

MARCO VISCARDI

CAPITOLI DELLA STORIA DEL MONDO

LE ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTISE MICHAEL KOHLHAAS*

CATENE DI DIPENDENZA

«La storia [...] è un incubo dal quale sto provando a risvegliarmi»¹. A dirlo è Stephen Dedalus nel secondo capitolo dell'*Ulysses* di James Joyce. La frase del giovane intellettuale irlandese, come le riflessioni di Nietzsche, sull'utilità e il danno della Storia, arrivano alla fine di un secolo che ha trasformato lo studio del passato da passione antiquaria a vera e propria ossessione.

L'Ottocento è il secolo della Storia: la disciplina si rafforza, acquisisce lessici e metodi nuovi, viene elevata al rango di scienza.

Ma qui ci occupiamo delle frizioni fra Storia e romanzo, cioè indaghiamo – attraverso qualche caposaldo del romanzo europeo – le reciproche interferenze fra Storia e immaginario.

L'irruzione della Rivoluzione francese e poi il lungo decennio napoleonico diedero ai contemporanei la sensazione di vedere la Storia in movimento. I capovolgimenti politici, il crollo di istituzioni secolari e venerate e la mobilità sociale che ne derivò emanciparono una intera generazione dalle gerarchie prestabilite, portandola dentro un cosmo di possibilità e pericoli nuovi.

In questo momento donne e uomini si scoprono parti di una moltitudine che condivide la lingua, gli usi e i modi di pensare. Sono parti di un'unica nazione e vivono sotto le stesse leggi.

Un processo che, ha scritto Benedict Anderson in un libro fortunato come *Comunità immaginate*, trova la sua rappresentazione nella forma simbolica del romanzo che racconta come una molteplicità di personaggi si muove in un unico tempo su spazi differenti². Col procedere del secolo, le collettività e i gruppi sociali avrebbero invaso sempre più il centro della narrazione, fino al sogno naturalista del romanzo senza eroe: cioè senza individualità dominanti, ma tutto incentrato sui movimenti convulsi, segreti e manifesti, di una intera comunità.

A inizio Ottocento però, le singole personalità sono ancora in rilievo e spesso in contrasto col loro mondo di provenienza. La riflessione di Hegel è una bussola

* Alla affettuosa, indelebile, memoria di chi nell'ultimo anno ha lasciato la terra dei vivi per andare in altre, alte, misteriose dimensioni. L'autore consegna qui il primo capitolo di un lavoro sul rapporto fra storia e romanzo.

¹ J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. di E. Terrinoni, Roma, Newton Compton, 2012, p. 61.

² Cfr. B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e diffusioni dei nazionalismi*, prefazione di M. d'Eramo, Roma-Bari, Laterza, 2018 [1983, 2^a ed. 1991].

essenziale per capire come cambiano le relazioni sociali nei primi decenni del XIX secolo. A corollario delle sue teorizzazioni politiche e giuridiche, il filosofo riflette anche sulle rappresentazioni artistiche dei rapporti e dei conflitti fra individuo e società.

Qui ci interessa mettere rapidamente in evidenza le differenze che Hegel individua fra l'epica classica e il romanzo moderno.

Gli eroi dell'*epos*, scrive Hegel, sono individui *autonomi e universali*. Sono autonomi perché la loro azione è un *primum*: non esprime, tautologicamente, una rete di abitudini, una legge o un ordine anteriori, ma crea nuovi stati di cose; sono universali perché la loro azione non ha un significato autotelico, ma esprime valori collettivi³.

Gli (anti) eroi moderni sono tutti correlati: *dipendenti e particolari*. «Sono dipendenti perché radicati: esistono in una cultura determinata, in un ambiente, in una rete di forze preindividuali che li condiziona e che li definisce»⁴.

Nelle lezioni di estetica, l'*epos* antico è il racconto di un mondo organico in cui non esiste distinzione fra il singolo e la sua comunità mentre l'*epos* moderno è il racconto della scissione conflittuale fra la «poesia del cuore» e la «la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne»⁵.

Gli eroi moderni ingaggiano una disperata lotta contro «il corso del mondo», sperando di «aprire una breccia» agli «ideali ed al diritto del cuore» e di «tagliarsi», a dispetto di tutto, una «fetta di cielo sulla terra». Ma tutti questi sforzi di autonomia non sono altro che passaggi di una «educazione dell'individuo alla realtà esistente»⁶.

Dopo aver cercato di vivere secondo la propria morale, alla «fine di tale apprendistato», «il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme con i suoi desideri e opinioni, con i rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato». O meglio: «si sposa e diventa un filisteo come gli altri» nell'«amaro risveglio» dell'età adulta⁷.

Almeno questa è la migliore delle ipotesi, altrimenti c'è il rischio che seguire le leggi del cuore conduca al delirio, alla solitaria allucinazione e alla tragica auto-esclusione dalla vita associata. Insomma o si accetta il mondo con la sua razionalità, diventando adulti, o si intraprende un triste cammino di morte.

Al suo debutto, il romanzo storico approfondisce questa seconda via. Qui seguiremo le strade del delirio e della solitudine solo apparentemente antisociale attraverso due racconti della crisi – le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo e il *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist – nei quali gli autori deformano

³ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 271-72.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merkel, trad. it. di N. Merkel e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1963 (ed. or. 1835), p. 1223.

⁶ *Ivi*, pp. 663-64.

⁷ *Ivi*, p. 664.

modelli consolidati della tradizione (il romanzo epistolare, la cronaca e persino il picaresco) per farne strumenti di analisi e di conoscenza di un cosmo deformato.

Jacopo Ortis e Michael Kohlhaas sono personaggi a cavallo fra due secoli. Vivono stretti nelle «catene di dipendenza»⁸ che tengono unita la società ottocentesca ma agiscono in base ad un'etica individuale tutta settecentesca che trova i suoi fondamenti, più che in Kant, nel processo di interiorizzazione della morale che era stato al centro dei romanzi inglesi e francesi del XVIII secolo, quando – scrive Thomas Pavel – tramontata «l'epoca premoderna [che] aveva collocato le norme al di fuori del dominio umano», «l'ideale morale si ritrovò infine iscritto nel cuore dell'uomo. Dopo essere stata a lungo la cassa di risonanza di una legge esterna, sembrò che l'interiorità potesse trovare dentro di sé le tavole su cui erano scolpite le norme eterne della perfezione»⁹.

Il romanzo storico nasce intorno ad interiorità rette e tormentate, inquiete e incapaci di compromessi, nasce sotto il segno di Saturno e della frammentazione. In modo diverso, Ortis e Kohlhaas sono entrambi personaggi paradossali: eroi che danno forma al disordine del mondo attraverso la distruzione e l'autoannientamento.

UN LUNGO CANTIERE

La stesura delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* durò quasi un ventennio: all'origine del romanzo stanno le quarantacinque lettere scritte da Foscolo nel 1798 che poi vennero rielaborate e integrate dallo scrittore bolognese Angelo Sassoli che mise a punto un'edizione apocrifia del romanzo pubblicata nel 1799 col titolo di *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Non sappiamo se questa edizione apocrifia fu condotta su materiali d'autore, ma Foscolo, irritato per l'operazione di 'pirateria editoriale', tornò sul testo nel 1801 per poi darlo alle stampe l'anno successivo a Milano.

