono migliaia di persone, vicino a un pilastro della prigione in cui l'avevano rinchiuso, e voleva impiccarsi ».

Con questo stile fuori dell'ordinario Kleist narra storie ricche di avvenimenti straordinari. Tutto in esse è sconvolgente, eccezionalmente singolare, impressionante: Kleist non s'impegna se non può scrivere cose insolite, persino rozze.

Per lunghezza i racconti di Kleist oscillano tra la *long*, la *very long* e la *short story*, dall'incendiario per sentimento di giustizia, *Michael Kohlhaas*, che è quasi un romanzo, al brevissimo, quasi un aneddoto, della *Mendica di Locarno*, una storia di fantasmi che fu molto cara a Hoffmann in cui il castellano colpevole degli orrori, « sovraccitato dal terrore » appicca il fuoco alla sua casa. « Sovraccitato dal terrore »: si noti il conio di questa frase, tipicamente kleistiana. Quanto al *Kohlhaas* è superfluo far notare l'enorme altezza di questo che è forse il più forte racconto in lingua tedesca. Con libertà poetica si ispira a una vecchia cronaca, poiché Kohlhaas, Hans di nome e non Michael, visse realmente e da un sentimento del diritto « simile alla bilancia dell'orafo », dalla passione per la giustizia, dall'indignazione per « la fragilità del mondo », si lasciò trascinare a gesta atroci che Luther condannò e che noi non possiamo disapprovare del tutto, e però acconsentiamo con lui che la sua testa cada sotto la mannaia del carnefice dopo che il suo diritto, selvaggiamente difeso ma sacro, è stato affermato. Quest'uomo, del quale Kleist narra il destino quasi con volto impassibile, senza mai alzare la voce, facendo però ondeggiare i nostri sentimenti tra la simpatia e il raccapriccio, appare in alcuni punti, per la sua frenesia terroristica di migliorare il mondo, totalmente impazzito, con quelle sue « ordinanze kohl-

haasiane » che egli emana dalla sede del suo « provvisorio governo del mondo »; e Goethe era del parere che « un'intelligenza matura non possa accettare serenamente la violenza di simili motivi ». Egli disse che il *Kohlhaas* è « narrato con garbo e costruito con spirito » (scusi tanto, Eccellenza, qui non c'è né garbo né spirito), ma osservò che doveva possedere un notevole spirito di contraddizione colui che aveva presentato un caso così singolare, con ipocondria così ostinata e radicale verso l'andamento del mondo. Ebbene: questo è il Goethe autentico, e il *Kohlhaas* è l'autentico Kleist, la qual cosa non mi sembra di poco conto. Ma questo poeta non era uomo da proteggere ufficialmente la furfanteria del mondo contro lo « spirito di contraddizione »: né lo era un grande giurista tedesco, Rudolf von Jhering, che si fece notare, nel 1870, con un libro divenuto celebre: *La Lotta per il diritto*. In questo libro egli parla con entusiasmo del fervido sentimento di giustizia del mercante di cavalli kleistiano che diventò fuorilegge proprio per la qualità che tanto lo eleva al di sopra dei suoi corrotti avversari, con la sua fede nella santità del diritto, con lo slancio ideale di questa fede a cui egli sacrifica tutto. « Il suo delitto » dice Jhering « ricade con raddoppiata e triplicata violenza sul sovrano, i suoi funzionari e i suoi giudici che hanno respinto quest'uomo dalla strada del diritto, tra i fuorilegge... L'assassinio giuridico è il vero peccato mortale del diritto. Il custode della legge si trasforma nel suo carnefice... Colui che è vittima di una giustizia venale e partigiana si trasforma in vendicatore e in esecutore del proprio diritto e non di rado, oltrepassandone i limiti, diviene un nemico giurato della società, un fuorilegge e, subendone il castigo, un martire del proprio sentimento di giustizia ».

Questa tragica novella è, mi sembra, non del tutto inattuale e potrebbe essere un segnale di risveglio in un momento storico come il nostro, in cui l'indifferenza, l'insensibilità verso l'ingiustizia e il fiacco atteggiamento del *that's one of those things*, dilagano nel mondo. Kleist mostra anche, in maniera divertente e con una comicità colma di disprezzo, in quale imbarazzo venga a trovarsi una società, che di solito non si sarebbe curata minimamente della violazione del diritto, per opera di un uomo che non è disposto a subirla; e come una simile società pianti in asso il nobile babbeo

al quale va imputata la colpa di tanto sconquasso e col quale, se non fosse stata turbata dalle spiacevoli conseguenze della sua arroganza, si sarebbe trovata pienamente d'accordo. Disonorato e abbandonato, Kohlhaas passa infine « da un delirio all'altro ».

