«But if a man now can with a single act…»: Justice, Forgiveness, and Rebellion in Kleist's *Michael Kohlhaas* and Baliani's *Kohlhaas*

Beatrice Occhini
(Università degli Studi di Salerno)

Marco Baliani's *Kohlhaas* (1989), the play that represents one of the earliest and most influential examples of Italian «teatro di narrazione» (narrative theatre), shares with its source of inspiration, Heinrich von Kleist's masterpiece *Michael Kohlhaas* (1811), the central and unresolved conflict between the protagonist's pursuit of justice and the ethical limits of individual action. Baliani sets this theme against the political and social backdrop of late 1980s Italy – a country deeply affected by corruption scandals like Tangentopoli – while the main character embodies the turbulent era of far-left terrorism. As Baliani states, it was a time when «in the name of a higher ideal of social justice, streets and cities were drenched in blood». This study, based mainly on a comparative textual analysis, examines how the play's dramaturgy departs from Kleist's original story by introducing significant changes to the ethical and political framework of the nineteenth-century text, particularly in its views on justice, power, and forgiveness.

La *pièce Kohlhaas* (1989) di Marco Baliani, che costituisce uno dei primi e più influenti esempi del 'teatro di narrazione' italiano, condivide con il suo modello, il capolavoro kleistiano *Michael Kohlhaas* (1811), lo scontro irrisolvibile tra le rivendicazioni di giustizia del protagonista e i limiti etici dell'agire individuale. Tale motivo è calato nel contesto politico e sociale dell'Italia di fine anni Ottanta, ossia di un Paese corrotto e segnato da Tangentopoli. A sua volta il protagonista incarna la stagione politica del terrorismo rosso, quando cioè, con le parole di Baliani, «in nome di un superiore ideale di giustizia sociale si arrivò a insanguinare piazze e città». Sulla base di un'analisi primariamente testuale, il contributo interroga gli aspetti in cui la drammaturgia dello spettacolo si distanzia dal racconto di Kleist, generando in questo allontanamento significative modifiche all'impianto etico e politico del testo ottocentesco, in particolare alle concezioni della giustizia, del potere e del perdono.

Keywords: *adaptation studies; narrative theatre; Heinrich von Kleist; Michael Kohlhaas; Marco Baliani*

Beatrice Occhini, *«Ma se un uomo adesso può con un solo gesto…»: giustizia, perdono e rivolta nel* Michael Kohlhaas *di Kleist e nel* Kohlhaas *di Baliani*, in «Studi Germanici», 27 (2025), pp. 183-214

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2025.27.07

Open Access

«Ma se un uomo adesso può con un solo gesto…»: giustizia, perdono e rivolta nel *Michael Kohlhaas* di Kleist e nel *Kohlhaas* di Baliani

Beatrice Occhini
(Università degli Studi di Salerno)

Introduzione: dalla pagina alla scena, dalla Sassonia alla prima Repubblica

Il racconto *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist, cioè la storia del mercante di cavalli che mette a ferro e fuoco la Sassonia per ripristinare l'apparato di giustizia statale a seguito di un torto subito, è certamente tra le opere più celebri dell'autore prussiano. Pubblicato in forma di frammento sulla rivista *Phöbus* nel 1808 e poi nella versione completa nella raccolta dei racconti di Kleist nel 1810, il testo è costruito sulla base della storia realmente accaduta di Hans Kohlhase, di cui reca traccia la cronaca tardo-cinquecentesca di Peter Hafftitz a cui Kleist parrebbe essersi ispirato[1]. Il titanico protagonista, Michael Kohlhaas, è forse il più kleistiano dei personaggi di Kleist, l'esempio più perfetto di quella capacità dello scrittore di gettare, con le parole di Leone Traverso, «le sue ossessioni nelle forme più plastiche (le teatrali) in contrasti d'impeto irrazionale e di accettato anzi voluto rigore»[2]. E infatti quella di Kohlhaas è la storia dell'amore accecante per la giustizia, ma anche del desiderio bruciante della vendetta, del sacrificio estremo compiuto dal singolo per la collettività, ma è anche «la storia di una fissazione»[3] individuale. Il «sale epico»[4] del racconto, per dirla con Walter Benjamin, è prodotto

1 Il testo in possesso di Kleist della *Märckische Chronic* di Hafftitz fu presumibilmente la versione pubblicata nel 1731 da Christian Schöttgen e George Christoph Kreysig, a riguardo cfr. Bernd Hamacher, *Michael Kohlhaas*, in *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ingo Breuer, Metzler, Stuttgart-Weimar 2013, pp. 97-106: 98-99.