La versione definitiva del romanzo fu pubblicata a Zurigo nel 1816, un anno dopo la caduta di Bonaparte. Per nascondere al censore i sentimenti anti-austriaci che si possono leggere nelle parti aggiunte al testo come la lettera del 17 marzo, Foscolo fece indicare sul frontespizio Londra come luogo di stampa e il 1814 come anno di edizione. In questo modo la riflessione politica di Ortis poteva essere intesa come rivolta al vecchio apparato di potere napoleonico e non, come in effetti era, al nuovo ordine che in quei mesi il Congresso di Vienna imponeva all'Italia.

⁸ G. MAZZONI, *op. cit.*, p. 273.

⁹ T.G. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2002, vol. II, *Le forme*, p. 47. Il testo anticipa molte delle conclusioni che l'autore avrebbe sviluppato in *Le vite del romanzo* edito in Italia da Mimesis nel 2015 per la cura di Massimo Rizzante. La prima edizione dell'opera appare in Francia (*La pensée du roman*) pubblicata nel 2003 dall'editore Gallimard.

Sempre nell'edizione del 1816, appare la corposa *Notizia bibliografica*, in cui Foscolo riflette criticamente, in terza persona, sul romanzo e la sua genesi; una pagina che nell'edizione londinese del 1817, l'ultima pubblicata in vita dall'autore, viene ridotta a una più agile *Notizia*.

La trama del romanzo è nota: deluso da Napoleone che, sotto le spoglie del liberatore, non si è fatto scrupolo di sacrificare la secolare indipendenza veneziana agli interessi della Francia, Jacopo decide di lasciare Venezia per i Colli Euganei perché il suo nome è sulle liste di proscrizione del governo austriaco. Nella pace dei Colli, vive l'impossibile amore per Teresa, figlia del conte T. che però ha promesso la ragazza al moderato e borghese Odoardo, perché con questo matrimonio spera di far dimenticare le sue antiche convinzioni giacobine. Incapace di sottrarsi a questa passione, Jacopo decide di partire per una sorta di pellegrinaggio nazionale e, dopo aver visto Bologna, Firenze e Milano, decide di riparare in Francia. Arrivato a Ventimiglia si rende conto dell'impossibilità di sfuggire alla propria condizione, così, dopo aver salutato la madre a Venezia, torna sui Colli dove si uccide pugnalandosi il petto.

LA MACCHINA DELLA STORIA

Le prime battute del romanzo portano immediatamente il lettore in un orizzonte disperato:

Il sacrificio della patria nostra è stato consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia. Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito? Consola mia madre¹⁰.

È stato detto che le tragedie di Vittorio Alfieri coprono lo spazio che intercorre fra una condanna a morte e la sua esecuzione materiale. Nel romanzo di Jacopo, il lettore entra nella vicenda a cose fatte: la patria è persa e il personaggio-che-dice non è più in vita.

Sin dalle queste primissime battute si presenta come un fantasma, un *revenant* che non ha un posto nella vita associata: «davvero ch'io somiglio un di que' malavventurati che spacciati morti furon sepolti vivi e che poi rinvenuti si sono trovati nel sepolcro fra le tenebre e gli scheletri, certi di vivere ma disperati del dolce lume della vita» (pp. 47-48).

¹⁰ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012, pp. 46-47. D'ora in avanti le pagine del romanzo verranno indicate dopo le citazioni fra parentesi tonde.

Poco importa se l'avvenimento cui fa riferimento Jacopo sia una rivolta interna allo stato veneziano¹¹ o il trattato di Campoformio che, firmato sei giorni dopo la data della lettera, era però già stato concordato con i nemici austriaci nel mese di ottobre del 1797. L'*Ortis* è per antonomasia il romanzo che protesta contro la *realpolitik*, prima bonapartista poi asburgica, che ha ridotto l'Italia in servitù. La nazione, sin dalla prima lettera, si presenta come un paese lacerato da odio fraterno («E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degli italiani!») in balia dei predatori che hanno gettato la maschera della rivoluzione per mostrarsi «devastatori de popoli [che] si servono della libertà come i papi si servivano delle crociate» (p. 46).

L'allontanamento dal piccolo mondo dei Colli Euganei, consente poi a Jacopo di conoscere direttamente le contraddizioni e le convulsioni della società e della storia italiana. È un pellegrinaggio sentimentale che inizia a Firenze, vero cuore della cultura e delle tradizioni nazionali. Nella lettera del 27 agosto, la basilica di Santa Croce, che nei *Sepolcri* sarebbe diventata il sacrario della memoria nazionale, è metafora della condizione dell'intellettuale italiano e dei suoi rapporti col potere. Le tombe di «Galileo, del Machiavelli e di Michelangelo» sono stati eretti da chi sperava «forse di scolparsi della povertà e delle carceri con le quali i loro avi punivano la grandezza di que' divini intelletti» (p. 174).

Ma è l'intera regione a suggerire a Jacopo tristi riflessioni sul nostro passato. Oscuri fantasmi si muovono sul mite paesaggio toscano. Nella lettera del 25 settembre, Ortis vede impressi sulla bellezza della natura i segni del sanguinoso passaggio dell'uomo:

Ho corsa tutta Toscana. Tutti i monti e tutti i campi sono insigni per le fraterne battaglie di quattro secoli addietro; i cadaveri intanto d'infiniti Italiani ammassati hanno fatte le fondamenta a' troni degl'imperatori e de' papi. Sono salito a Monteperto dove è infame ancor la memoria della sconfitta de' Guelfi [...]. E mi pareva che salissero e scendessero dalle vie più dirupate della montagna le ombre di tutti que' Toscani che si erano uccisi; con le spade e le vesti insanguinate; guatarsi biechi e fremere tempestosamente, e azzuffarsi e lacerarsi le antiche ferite. – O! per chi quel sangue? Il figliuolo tronca il capo al padre e lo squassa per le chiome – e per chi tanta scellerata carnificina? I re per cui vi trucidate si stringono nel bollor della zuffa le destre e pacificamente si dividono le vostre vesti e il vostro terreno (p. 184).

Spogliata della sue magnifiche forme e dei suoi capolavori artistici, l'Italia è terra del patricidio, delle lotte intestine, dove anche i legami più sacri vengono profanati in un circuito di sangue che non porta nessuna redenzione, non annuncia nessuna felicità, ma è solo 'zuffa' al servizio delle potenze straniere. Infernale ripetizione di violenze senza significato. Napoleone è l'ultimo in ordine

¹¹ Cfr. C. DEL VENTO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Foscolo e il pensiero rivoluzionario*, in S. BÉARELLE e C. GIGANTE (a cura di), *L'Ortis e la Francia. Approcci e prospettive*, Brussels, Peter Lang, 2014, pp. 19-37.

cronologico di quanti hanno profittato delle divisioni nazionali. Il «Giovine Eroe nato di sangue italiano» ha saputo fondere, secondo il noto consiglio machiavelliano, «il vigore e il fremito del leone» con le astuzie pratiche di «una mente volpina» di cui si compiace (p. 93). Di fronte a lui, come nota Stefano Jossa, «Jacopo è l'antipolitico» che sa ruggire come un leone ma ignora le furberie e gli accomodamenti. «L'opposizione fra ragion di Stato e amore della patria» è una delle «linee guida di questa riflessione: non è Machiavelli, ma Dante il modello dell'eroe italiano, cioè chi soffre per amore anziché chi si impone per calcolo»¹².