Lo « scompiglio del sentimento » si manifesta anche nella paurosa e commovente storia del *Trovatello*, e se mi sento tentato di collocarla alla massima altezza artistica dopo il *Kohlhaas*, lo faccio per la profondità e per la finezza morale di cui lo scrittore dà prova nel descrivere il continuo adulterio psichico di Elvira Piachi, che amorosamente ricorda il cavalleresco salvatore di un tempo, che vive nel romantico e moralmente ambiguo culto di quella passione segreta, che il suo malvagio figlio adottivo viene poi a scoprire e cerca di sfruttare delittuosamente con la sua abbagliante presenza. E stupendamente disegnato, questo Nicolò, questo ribaldo infausto e non privo di attrattive, sin dalla prima, concisa presentazione della sua fisionomia stranamente immobile; ed è di una sconcertante profondità psicologica il fatto che, per una indefinibile somiglianza con il morto adorato che gli rende possibile il vergognoso inganno, e persino con la parentela anagrammatica tra il suo nome e quello del genovese - Nicolò Colino - la relazione di Elvira con lui, innocente fino all'indifferenza, appaia nonostante tutto sotto una luce ambigua. Anche qui entra in gioco un'odiosa corruzione della legalità, fomentata questa volta dai preti, ed è questo che spinge il buon Piachi agli estremi. L'estremo: Kleist lo vuole sempre, anzi vuole ciò che è oltre l'estremo. Non basta che Piachi frantumi a Nicolò « il cervello contro il muro », che gli ficchi in bocca l'ingiusto decreto, ma deve anche, delirante come Kohlhaas, rifiutare l'assoluzione necessaria prima del supplizio perché, pur essendo un tranquillo mercante, non vuole andare in paradiso, dove non ci sarà niente per lui, ma nel più profondo inferno dove spera di trovare Nicolò e « di riaverlo fra le mani ». Infine, per disposizione del papa, è impiccato senza l'assoluzione. Il finale ha un che di eccessivo, di esorbitante. Eppure al racconto mancherebbe qualcosa senza il « gesto rabbioso » col quale Piachi, sulla scala del palco, alza le mani maledicendo la legge *inumana* che gli impedisce di sprofondare nell'inferno.

Questo mi pare il momento opportuno per accennare all'ambivalente rapporto di Kleist con la Chiesa cattoli-

ca. Esistono passi di lettere da cui traspare il rammarico per gli ostacoli che impediscono al nordico protestante di entrare a far parte della chiesa papale, così consolante per i suoi legami con l'arte e con la vita del popolo. La posizione del narratore è incerta, mutevole, contraddittoria: negativa e ostile nel *Trovatello* come nel *Terremoto nel Cile*, novella magnifica, dove ogni felicità e perdono, la bontà, la catarsi psichica e l'affratellamento umano, che « come un bel fiore sbocciano » dalla comune sciagura, dalla tremenda catastrofe tellurica, sono distrutti e stravolti in sanguinario furore di espiazione e castigo dal fanatismo di un predicatore domenicano. E il vizioso Nicolò manifesta, sin dalla gioventù, una duplice inclinazione all'erotismo e alla bigotteria, all'amicizia coi preti. Egli è di casa nelle celle dei monaci carmelitani, dove a quattordici anni perde la sua castità con la concubina del vescovo, che copre le sue malefatte a condizione che sposi la donna, sebbene ne sia ormai stanco.

Queste sono tutte invettive contro la Chiesa romana e la morale fratesca – troppo violente perché non appaia sbalorditivo il fervore con cui lo stesso Kleist, nella leggenda miracolosa di *Santa Cecilia ossia la potenza della musica*, si abbandona al fascino del culto cattolico e sa infonderci il brivido della connaturale terribilità della sua magia e del suo travolgente potere sugli animi di nemici e iconoclasti. I poeti sono di animo mutevole. Nel *Don Carlos* Schiller portò sulla scena un grande, tremendo inquisitore; nella *Maria Stuarda* rinnegò invece tutto il suo liberalismo e a Mortimer, innamorato della bella prigioniera di Elisabetta, fece intonare una « canzone » in giambi che elogia la magnificenza dei riti cattolici. Nella *Santa Cecilia* Kleist è altrettanto fervente quanto altrove è nordicamente riservato verso il cattolicesimo. Ma la sua religiosità mira soprattutto all'arte, di cui la santa è la patrona che miracolosamente interviene nell'azione: alla musica e alla sua « potenza » suggestiva, che appare spaventevole, al punto che in una significativa parentesi lo scrittore accenna al « sesso femminile di quest'arte misteriosa ». Ciò che sotto la guida della patrona celeste essa suscita nel cuore degli infelici disturbatori è un eccesso spaventevole, una conversione che in forma d'inguaribile mania religiosa grida, anzi urla al cielo con voce tremenda. Nessuno ha mai narrato qualcosa di simile. Doveva venire