2 *Germanica: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Leone Traverso, Bompiani, Milano 1942, p. 124.

3 Anna Maria Carpi, *Notizie sui testi e note di commento. Racconti. Michael Kohlhaas*, in Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura di Anna Maria Carpi, pp. 1220-1223: 1222.

4 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins* Berlin Alexanderplatz (1929),

dalla compresenza di questi estremi, a sua volta specchio di quanto la formazione illuminista di Kleist si radichi in una visione dell'umanità intrisa di irrazionalismo romantico. La compresenza di dimensioni apparentemente in contrasto caratterizza non solo il personaggio, ma anche la forma del testo. È opinione diffusa che «il massimo dei poeti atemporali della letteratura tedesca»[5] sia drammaturgo anche nelle sue opere di narrativa, tanto che Ladislao Mittner parla del *Michael Kohlhaas* come di un «breve romanzo […] concepito e svolto […] in maniera sostanzialmente drammatica»[6]. Nel racconto la teatralità della scrittura kleistiana prende forma in diversi elementi: anzitutto nel linguaggio che lascia intravedere i moti interiori delle figure attraverso i loro gesti inconsulti, inconsci o calcolati, nonché nei rossori, pallori e altre loro reazioni fisiche[7]. Un altro elemento formale accostabile al dramma è la struttura del racconto, divisibile in cinque atti[8]. Forse anche grazie a questi elementi il racconto ha avuto riverbero, soprattutto dalla seconda metà del Novecento, in diversi adattamenti per il palcoscenico[9] e per lo schermo[10]. In Italia

trad. it. di Amelia Valtolina, *Crisi del romanzo. A proposito di* Berlin Alexanderplatz *di Döblin*, in Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Rizzoli, Milano 2008, p. 9.

5 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2: *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo III, Einaudi, Torino 1971, p. 867.

6 *Ibidem*. Sulla natura teatrale dei testi di Kleist cfr. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1974, pp. 49-105; Erika Fischer-Lichte, *Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption*, in «Kleist-Jahrbuch» (2001), pp. 25-37; Hee-Ju Kim, *Dramaturgie und dramatischer Stil*, in *Kleist-Handbuch*, cit., pp. 295-300.

7 Sulla gestualità nei racconti, cfr. Schmidt, *Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, cit., pp. 51-67; Hee-Ju Kim, *Dramaturgie*, cit.

8 Cfr. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, WBG, Darmstadt 2003[3], pp. 180-182. Il presente contributo segue la divisione in atti proposta da Schmidt in *ivi*, pp. 207-211: atto I: dal sopruso subito fino al funerale di Lisbeth e alla ricezione della lettera della Cancelleria dello Stato di Brandeburgo in cui lo si incita a non proseguire per vie legali con la minaccia della galera; atto II: dall'assalto al castello del barone von Tronka fino all'intervento di Lutero; atto III: la lettera di Lutero e l'incontro tra questi e il protagonista, la ricezione dell'amnistia e la deposizione delle armi da parte di Kohlhaas; atto IV: dal soggiorno a Dresda fino all'arrivo a Berlino; atto V: dalla prigionia sino alla conclusione del testo.

9 Ad esempio: il *Michael Kohlhaas* di Paul von Klenau (1933), l'omonimo adattamento di Adolf Dresen (1977), la recente opera della regista Franziska Steiof e del compositore Stefan Heucke (2023). Sugli adattamenti teatrali cfr. Klaus Kanzog, *Inszenierungen*, in *Kleist-Handbuch*, cit., pp. 454-456, e Klaus Müller-Salget, *Kleists Werke in anderen Medien*, in Id., *Kleist und die Folgen*, Metzler, Stuttgart 2017, pp. 99-116; su opere e musical, cfr. Kai Köhler, *Musiktheater*, in *Kleist-Handbuch*, cit., pp. 456-458.