A Milano, centro nevralgico del regime bonapartista in Italia, Jacopo ha un colloquio con Giuseppe Parini sulle leggi nascoste che regolano il meccanismo del potere: «la fama degli eroi – dice l'anziano poeta – spetta un quarto alla loro audacia; due quarti alla sorte; e l'altro quarto a' loro delitti» (p. 193).

Parini, morto nel 1799, è l'estrema incarnazione del pensiero italiano; nelle sue parole torna il fantasma di Machiavelli stavolta in chiave demistificatoria, la stessa che Foscolo avrebbe adottato nei *Sepolcri* dove il segretario fiorentino è «quel grande / che temprando lo scettro a' regnatori / gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / di che lagrime grondi e di che sangue» (vv. 155-158). Se Napoleone ne aveva ridotto la riflessione a un prontuario d'inganni, astuzie e scelleratezze, il tragico (anti)machiavellismo di Foscolo denuncia i rapporti di forza e dell'uso della violenza che si nasconde dietro le apparenze (gli allori) del potere. Il trono gronda lagrime e sangue anche per Parini le cui parole sono una nuova negazione di ogni umana rigenerazione. Operare nel mondo vuol dire camminare sui corpi degli uomini. «Dì» chiede Parini a Jacopo «spargerai tutto il sangue col quale conviene nutrire una nascente repubblica?» (p. 195).

Per fondare un ordine nuovo bisogna devastare il vecchio mondo, ma può l'eroe fondatore operare con giudizio in questo bagno di sangue? Le domande del vecchio illuminista incalzano il giovane romantico, lo mettono di fronte alle sue contraddizioni:

Potrai tu allora inorgoglito dalla sterminata fortuna reprimere in te la libidine del supremo potere che ti sarà fomentata e dal sentimento della tua superiorità, e dalla conoscenza del comune avvilitamento? I mortali sono naturalmente schiavi, naturalmente tiranni, naturalmente ciechi. Intento tu allora a puntellare il tuo trono, di filosofo saresti fatto tiranno; e perduta la tua pace, e confuso il tuo nome fra la immensa turba dei despoti (*ibidem*).

Svanisce il mito aureo di un potere saggio, il sogno di Platone, Campanella e degli illuministi, svanisce lacerato dalle vicende dell'Europa napoleonica e da un grado altissimo di realismo che raggiunge il suo apice nella lunga lettera spedita da Ventimiglia. Qui la Storia si mostra come un oscuro meccanismo di incessante distruzione. Gli uomini sono «fabbricelle delle proprie sciagure» e non, secondo il mito umanista, delle proprie fortune: tutti ingranaggi inconsapevoli d'un

¹² S. JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 60-61.

«ordine universale» nel quale «le nazioni si divorano perché non potrebbero sussistere senza i cadaveri dell'altra» (p. 217).

Al realismo machiavelliano si somma la concezione della Storia in continuo movimento di Giovan Battista Vico. Il successo del filosofo napoletano nell'Italia napoleonica è legato all'opera degli esuli che, come Vincenzo Cuoco, emigrarono nella Lombardia bonapartista dopo il disastro della Repubblica Partenopea del 1799. Ma se Vico nella sua *Scienza nuova* aveva posto come principio della Storia l'ordine provvidenziale, nella devastante esperienza di Foscolo/Ortis nessun ordine è possibile in un universo materialista dove tutto sembra destinato alla distruzione di una macchina auto-fagocitante:

Tutte le nazioni hanno le loro età. Oggi sono tiranne, per maturare la propria schiavitù di domani: e quei che pagavano dianzi vilmente il tributo, lo imporranno un giorno col ferro e col fuoco. La Terra è una foresta di belve. La fame, i diluvj, e la peste sonno ne' provvedimenti della Natura come la sterilità di un campo che prepara l'abbondanza per l'anno vengente: e chi sa? Forse anche le sciagure di questo globo apparecchieranno la prosperità di un altro (p. 219).

Il male è nella Storia, ne costituisce il fondo, la radice irrazionale. Il diritto è non altro che l'esercizio della forza sotto «l'apparenza del giusto» (*ibidem*), e gli stati sono nati da una originaria lacerazione: «i governi impongono giustizia; ma potrebbero eglino imporla se per regnare non l'avessero prima violata?». la differenza fra «malfattori decapitati» e «la razza degli eroi, de' capi-sette, e de' fondatori delle nazioni» è solo opera del caso, della fortuna che regola «il moto prepotente delle cose» (*ibidem*). Tutto è un rimescolamento del sangue. Tutti, compresi i grandi della terra, agiscono in una illusione di autonomia, ma in realtà «sono cieche ruote dell'orologio»: pezzi di un ingranaggio che credono di dominare e che in realtà li inghiotte nella negazione di ogni umana felicità, di ogni umanissima speranza.

Ritorna alla mente il piccolo possidente Odoardo, lo sposo promesso di Teresa, che all'inizio del romanzo ci era stato presentato come uomo che «sa di musica: giuoca bene a scacchi: mangia, legge, dorme, passeggia e tutto con l'orologio in mano» (p. 55). Odoardo è integrato nel mondo della borghesia perché regola e circoscrive i suoi atti, non conosce la passione e gioca a scacchi. Ma il mondo non segue le regole degli scacchi e il suo orologio, che ci era parso immagine della sua compiaciuta mediocrità, diventa ora simbolo della irrazionale forza delle cose: emblema del mondo non umano.

Nel romanzo che più di ogni altro racconta la Storia in movimento, le *Confessioni d'un italiano* che Ippolito Nievo avrebbe scritto cinquant'anni dopo, Napoleone è ancora l'anti eroe della distruzione, incomprensibile a partire dall'onomastica: «Napoleone! Che razza di nome è?»¹³, si chiede il Cappellano di Fratta alla prima notizia di un misterioso giovane generale che avrebbe da poco valicato

¹³ I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di S. Romagnoli, intr. di C. de Michelis, Venezia, Marsilio, 2001 (1^a ed. 1867), p. 391.

le Alpi. Siamo nel decimo capitolo del romanzo che racconta, attraverso la ricostruzione autobiografica del protagonista Carlo Altoviti, la storia d'Italia dal triennio rivoluzionario agli anni cinquanta dell'Ottocento. Napoleone vi è raffigurato come il grande traditore ma nell'unico incontro fra il protagonista e il condottiero, Bonaparte è ridimensionato in un piccolo e astuto retore che dalla sua posizione di forza si degna di ascoltare le lamentele del giovane Altoviti, mentre si fa radere dal suo attendente. Carlino è andato a lui a chiedere giustizia perché i suoi soldati hanno devastando il piccolo mondo organico di Fratta e soprattutto commesso oltraggio verso la pia contessa Badoer. Questa ingiuria, subita dopo una intera vita di devozione e pace, fa sgretolare antiche, inossidabili, certezze. Ora che tutto il suo mondo è saltato in aria, l'anzianissima nobildonna si chiede: «Cosa mi serve aver vissuto un secolo?... Ora ho cent'anni, Carlino, e muojo nella solitudine, nel dolore, nella disperazione»; e ancora nel resoconto di Carlino: «“Signora, non crede ella in Dio?...”. “Gli ho creduto finora” mi rispose con una voce che s'andava spegnendo. E indovinai da quelle parole un sorriso senza speranza»¹⁴.