Kleist per farci rabbrivire, descrivendo con parole di cui può disporre soltanto l'estremismo del suo linguaggio, quei quattro sventurati, colpiti da Dio e dalla musica, esausti e grondanti sudore, giunti all'estremo sfinito, mentre urlano, con voci che non hanno più nulla di umano, il *Gloria in excelsis* in modo così intollerabile e spaventevole da far fuggire i curiosi auditori con i capelli irti sulla testa. « Tutta la potenza terribile dell'arte dei suoni »: ecco una frase usata una volta da Kleist. Leggendola mi ricordai ciò che si racconta di Leone Tolstoj, il cui volto all'esecuzione di grandi musiche assumeva un'espressione di *terrore*.

Leggendo questi racconti non si riesce a liberarsi dallo spavento, dall'agitazione, dall'angoscia del mostruoso, dalla morsa di sentimenti discordi. *La marchesa di O.* è la prima delle novelle di Kleist, che la scrisse ventottenne a Königsberg, dove ricopriva una modesta carica presso il demanio, subito dopo la pubblicazione anonima della *Famiglia Schroffenstein*. Il soggetto non è nuovo e venne trattato da molti scrittori. Kleist può averlo ricavato dalla novellistica francese, da Cervantes, da Montaigne o anche dalla vita reale. Ma il suo modo di esporlo è personalissimo, inconfondibilmente kleistiano. Lo scabroso, lo scandaloso non potrebbero essere presentati con maggiore serietà e dignità. Ma non servì a nulla, e il racconto fu accolto con dure critiche. « Riferirne la trama » scriveva un giornale che tra l'altro era intitolato « Der Freimüthige » (Il liberale) « significa inimicarsi ogni persona morigerata. La marchesa è incinta, non si sa come sia potuto accadere, né per opera di chi. Sarebbe questo un argomento degno di essere accolto in un'opera artistica? E i particolari richiesti dallo svolgimento del tema non possono che suonare offensivi a orecchie caste ». Le caste orecchie erano quelle, ad esempio, di una signora che così scriveva in una lettera: « Nessuna donna può leggere la storia della marchesa di O. senza arrossire. Dove si andrà a finire di questo passo? ». Soprattutto le donne condannarono lo scrittore, ma anche uomini come Friedrich von Gentz, solitamente ammiratore di Kleist, rimasero turbati dal racconto e il loro giudizio fallì davanti a un capolavoro audace che più tardi assurse al grado assegnatogli già allora da intelligenze aperte, come quella dello statista austriaco Adam Müller: il grado cioè di

« una novella di elevatezza morale, stupenda sia artisticamente che stilisticamente ».

Adam Müller era un uomo politico di sentimenti romantici e per giunta convertito al cattolicesimo, sul cui giudizio, confermato dal tempo, devono aver influito alcune facili ma non equivoche allusioni mistiche che il giovane poeta dell'*Anfitrione* non sa evitare nel suo fin troppo naturale racconto. Non si può tacerne. Quando la marchesa, come folle per il suo stato che le appare impossibile, chiede alla levatrice se il fatto di concepire inscientemente o senza rapporti carnali sia tra le possibilità naturali, costei risponde che a nessuna donna accade mai, « tranne che alla santa Vergine ». Questa è arida scienza professionale. Ma quando l'innocente ripudiata, innalzandosi spiritualmente, decide di rassegnarsi all'incomprensibile, di ritirarsi nel proprio intimo, di dedicarsi totalmente all'educazione dei due figli e « di assistere con tutto l'affetto materno quel dono che Dio le ha fatto col terzo », afferma che questo « dono », questo figlio dello scandalo, proprio perché più misterioso, deve anche essere più divino di ogni altra creatura umana. Sarebbe più esatto affermare che questo pensiero è ispirato alla donna da un poeta il cui cuore tende a trasfigurare uno scandalo mediante l'evocazione del mistero.