10 Ad esempio: *Michael Kohlhaas – Der Rebell* (1969) di Volker Schlöndorff; il western *The Jack Bull* (1999) di John Badham; *Michael Kohlhaas* (2013) di Arnaud

l'adattamento più significativo è lo spettacolo *Kohlhaas* (1990), nato da una collaborazione tra l'autore-regista Marco Baliani e Remo Rostagno[11]. La *pièce* ha recentemente raggiunto la millesima replica e può vantare anche una traduzione in tedesco con diverse messe in scena in Germania[12].

Nella sua analisi del *Kohlhaas* di Baliani, Anna Castelli ricorda come la trasformazione di un racconto in uno spettacolo solitamente parrebbe comportare delle modifiche formali tendenti a ridurre la struttura narrativa a favore di quella drammatica, processo che la studiosa definisce «Verstümmelung von Erzählmaterialien»[13]. Ebbene si tratta di un processo che in questo caso – e in molti altri – non è riconoscibile, come del resto si evince anche dallo studio di Castelli. Ciò è dovuto da un lato alla forte tendenza drammaturgica di cui è innervato il *Michael Kohlhaas*, dall'altro alla stessa poetica teatrale di Baliani. Il suo spettacolo costituisce infatti uno dei primi esempi – e forse il più influente[14] – del cosiddetto 'teatro di narrazione'. Si tratta di quel nuovo genere drammaturgico nato in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta che introduce sul palcoscenico modalità rappresentative tipiche della narrazione, in particolare di quella orale, e i cui esponenti principali sono, accanto a Baliani, Marco Paolini, Laura Curino, Ascanio Celestini[15]. La maggior parte di questi «attori-registi» appartiene alla generazione che ha partecipato al movimento degli anni Sessanta-Settanta e che considera il teatro un veicolo di riflessione e azione sociale come politica[16]. Questo il caso «dell'autore-attore-regista»[17] Marco Baliani, classe 1950, di nascita piemontese,

des Pallières. Sugli adattamenti cinematografici cfr. Breuer, *Filme*, in *Kleist-Handbuch*, cit., pp. 459-463. Per la ricezione cinematografica internazionale, cfr. Alejandro Lopez Lizana, *Adaptaciones cinematograficas contemporaneas del* Michael Kohlhaas *y la internacionalizacion de la obra de Heinrich von Kleist*, in «Revista de Filología Alemana», 28 (2020), pp. 107-124.

11 Marco Baliani – Remo Rostagno, *Kohlhaas*, Edizioni corsare, Perugia 2001 (indicato nel presente contributo con la sigla BK).

12 Marco Baliani – Remo Rostagno, *Kohlhaas. Ein Stück Erzähltheater solo frei nach Motiven von Heinrich von Kleists Novelle* Michael Kohlhaas, Bühnenmanuskript, trad. ted. di Brigitte Korn-Wimmer, Theaterstückverlag, München 1998.

13 Anna Castelli, *'Kohlhaas' als Stück von Marco Baliani. Mediale Reibungen zwischen Erzähltheater und Erzählung*, in «Heilbronner Kleist-Blätter», 23 (2012), pp. 149-160.

14 Cfr. Gerardo Guccini, *Marco Baliani. L'arte di narrare*, in *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi*, a cura di Gerardo Guccini, Audino, Roma 2005, pp. 44-48: 45.

15 Silvia Bottiroli, *L'attore narrante. Poetica e prassi scenica di Marco Baliani*, in «Ariel», 53 (2003), pp. 103-118: 103.

16 *Ivi*, p. 104.