La forza di Napoleone non è al servizio della civiltà, ma della dissipazione: distrugge il lavoro dell'uomo, e nel suo nome, attorno al quale dovrebbe fondarsi una comunità di fede e amore, raggela anche gli animi più puri, portandoli alla più nera costernazione.

La più grande delle costruzioni napoleoniche – lo Stato – finisce col rivelarsi una gabbia che intrappola l'individuo riducendolo a ingranaggio. Ecco Carlino impiegato *alienato* del complesso meccanismo statale napoleonico: «Mi guardai attorno e conobbi che non era più padrone di me: che l'opera mia giovava ingranata in quelle altre opere che si svolgevano sotto e sopra e a suon di tamburo»¹⁵. Qualche decennio dopo aver visto lo spirito del mondo a cavallo, Hegel, ormai massimo teorico dello stato etico prussiano, avrebbe detto che «i monarchi del nostro tempo non sono più, come gli eroi dei tempi mitici, un culmine in sé *concreto* del tutto, ma un centro più o meno astratto all'interno di istituzioni già di per sé evolute e stabili»¹⁶. Nessuno è libero, non l'imperatore, non l'ultimo dei suoi impiegati, ma sono tutti rotelle di un insieme più grande di loro.

LA COMPASSIONE

La forma epistolare consente al lettore l'illusione dell'incontro diretto e immediato col sentimento del personaggio. Come scrive Jean Rousset, la «curva parabolica della vita interiore» è tracciata «in una sequenza di istantanee» che

¹⁴ Ivi, p. 409.

¹⁵ Ivi, p. 693.

¹⁶ G.W.F. HEGEL, *op. cit.*, p. 219.

restituiscono il senso di un «destino aperto» il cui compimento è sconosciuto a chi legge come a chi scrive¹⁷.

Da più di vent'anni il successo de *I dolori del giovane Werther* di Goethe si era manifestato come una malattia morale, una febbre (la *Wertherfieber*) col suo paranoico corollario di suicidi sparsi per il continente che aveva portato molti stati a vietarne la vendita. Il *Werther* è dunque un romanzo disgregante. «L'effetto di quel libricino – avrebbe detto in seguito l'autore – fu tanto potente perché il mondo dei giovani era già di per sé minato, e lo sconvolgimento fu tanto grande proprio perché ciascuno diede sfogo alle sue esigenze esagerate, alle passioni insoddisfatte e alle sofferenze immaginarie»¹⁸.

Il romanzo di Foscolo rompe il solipsismo distruttivo del *Werther*: il piano degli eventi storici e quello delle tragedie personali si intersecano in un'unica grande crisi.

La «cospicua differenza» fra l'*Ortis* ed il suo modello tedesco è «l'interesse politico» che per «l'autore italiano [...] è capitale»¹⁹, come scrive lo stesso Foscolo nell'*Essay on the Present Literature of Italy* del 1818 destinato al pubblico inglese, nel quale riflette sulla sua opera con gli occhi del lettore distante, parlando di sé ancora una volta in terza persona. L'*Ortis* emancipa il romanzo epistolare, ma anche il romanzo in generale, dalla dimensione individuale. È un cambio di paradigma essenziale. Alla tradizionale effusione del sentimento si sostituisce la narrazione di una esistenza nella quale il desiderio pubblico e quello individuale sono sovrapposti e indistinguibili. Ancora nel 1818, Foscolo considerava l'*Ortis* come «il primo libro capace d'indurre le donne e il gran pubblico [the females and the mass of readers] all'attenzione delle cose politiche [in public affairs]»²⁰.

Come ha scritto uno dei maggiori studiosi di Foscolo: «il tema del romanzo» è «la crisi storica di qualunque legame tra l'io e gli altri, tra l'individuo e la collettività, tra l'anima e il mondo». In questo contesto, l'amore privato, erotico, si «inscrive inevitabilmente nella sfera dei rapporti di forza» che ne «storicizza, per così dire, l'azione»²¹. «Il desiderio di patria», dice lo stesso Foscolo, che non può «temperarsi mai, non che spegnersi», «ben irrita le altre passioni, e n'è irritato» (p. 91).

¹⁷ J. ROUSSET, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in ID., *Forma e significato. La struttura letteraria da Corneille a Claudel*, intr. e trad. it. di F. Giaccone, Torino, Einaudi, 1976 (1ª ed. 1962), p. 85.

¹⁸ J.W. VON GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di A. Cori, Torino, UTET, 1957 (ed. or. 1811-1833), p. 781.

¹⁹ U. FOSCOLO, *Essay on the Present Literature of Italy*, in ID., *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Napoli, Ricciardi, 1981 (1ª ed. 1818), p. 1525.

²⁰ Ivi, pp. 1526-27.

²¹ M. PALUMBO, *Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 45.

UN ROMANZO POLITICO

La piccola società degli uomini non illustri vive nella stessa immoralità dei fondatori di stati, come dimostra l'episodio minimo raccontato in una delle prime lettere del romanzo, quando Jacopo cattura il landroncello che da settimane devastava il suo orto. «Mi confessò che da più settimane faceva quello sciagurato mestiere perché il fratello dell'ortolano aveva qualche mese addietro rubato a suo padre». A Jacopo che gli chiede ragione del suo gesto, risponde: «In fede mia, signor mio, fanno tutti così». Di fronte a questa vita di piccole immoralità, Ortis scoppia in un grido: «Ecco la società in miniatura. Tutti così» (p. 51).

Ma l'*Ortis* è un libro politico, il romanzo non accetta l'esistenza del male, ma attraverso le avventure sentimentali e intellettuali di Jacopo parla a quella comunità dell'umano che vive fedele a sé stessa circondata da un mondo di belve.

Sin dalle prime battute, il lettore è implicato nel testo. Lorenzo Alderani, l'amico e destinatario di tutte le lettere di Jacopo, nella sua prefazione riassume l'ideologia del testo.

Pubblicando queste lettere, io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta; e di consacrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura. E tu, o Lettore. Se uno non sei di coloro che esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono eglino stessi capaci, darai, spero, la sua compassione al giovine infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto (p. 41).

In poche righe troviamo parole importanti nella lingua del romanzo: 'monumento', 'virtù', 'memoria', 'sepoltura', 'eroismo', 'compassione', 'esempio' e 'conforto'. La vita di Jacopo è eroica perché è rimasta nei limiti dell'umano e a differenza di Napoleone, il giovine eroe, il suo nome non è destinato agli annali e alle cronache ma può godere solo di un monumento di amoroso silenzio e silenziosa venerazione. La sepoltura – che secondo Vico segna il passaggio dallo stato ferino alla civiltà degli uomini e che per questo si definisce 'inumazione' – è l'*omphalos*: il luogo centrale della nuova comunità della compassione che si fonda sull'esempio di Jacopo.

«Io sono un mondo in me stesso» così Jacopo descrive il suo desiderio di staccarsi dalla società borghese, popolata dagli scaltri «Ulissi», gli speculatori «dissimulatori, agghiacciati, incapaci di soccorrere alla povertà senza insultarla e di difendere il debole dalla ingiustizia» (p. 213). Contro questa razza, Jacopo sente la propria autonomia: basta a sé stesso. Ma Jacopo è un mondo perché seppure isolato non è mai solo: porta dentro di sé le voci degli altri emarginati, come l'infelice di Teresa e i suoi amici defunti: la povera Lauretta ed il dignitoso Olivo, morti perché sulla terra non c'era un posto per loro.