Non diremo altro di questo racconto, allora il più famigerato, oggi probabilmente il più famoso tra quelli di Kleist. E parleremo molto brevemente degli ultimi due. Tumulti, costanti pericoli e, alla fine, strage e suicidio dominano ne *Il fidanzamento a San Domingo*, storia di un fatale malinteso tra amanti. Essa si svolge intorno al 1800, nell'epoca in cui i negri di Haiti si sollevarono contro il dominio dei bianchi. La scelta del soggetto fu dettata da un gusto per le cose spaventevoli, particolarmente evidente nella descrizione del modo in cui lo svizzero Gustav von der Ried uccide Toni, la soave meticcina, la sua salvatrice, ritenendo erroneamente che l'abbia tradito, e poi uccide se stesso, quando finalmente comprende la verità, sparandosi in bocca, cacciandosi una palla nel cervello, i cui frammenti « si spiaccicarono ovunque sulle pareti ». Questo è Kleist. Ma questa storia di una fedeltà disconosciuta è tragica e commovente, e tale parve anche a Theodor Körner che la lesse sul viennese « Sammler », facendone poi una riduzione teatrale, di un sentimentalismo veramen-

te superficiale, che però piacque molto a Goethe, il quale invece condannò duramente la novella di Kleist. Il caro vecchio lesse persino a corte l'abborracciatura di Körner e disegnò di suo pugno la scena dell'abitazione negra per lo spettacolo. Il favore accordato alla mediocrità dalla maestà dello spirito, è un fenomeno comico e irritante.

Ed ecco infine un nuovo capolavoro, il geniale racconto dello sconcertante giudizio di Dio, *Il duello*. Per alcuni aspetti ricorda la *Marchesa di O.* perché anche qui una donna, apparentemente caduta ma pura in realtà, lotta invano perché il mondo intenda e creda nella sua innocenza. Ma quanto è più terribile e straziante lo stato d'animo della protagonista, la povera Littegar-da, in confronto a quello della marchesa, poiché il cielo stesso, chiamato a decidere secondo l'antica usanza, rende testimonianza contro di lei e in favore dell'accusatore, e la sua fede entra così in folle contrasto con la ragione, con la certezza della propria innocenza! Crollano tutte le fedi: la sua, che può dire « E se anche il mio cavaliere andasse a combattere senza elmo e corazza, Dio e tutti i suoi angeli lo proteggerebbero »; quella del cavaliere Friedrich von Trota, che è convinto della purezza di lei come del verdetto delle armi che infallibilmente rivela la verità; e infine anche la fede del malvagio, il conte Jakob, che è un assassino, certo, ma che nella contesa è un calunniatore in buona fede e ingannato a sua volta. Il breve racconto è ricco di implicazioni teologiche e insegna come la mente umana debba cadere nell'estrema angoscia e nel dubbio quando si è in presenza del « totalmente diverso », di Dio. Tutto si conclude tragicamente: il campione dell'innocenza cade, le armi « infallibili » si pronunciano, l'imputata non solo si convince della sua colpa, ma viene anche schiacciata dalla vergogna di aver mandato coscientemente in rovina l'uomo che ha avuto fede in lei. Ed ella esclama: « Dio è veritiero e non inganna! ». Lo è, infatti, ma non come pensano gli uomini. Il caduto incredibilmente guarisce dalle ferite che sembravano mortali, mentre il vincitore del giudizio di Dio marcisce vivo per una semplice scalfittura, e la ragione parteggia ora per il primo, che nell'estrema angoscia sfida la sentenza delle armi con questa domanda: « Chi afferma che la suprema saggezza di Dio sia costretta a indicare ed esprimere la verità proprio nell'istante della

fiduciosa invocazione? ». E così nelle norme del sacro duello, attraverso cui si presupponeva che la colpa venisse sempre immediatamente alla luce, l'imperatore fa allora inserire a buon conto la formula: « Se questa è la volontà di Dio ». È l'inizio del crollo di un'istituzione romantica, e così viene praticamente sancita la decisione di abbandonare il sacro duello come misura giuridica per scoprire la verità...

Il concetto di « tensione » è strettamente connesso con quello di « narrazione ». Ed è giusto: narrare significa creare una tensione, e l'arte del narratore consiste nel divertire anche con quanto a rigore dovrebbe essere noioso, nell'avvincerci persino con soggetti familiari dei quali ognuno conosce le vicende e l'esito finale. La tensione che Kleist narratore sa produrre non è di questa specie. Egli si attiene letteralmente al significato della parola « novella » che significa « novità ». Con quel suo viso impassibile egli ci presenta novità che sono cose inaudite; e la tensione che esse suscitano nel lettore ha un qualcosa di paurosamente specifico. È ansia, spavento, orrore dell'enigma, dissidio della ragione, l'impressione angosciosa che Dio è in errore: « scompiglio del sentimento ». Non è dir troppo affermare che Kleist sa metterci alla tortura... e far sì che gliene siamo grati.

(Traduzione di Ervino Pocar)