17 *Ivi*, p. 105.

ma cresciuto a Roma. Formatosi nella facoltà di architettura di Valle Giulia tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, Baliani partecipa attivamente al dibattito politico del tempo[18]. Vent'anni dopo Baliani definirà la sua attività estetica d'esordio «[u]n teatro rozzo, semplice, tutto politico»[19]. Anche dopo il passaggio a modalità di produzione più tradizionali, l'attore-regista mantiene una forte consapevolezza del «ruolo sociale»[20] del proprio teatro, conservando l'attenzione per i «meccanismi del potere»[21] in azione nella società. La volontà di svelare tali meccanismi sul palcoscenico e di riflettere sul valore dell'impegno individuale, eredità della sua formazione giovanile, sottendono alla scelta del *Michael Kohlhaas* come ipotesto per il suo spettacolo, *Kohlhaas*, che sancisce il passaggio di Baliani al 'teatro per adulti', dopo anni di attività nell'ambito pedagogico del 'teatro-ragazzi', nonché il successo di pubblico e critica[22].
La *pièce* prevede un unico attore – Baliani – vestito di nero e illuminato da una luce fissa, su un palco altrimenti buio. Per l'intero spettacolo l'attore resta seduto su una sedia, che costituisce l'unico oggetto scenico. Tale «racconto a teatro»[23] è dunque incentrato sulla drammaturgia dell'attore, il quale modula con la propria voce e il proprio corpo tutti i personaggi, compreso il narratore, mentre i piedi e le mani mimano e animano gli eventi e le azioni, compresi il galoppo dei cavalli e lo sferragliare delle spade. Dunque la *pièce*, che rinuncia anche agli effetti sonori e alla musica, si compone essenzialmente di tre elementi: le luci del teatro, la lingua del testo e il corpo dell'attore, là dove per corpo si può intendere anche la voce e la sua modulazione.
Ad avvicinare il drammaturgo al capolavoro kleistiano è il nucleo centrale della storia, cioè lo scontro – irrisolvibile – tra le più che fondate rivendicazioni di giustizia dell'individuo e i limiti etici che è necessario porre al proprio agire. Si tratta di un motivo che nell'adattamento di Baliani è calato nel contesto politico e sociale dell'Italia di fine anni Ottanta, ossia in un paese segnato «da Tangentopoli», dove si «trova […] un pubblico pronto a riconoscere nelle vicende di Kohlhaas l'eco della corruzione dilagante»[24]. Il protagonista incarna invece una sta-

18 Cfr. Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Editrice ZONA, Civitella in Val di Chiana (AR) 2005, p. 33.

19 Marco Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, Milano 2003, p. 9.

20 Bottiroli, *Marco Baliani*, cit., p. 40.

21 *Ivi*, p. 35.

22 Cfr. Guccini, *Marco Baliani*, cit., p. 44.

23 Bottiroli, *L'attore narrante*, cit., p. 104.

24 Michela Zaccaria, *Marco Baliani è Kohlhaas: un grido di giustizia che attraversa il tempo. Lo spettacolo, una mostra e una lezione al teatro Ponchielli*, <https://tinyurl.com/

gione specifica della storia politica italiana, quella del terrorismo rosso, quando cioè, con le parole del drammaturgo, «in nome di un superiore ideale di giustizia sociale si arrivò a insanguinare piazze e città»[25].

Tale riattualizzazione della storia di Kohlhaas comporta allontanamenti dal modello kleistiano che non sono riconducibili unicamente al passaggio mediatico, giacché essi permettono di intravedere piuttosto una mutata concezione del rapporto tra individuo e potere, cioè il tema su cui entrambi gli autori hanno preso parola attraverso le due opere. Che le posizioni di Kleist e di Baliani al riguardo siano divergenti è un'affermazione tautologica. Appare tuttavia meno immediato riconoscere quali modifiche siano *significative*, cioè quali meccanismi del racconto ottocentesco vengano alterati nell'adattamento proprio in quanto funzioni della sua prospettiva etica e politica. Sulla base di un'analisi primariamente testuale di cui la ricezione critica è ancora carente[26], nelle prossime pagine verranno quindi interrogati gli aspetti in cui la drammaturgia dello spettacolo di Baliani[27] si distanzia dal racconto di Kleist, generan-

MarcoBalianiKohlhaas> (ultimo accesso: 28 marzo 2025).