Ma è la struttura stessa del romanzo epistolare a rendere impossibile la solitudine, perché c'è sempre un altro, un interlocutore che rappresenta una comunità di sodali.

Lorenzo, sai tu dove vive ancora la vera virtù? In noi pochi deboli o sventurati; in noi che, dopo avere sperimentati tutti gli errori, e sentiti tutti i guai della vita, sappiamo compiangerti e soccorrerli. Tu, o Compassione, sei la sola virtù! Tutte le altre sono virtù usuraje (p. 220).

La compassione rompe lo schema dell'egoismo, va verso l'altro, verso il dolore altrui che diventa dolore di tutti. Come ha scritto Antonio Prete, «la compassione è una passione condivisa. Ma anche un patire in comune, un patire insieme. Una prossimità all'altro, alla sua ferita»²².

La politica è regno della scelleratezza, la negazione della virtù che vive nei pochi, negli *(un)happy few*. Il suicidio di Jacopo esprime la difficoltà di vivere virtuosamente in questo mondo ferino. Nel cambio di paradigma, non sono più gli eroi, ma gli anti-eroi a fondare una collettività nuova. Maria Antonietta Terzoli ha messo più volte il luce la «componente cristologica» del personaggio di Jacopo, del quale Foscolo «enfattizza [...] il carattere di vittima volontaria, che espia colpe non proprie, per proclamare dalle pagine del suo libro più autobiografico la propria innocenza e il valore salvifico del proprio sacrificio». Come se la morte del personaggio fittizio e l'esilio del suo reale autore, malgrado le apparenze, non fossero «suggello di una sconfitta, bensì condizione necessaria di una futura, benché lontana redenzione d'Italia»²³.

I lettori del romanzo si sono trasformati nella comunità amorosa della memoria, l'esempio tragico e sublime di Jacopo, e dopo quello borghese e operoso di Carlino, va oltre le pagine dell'opera di finzione ma invita a modificare l'esistente, riconoscendo loro stessi in un altro, possibile, mondo.

UNA TEORIA DELLA CATASTROFE

Più giovane di un anno di Foscolo, Heinrich von Kleist proviene dell'antica nobilita prussiana. La radicata tradizione militare della sua famiglia l'obbliga, con poco entusiasmo, ad arruolarsi nel 1792 nell'esercito del re di Prussia del quale resta soldato fino al 1799, quando si dimette dall'esercito col grado di sottotenente. Nel frattempo ha partecipato alle campagne contro la Francia giacobina e rivoluzionaria. Anche per questo, Kleist rimase per tutta la vita fortemente antinapoleonico, criticando le aperture bonapartiste della politica prussiana e del suo sovrano, Federico Guglielmo III. Unica a corte a conservare la fiducia dell'autore fu la regina Louise, che Kleist sperò di avere come protettrice.

Vissuto nel periodo di maggiore splendore della filosofia romantica tedesca, Kleist mette al centro della sua opera la contraddizione inconciliabile, la complessa compresenza di esigenze morali e forze storiche che costringono l'individuo

²² A. PRETE, *Compassione. Storia di un sentimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 8.

²³ M.A. TERZOLI, *Introduzione a U. FOSCOLO, Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 21-22.

a una ricerca incessante, senza possibilità di conciliazione e di redenzione. L'insieme della sua opera racconta una crisi irrisolvibile che si esprime splendidamente delle tragedie che scrisse.

L'inquietante e magnifica *Penthesilea* del 1807 è forse il suo capolavoro. L'opera mette in scena l'inquietante passione amorosa della protagonista, regina delle Amazzoni, per Achille: un innamoramento tenebroso che porta all'uccisione dell'eroe acheo e allo smembramento del suo cadavere da parte della guerriera in uno stato allucinatorio di trance. Allucinati sono anche i personaggi dei racconti come la *Marchesa di O...* e la convulsa umanità del *Terremoto in Cile*: testi apparsi nella sua prima raccolta di novelle del 1810 che vedeva fra i suoi titoli anche il *Michael Kohlhaas*. L'anno successivo avrebbe portato a termine un'altra opera teatrale: *Il principe di Homburg*: un complesso apologo sul conflitto fra dovere e libertà. La vita di Kleist si chiuse col suicidio nel 1812; quasi una definitiva presa d'atto dell'impossibilità di trovare una mediazione fra i conflitti dell'esistenza.

L'OSSESSIONE DEL MERCANTE DI CAVALLI

Il *Michael Kohlhaas* di Kleist non ha le dimensioni del romanzo, nondimeno è un'opera essenziale nella formazione della narrazione storica del XIX secolo. Essenziale soprattutto per comprendere il disorientamento portato dalla Rivoluzione e da Napoleone nella cultura Europea. Come vedremo, si può leggere l'intero racconto come un resoconto della dissoluzione di un cosmo creduto immutabile. Hermann Dorowin nella sua introduzione al racconto, ricorda la complessa fortuna del *Kohlhaas* amato dalla Germania guglielmina e poi da quella hitleriana per il vitalismo del protagonista e la sua incrollabile volontà, prese come emblemi della nazione tedesca, e allo stesso tempo oggetto di ammirazione e terrore da parte di Thomas Mann, che avrebbe riconosciuto definitivamente la grandezza del testo kleistiano solo dopo la seconda guerra mondiale, e di Franz Kafka, il più puro dei narratori antitotalitari del XX secolo. In Italia, Kleist ha ottenuto l'attenzione e l'affetto di lettori come Giame Pintor e Rossana Rossanda.

La trama riprende la vicenda del commerciante di cavalli Hans Kohlhas di Cölln, che negli anni trenta del Cinquecento mise a ferro e fuoco la Sassonia per ottenere giustizia dopo l'angheria che un nobile locale commise a suo danno, sottraendogli illegalmente due animali destinati alla fiera di Lipsia. Nel testo di finzione, tutto inizia dall'indebita sottrazione di due morelli che i baroni von Tronka operano ai danni del protagonista. I cavalli vengono ridotti pelle e ossa dal lavoro sui campi e, malgrado le continue richieste di Kohlhaas, i feudatari rifiutano di curarli e riportarli alle loro condizioni originarie.

Se la potenza distruttiva del vero Kohlhas concise con la complessa gestazione della Germania moderna negli anni cruciali della Riforma protestante, la pubblicazione della novella kleistiano ha alle spalle il disfacimento del millenario Sacro

Romano Impero per opera delle armate francesi e la nuova configurazione degli stati tedeschi nella Confederazione del Reno che aveva come protettore Napoleone in persona. Al nuovo assetto politico anche la Prussia, che pure restava indipendente, dovette cedere parte della propria sovranità. Michael Kohlhaas sembra emergere dalle rovine del suo mondo²⁴ ma tutta l'opera è un dispaccio dal mondo morente.

Questa storia del XVI Secolo si accende di colori nuovi, diventa pretesto per una accesa riflessione sui rapporti fra l'individuo e il mondo, fra l'uomo e la legge, e persino sul dissidio – già celebrato nel teatro greco – fra le leggi scritte, le leggi positive dello Stato e quelle non scritte ma ugualmente vincolanti della morale che trovano radice dentro l'individuo.

Il contesto storico in cui si svolgono i fatti e quello nel quale viene pubblicata e letta l'opera sono essenziali alla comprensione del racconto. Come già accaduto per Ortis, anche qui la Storia offre il suo volto più disorientante e distruttivo.

Sin dall'incipit, il lettore è proiettato in un mondo che diventa sempre più oscuro e imprevedibile:

Sulla riva dell'Havel, intorno alla metà del sedicesimo secolo, viveva un mercante di cavalli, di nome Michael Kohlhass, figlio di un maestro di scuola: uno degli uomini più probi e insieme più terribili del proprio tempo. Quest'uomo fuori dal comune fino all'età di trent'anni avrebbe potuto essere considerato un cittadino esemplare. Possedeva, in un villaggio che prende ancora il nome da lui, una fattoria dove si guadagnava tranquillamente da vivere con il suo mestiere: i figli che la moglie gli aveva dato li educava, nel timore di Dio, alla laboriosità e alla lealtà; non vi era neppure uno tra i vicini che non avesse tratto benefici dal suo spirito caritatevole e dalla sua rettitudine; per farla breve, il mondo avrebbe dovuto benedirne la memoria, se in una delle proprie virtù egli non avesse passato il segno. Ma il senso della giustizia lo trasformò in brigante ed assassino²⁵.

È un pagina bellissima, aurorale, che allo stesso tempo preannuncia e mina alle basi il nuovo modo di concepire il rapporto fra l'uomo e l'ambiente che sarà proprio del grande romanzo storico. Come per le grandi narrazioni di Scott e Manzoni, assistiamo al trascolorare della cartografia alla psicologia: alla perfetta mappatura del mondo esterno segue il caos interiore della coscienza. Dietro la conoscibilità dei luoghi, l'inconoscibilità dell'anima e la dissonanza di un uomo che sappiamo subito essere stato allo stesso tempo 'probo' e 'terribile'. Kleist mette al bando le strategie di contenimento dell'oscuro che in quegli anni in Germania erano proprie del classicismo di Weimar e di Goethe, il suo maggiore esponente, che non amò mai questo racconto. Kohlhaas è una antitesi morale: il suo difetto è l'eccesso della virtù. La distruzione degli uomini e degli averi sarà un effetto

²⁴ Cfr. T.G. PAVEL, *Le vite del romanzo. Una storia*, a cura di M. Rizzante, trad. it. di D. Biagi e C. Tirinanzi de Medici, Milano, Mimesis, 2015 (ed. or. 2003; 2ª ed. 2013), pp. 246-48.

²⁵ H. VON KLEIST, *Michael Kohlhaas*, a cura di H. Dorowin, trad. it. di P. Capriolo, Venezia, Marsilio, 2003 (1ª ed. 1810), p. 3. D'ora in avanti le pagine del romanzo verranno indicate dopo le citazioni fra parentesi tonde.

nefasto di un senso ipertrofico della giustizia. Siamo di fronte alla negazione del paradigma aristotelico del giusto mezzo. Il bene non è più la moderazione degli istinti ma una luce che acceca. La contraddizione non è contenuta, ma lucidamente mostrata, fino alle estreme conseguenze. Il lettore è strascinato in un mondo dove i punti di riferimento sono tutti transitori e insufficienti.

L'anima dell'uomo e il mondo hanno smarrito la propria armonia. Il «generale travaglio» delle cose angoscia da sempre i pensieri di Kohlhaas, ma l'offesa feudale e le sentenze dei tribunali che ripudiano la giustizia per avvalorare le tesi del più forte finiscono col pacificarlo. Dal «dolore di scorgere il mondo in preda a un così mostruoso disordine» proviene «l'intima soddisfazione di veder stabilito l'ordine nel proprio cuore» (p. 41). Come già avvenuto per Ortis, l'identità si rafforza di fronte alle meschinità della Storia ma, a differenza del patriota veneziano, Kohlhaas non sceglie la via dell'autoisolamento, ma si investe di una missione salvifica collettiva. C'è qualcosa di simbolico nella figura del mercante che si fa bandito. L'uomo che vive del commercio con gli altri uomini è una figura essenziale, un cardine, della vita aggregata, ma la sua trasformazione in fuorilegge non è la rinuncia al suo ruolo nella collettività. Anche da bandito, Kleist aggrega una comunità attorno a sé, agendo in nome di una legge più profonda di quella scritta che si presta a mille interpretazioni. La legge morale di Kohlhaas è una verità assoluta, impossibile da travisare. Sono diritti incredibili e inalienabili perché appartengono agli uomini sin dalle loro origini e solo quando vengono rispettati regna la giustizia sulla terra. Resta però in lui sempre una nostalgia di una collettività più giusta, di un potere più retto a cui sottomettersi pacificamente.

UOMINI E LUPI

La grande vendetta contro i suoi nemici inizia dopo che l'amatissima moglie Lisabeth è tornata gravemente ferita dall'udienza imperiale nella quale aveva sperato di consegnare nelle mani del sovrano una supplica per la causa del marito. L'imperatore è il tradizionale garante dell'ordine del mondo, il supremo elargitore di giustizia ma per una tragica ironia, Lisabeth resta schiacciata fra la folla e ferita dalle guardie quando è a Berlino, proprio mentre prova a raggiungerlo, ad avere un contatto diretto con la sua augusta persona.

Dopo le esequie della moglie, inizia la nuova vita di Kohlhaas.

«Appena vi fu gettata sopra la terra del cumulo, fu piantata la croce e furono congedati gli ospiti che avevano partecipato all'inumazione, si inginocchiò ancora una volta dinanzi al letto ormai vuoto della moglie e quindi si dedicò alla vendetta» (p. 57).

È un punto di non ritorno.

Contro gli accomodamenti e il familismo amorale dello stato sassone e del suo debole principe, Kohlhaas incarna per buona parte del racconto un principio di giustizia assoluta che lo porta alle vette dell'allucinazione. La sua azione

distruggitrice culmina nel progetto visionario di un nuovo ordine che si sente incaricato di fondare. Diventato «l'angelo del giudizio» (p. 59), il luogotenente dell'arcangelo Michele, Kohlhaas è signore del fuoco, della fiamma che distrugge e che contemporaneamente rigenera. Come presunto capo di un Governo Mondiale Provvisorio, Kohlhaas carnascializza i rituali del potere: cammina preceduto da una grossa spada da cherubino su un cuscino rosso e lo seguono dodici servi con fiamme ardenti. Oramai è un re solitario, un Cristo infelice.

Soprattutto è un uomo che si arroga il diritto di distruggere il lavoro dell'uomo, come gli rimprovera Martin Lutero in un tesissimo colloquio notturno che segna una delle più importanti svolte nella trama. Nel dialogo con Lutero, il bandito di riflettere sulle sue posizioni, di ripensarsi e di dichiarare la sua affezione al supremo principio della legge. Al religioso che gli chiede perché si sia sentito rifiutato dalla comunità umana risponde:

Respinto io considero colui al quale sia negata la protezione della legge! Perché di quella protezione ho bisogno per il fiorire del mio commercio, anzi proprio confidando in tale protezione ho cercato asilo in questa comunità con tutti i miei averi; e chi me la rifiuta mi respinge tra le belve del deserto; mi pone nelle mani (come potete negarlo) la clava per proteggermi da solo (p. 93).

Questo dialogo è uno dei momenti chiave per l'ideologia del racconto. Il mercante diventato bandito è un orfano della legge. Kleist trasfigura il dato storico delle rivendicazioni 'giusnaturaliste' di un mercante di cavalli che chiede di essere lasciato libero di fare il proprio mestiere in una interrogazione sul senso e i limiti della libertà stessa. Qualcosa nella sua tenebrosa avventura rimanda alla tragedia antica. Viene da pensare al teatro di Sofocle oggetto di grande attenzione da parte di filosofi tedeschi come Schelling ed Hegel. Sofocle però tiene distinte le istanze: la difesa delle leggi scritte e la rivendicazione di quelle non scritte sono incarnate da personaggi impegnati in una lotta senza possibilità di mediazione. Alla fine tanto il sovrano Creonte che la ribelle Antigone soffriranno per le loro idee senza che il conflitto possa trasformarsi in un insegnamento, ricomporsi in un rinnovato patto sociale. Nel mondo di Kleist il conflitto sulle leggi è tutto interiorizzato. Kohlhaas è contemporaneamente Antigone e Creonte. La sua articolata vendetta e il visionario tentativo di istaurare un nuovo ordine avvengono nel vuoto di un potere giusto che possa accogliere le istanze del singolo e prevenire i conflitti che rischiano di lacerare l'ordine sociale. Questioni che un borghese del XVI secolo forse non avrebbe neppure capito, perché troppo distante dalla sua visione del mondo, ma che trecento anni dopo saranno centrali per la borghesia tedesca ed europea.

Ma è al potere dello Stato che Kohlhaas guarda come a suprema conciliazione: «Se il sovrano non mi respinge, tornerò in seno alla comunità che egli difende» (*ibidem*). Vedremo in seguito che non sarà l'imperatore ma il Principe Elettore del Brandeburgo, l'antenato dei re di Prussia, a incarnare il potere giusto, mentre

il suo omologo sassone è la grottesca allegoria di un potere debole e umiliato contro il quale Kohlhaas sarà implacabile sino all'ultimo dei suoi giorni.

Dopo aver rifiutato la possibilità di un perdono universale, Kohlhaas svela a Lutero il senso delle proprie azioni: «Questa faccenda mi è costata la moglie: Kohlhaas vuole dimostrare al mondo che lei non è morta per una causa ingiusta».

Non è solo uno dei momenti più belli del testo nonché un rarissimo squarcio nell'interiorità del protagonista ma c'è già tutto l'inestricabile intreccio di privato e pubblico che avrebbe caratterizzato il romanzo storico del secolo che stava iniziando.

Il potere giusto, paterno, armonioso non è quello dell'Elettore di Sassonia ma quello del suo omologo del Brandeburgo. È l'antenato dei re di Prussia a portare luce e ordine in questa vicenda. A Berlino dove Kohlhaas si vedrà riconosciuti i suoi diritti e finalmente restituiti i cavalli ben pasciuti e curati ma dovrà soggiacere alla condanna a morte per aver turbato la pace imperiale.

UN FINALE COMPLESSO

Fra i protagonisti del racconto hanno un ruolo particolare i due magnifici morelli che il potere feudale ha logorato costringendoli al lavoro. Questi cavalli tornano in scena nella piazza di Lipsia accompagnati dalla sinistra figura di uno scortichino. Tradizionalmente, il mestiere di scuoiare le carogne era considerato un lavoro impuro e la stessa figura dello scortichino era temuta come un emissario del regno della morte. Per questo gli abitanti della città rifiutano di toccare i cavalli prima che un rito di purificazione faccia scomparire in loro le tracce della morte. Dopo il rifiuto da parte delle autorità, c'è una vera e propria rivolta cittadina che qualcuno ha considerato il vero centro del racconto, perché ci riporta ancora una volta alla dialettica fra leggi scritte e leggi non scritte. Nessuna legge scritta obbliga lo Stato a sottoporre i morelli ad un lavacro, ma le consuetudini e i riti della tradizione istillano orrore nei cittadini. Toccare quei cavalli vuol dire entrare nel regno della morte. La ribellione avviene per ragioni che le leggi e gli editti dei sovrani non possono contemplare.

Verso la fine della trama, Kleist aggiunge una parte che superficialmente può sembrare solo un rallentamento alla conclusione dell'opera: si tratta di una misteriosa zingara – che somiglia così tanto alla povera Lisabeth da far pensare ad un legame di parentela strettissimo o un suo ritorno dal mondo dei morti – e di una profezia sul futuro della casa di Sassonia che, veniamo a sapere, è sempre stata in possesso di Kohlhaas, anche se lui era inconsapevole della sua importanza.

Salito sul patibolo, malgrado fra la folla che assiste all'esecuzione riconosce lo stesso Elettore di Sassonia pronto ad aiutarlo in cambio della profezia, Kohlhaas legge il misterioso foglio e poi lo inghiotte, portandosi dietro quello che c'era scritto.

Dopo aver accettato le leggi ‘buone’ del Brandeburgo, il mercante muore affermando la propria autonomia rispetto al nemico corrotto. Nel mondo di Kleist la giustizia, anche quando proviene dalle mani dei principi, non è mai solo un gesto ma vive nella complessità del mondo e dei suoi rapporti. Innocenza e colpevolezza non sono più valori assoluti e polarizzati, ma convivono nel cuore dell’uomo che trionfa sul patibolo. Il paradosso del patibolo in cui l’innocente viene giustiziato perché colpevole e il colpevole si vede riconosciuti i suoi diritti di innocente.

Dalla sua parte stanno le leggi non scritte della magia e della irrazionalità, che si prendono la loro rivincita in questa scena dalle complesse, molteplici, dimensioni.

Qui finisce la storia di Kohlhaas. Tra i lamenti di tutto il popolo misero il cadavere in una bara, e mentre i portatori lo sollevavano per darle degna sepoltura in un cimitero dei sobborghi, il principe elettore chiamò a sé i figli del morto e con la spada li creò cavalieri, dichiarando al gran cancelliere che dovevano essere educati nella sua scuola per i paggi. Poco dopo, il principe elettore di Sassonia, straziato nel corpo e nell’anima, tornò a Dresda, e ciò che qui avvenne in seguito si può leggerlo nei libri di storia. Ma di Kohlhaas ancora nel secolo scorso viveva nel Meclemburgo qualche lieto e robusto discendente (pp. 233-35).

Come nelle fiabe, il lieto fine coincide col miglioramento di una condizione sociale. I figli dell’eccezionale Kohlhaas vengono fatti cavalieri, perdono la libertà dei mercanti per essere messi al servizio di un potere finalmente umano, anche nelle sue contraddizioni ineliminabili. Nelle ultime battute il romanzo cede alla Storia, il piano della finzione si riallinea con quello della realtà, fino alla vertigine di un mondo ancora popolato dei discendenti di Kohlhaas: quel sangue generoso che ancora circola nelle vene dei prussiani.

LA COSCIENZA, LA GRAZIA, IL SOGNO

La parabola del mercante diventato bandito getta un’ombra problematica sul rapporto fra l’uomo e la Storia di tutto il secolo a venire. L’opera si chiude senza una morale rassicurante, e questo disorientamento è forse il tratto più caratteristico della sua perturbante modernità.

Come detto, un anno dopo, Kleist diede alle stampe il *Principe di Homburg*, tragedia ambientata in un altro momento chiave della storia tedesca: la Guerra dei Trent’anni (1618-1648). Personaggio lunare, inquieto e sfuggente, il principe di Homburg non ascolta i piani dell’imminente battaglia nella quale i brandeburghesi cercano la vittoria definitiva contro gli svedesi, perché assorto dal ricordo di un episodio che gli è capitato da poco, quando l’intera corte ha approfittato di un momento di sonnambulismo per giocare con la sua sensibilità, facendo apparire Natalia, bellissima principessa d’Orange, con una corona di alloro fra le mani: immagine di vittoria. Lo spazio della tragedia è ancora una volta il Brandeburgo, la

radice della futura Prussia e ancora una volta il suo principe è l'incarnazione di un potere capace di comprendere gli altri e reprimere le proprie tentazioni autoritarie.

Assorto in queste meditazioni, Homburg non ascolta il piano di battaglia, si perde, non sa che il compito che tutti si aspettano da lui è l'immobilità, la resistenza passiva, e fatalmente durante la battaglia lo slancio guerriero lo porta ad attaccare, sbaragliare gli avversari e vincere.

Trionfatore sul campo del combattimento, Homburg viene condannato a morte perché ha disobbedito.

La morte è pura angoscia per lui. Come già aveva fatto l'ombra di Achille nell'*Odissea*, anche Homburg è disposto a scambiare l'eroismo per la sopravvivenza: «Ah, ma il mondo di Dio, madre, è così bello! Non lasciare che io scenda fra quelle ombre nere, ti prego, ti prego, prima che sia ora» – dice alla moglie del principe elettore di Brandeburgo. E continua: «Da quando ho visto la mia fossa, non voglio altro che vivere, e non chiedermi se sia glorioso o no»²⁶.

Questo attaccamento alla vita è un tratto commovente, che però impietrisce la bella principessa Natalia. Malgrado le insistenze della giovane, che pure si fa portavoce dei desideri di Homburg, il Principe di Brandeburgo è inflessibile, perché, sostiene, solo i tiranni si mettono al di sopra delle leggi:

ELETTORE Mia bambina dolce! Vedi! Se fossi un tiranno le tue parole, lo sento, mi avrebbero addolcito il cuore anche se avessi un petto di bronzo. Ma sono io che ti chiedo: ho diritto di annullare la sentenza del tribunale? E con quali conseguenze?».

NATALIA Per chi? Per te?

ELETTORE Non per me! – Come? Per me! Non conosci nulla che conti più di me, ragazza? Non sai che in guerra c'è una cosa sacra, ed è il paese? (pp. 177-79)

Il paese, la *Vaterland*, la terra dei padri.

La patria è il principio superiore chiamato a risolvere il controsenso di un eroe condannato per essersi comportato in modo eroico. C'è nella vicenda di questa tragedia anche la trama di un romanzo di formazione. L'anziano elettore, scosso dalle parole di Natalia, emancipa il suo prigioniero dalle catene fisiche del carcere ma anche dai sogni velleitari della gioventù e rimette a lui il giudizio: «Se egli ritiene ingiusto il verdetto, io lo casso» (p. 183). L'apprendistato nel mondo è finito. La vicinanza della morte rende immediatamente adulti: «Homburg capirà quel che gli appariva incomprensibile o arcaicamente crudele quando l'Elettore gli scrive: ora ti metto al mio posto, qualsiasi cosa tu decida, io mi sottoporro al tuo giudizio. Fine della situazione filiare. Fine della irresponsabilità»²⁷. Ovviamente, Homburg – come avrebbe fatto Kohlhaas – accetta il proprio destino.

²⁶ H. VON KLEIST, *Il principe di Homburg*, a cura di H. Dorowin, intr. e trad. it. di R. Rossanda, Venezia, Marsilio, 1997 (1^a ed. 1821), p. 163. D'ora in avanti le pagine del romanzo verranno indicate dopo le citazioni fra parentesi tonde.

²⁷ R. ROSSANDA, *Introduzione* a H. VON KLEIST, *Il principe di Homburg*, cit., p. 18.

Nel mondo diurno non è possibile la contraddizione, ma nell'orizzonte onirico il rispetto per la legge può convivere con la clemenza. E l'eroe può contemporaneamente essere un bandito. Il finale della tragedia non è macchiato di sangue; Homburg sopravvive a Kohlhaas. Il saggio principe decide di completare la visione su cui si era aperta la tragedia e riconduce tutti oltre i confini del sogno. Bendato, Homburg è portato nel luogo in cui camminava sonnambulo e l'intera corte assiste al conferimento della corona di alloro, simbolo di vittoria. La luce si impone sulle tenebre e la tragedia si capovolge in una gioiosa commedia shakespeariana. Le ultime parole sono un grido corale di liberazione: «Morte ai nemici del Brandeburgo!».

Ma come già detto, un finale simile è possibile solo oltre i confini della logica diurna, nel mondo onirico che ignora la contraddizione e il conflitto. Fuori del sogno resta la Storia, il mondo delle coscienze infelici.

La felicità sta tutta oltre la coscienza. Solo superata quella soglia è possibile accedere alla grazia. Come aveva già suggerito nel bellissimo dialogo *Sul teatro di marionette*, apparso nel 1810 sulle colonne del «Berliner Abendblätter», gli uomini costretti fra le gabbie della razionalità hanno perso la possibilità di essere felici.

«Noi vediamo come, a misura che nel mondo organico la riflessione si ottiene e indebolisce, la grazia vi emerga più radiosa e dominante»²⁸.

Solo chi non è consapevole può accedere alla Grazia, come le marionette, con i loro corpi meccanici che coincidono perfettamente con loro stesse e non conoscono conflitti. La Grazia è promessa al «corpo umano che non ha affatto coscienza o l'ha infinita», cioè «la marionetta o il dio»²⁹.

Lo spazio dell'uomo è intermedio fra la creatura inanimata e il primo motore immobile. Ma la sua presenza sulla terra non si chiude con la contemplazione della sua limitatezza. «Dovremmo mangiare di nuovo il frutto dell'albero della conoscenza per ritornare allo stato d'innocenza»: da qui inizia il paradosso della sua ricerca. L'interminabile cammino di miglioramento che affronta consapevole che l'approdo è impossibile e che l'armonia perduta non si può restaurare. «Questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo»³⁰.

²⁸ H. VON KLEIST, *Sul teatro di marionette*, in ID., *Sul teatro di marionette e altri aneddoti*, a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Porcar, Milano, Guanda, 1986 (1ª ed. 1810), p. 37.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

ABSTRACT

Jacopo Ortis and Michael Kohlhaas are characters straddling two centuries. They live caught in the ‘chains of dependence’ that hold 19th century society together, but act according to a wholly 18th century individual ethic that finds its foundations, more than in Kant, in the process of interiorisation of morality that had been at the centre of 18th century English and French novels. The historical novel was born around upright and tormented interiorities, restless and incapable of compromise; it was born under the sign of Saturn and fragmentation. In different ways, Ortis and Kohlhaas are both paradoxical characters: heroes who shape the disorder of the world through destruction and self-annihilation.

KEYWORDS

Heinrich von Kleist; historical novel; *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*; *Michael Kohlhaas*; Ugo Foscolo.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Marco Viscardi teaches Italian literature at the University of Naples Federico II and humanities in high school. His research interests have focused on the relationship between literature and history from the 18th to the 20th century. He collaborated on the edition of *I promessi sposi*, coordinated by Francesco de Cristofaro (Rizzoli, 2014). He edited together with Francesco de Cristofaro *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziosi* (Donzelli, 2017). He has published, in journals and volumes, essays on authors such as Giusti, Manganelli, Tomasi di Lampedusa, Bianciardi, Defoe, Sterne, Sebald, Manzoni, and Collodi.