25 Baliani, *Kohlhaas*, <https://www.marcobaliani.it/kohlhaas/> (ultimo accesso: 28 marzo 2025).

26 Nel suo articolo del 2012 Anna Castelli si concentra principalmente sulla trasposizione dell'impianto narrativo kleistiano nella forma drammaturgica, approfondendo gli elementi tecnici della messa in scena e della performance attoriale, cfr. Castelli, *'Kohlhaas'*, cit. Il contributo del 2016 di Cristina Fossaluzza, pur non sviluppando un confronto testuale diretto tra le due opere, tratta il tema della perdita quale nucleo della *pièce* di Baliani, esplorando alcune metafore e motivi dell'adattamento, soprattutto in riferimento alle immagini corporee, cfr. Cristina Fossaluzza, *Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel* Kohlhaas *di Kleist e Baliani*, in «Studi Germanici», 10 (2016), pp. 199-216.

27 È bene notare che, per via della sua natura orale, lo spettacolo ha continuato a mutare nel corso dei suoi trent'anni di vita. Per la presente analisi ci si orienterà al testo ufficiale, la cui resa avviene relativamente tardi rispetto alla nascita della *pièce*, Baliani – Rostagno, *Kohlhaas*, cit. Il testo non riporta tutte le indicazioni di regia: «Non ho indicato tutte le azioni che compio in scena seduto su una sedia, sarebbe stato noioso, ne ho lasciate alcune, come didascalie che suggeriscono i movimenti che compio concretamente in quel punto per vedere un paesaggio o per cambiare personaggio, o per sentire un rumore», così Baliani nell'introduzione*, ibidem*, p. 34. Perciò un altro punto di riferimento per l'analisi è lo spettacolo trasmesso dalla Rai nel 2010, cfr. Id., *Kohlhaas: da un racconto di Heinrich von Kleist*. testo di Marco Baliani – Remo Rostagno, con Marco Baliani, regia teatrale di Maria Maglietta, regia televisiva di Giovanni Ribet, Titivillus, Corazzano 2010, nonché la messa in scena del 1° dicembre 2023 presso il Teatro Galleria Toledo di Napoli, al quale ho avuto l'opportunità di assistere personalmente. Per quanto riguarda il *Michael Kohlhaas*, si seguirà la già citata edizione italiana delle opere: Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, trad. it. di Marina Bistolfi, in Id., *Opere*, cit., pp. 705-802 (in seguito indicata con la sigla MK).

do in questo allontanamento significative modifiche all'impianto etico e politico del testo ottocentesco[28], cioè agli elementi cardine della storia: le concezioni della giustizia, del potere e del perdono.

1. Tra smarrimento e lucidità: i divergenti principi etici dei protagonisti

«Tanti anni fa, in terra di Germania, viveva un uomo a nome Michele Kohlhaas. Era un allevatore di cavalli e, come lui, lo erano stati il padre e il nonno, intere generazioni di allevatori di cavalli. Ma a differenza del padre e del nonno, Kohlhaas era riuscito ad allargare la sua proprietà fin oltre il fiume, e adesso dietro c'era una casa per ogni servo, e la sua, di casa, aveva cinque stanze in più»[29]. Così Baliani avvia lo spettacolo, scegliendo le vesti di un narratore in terza persona, cioè un posizionamento simile a quello del racconto. Analogamente alla focalizzazione mobile dell'istanza narrativa kleistiana, questo narratore drammatico assume di volta in volta la prospettiva di uno dei personaggi, laddove, ovviamente, la principale resta quella del protagonista. Tale focalizzazione funge spesso da stadio mediano lungo il processo di personificazione con cui Baliani si trasforma da un personaggio all'altro, modulando la voce e il corpo per poterli «far apparire»[30] sulla scena[31].

Fin da queste prime righe notiamo come l'attore-regista abbia ridotto il celebre *incipit* kleistiano, rinunciando ad alcuni dettagli fondamentali. Ripetiamo, anche per ritrovarne l'incisiva bellezza, l'*incipit* di *Michael Kohlhaas*:

28 Si farà riferimento ai più importanti studi di critica teatrale dedicati all'opera di Baliani (cfr. Guccini, *Marco Baliani*, cit., Bottiroli, *L'attore narrante*, cit.; Ead., *Marco Baliani*, cit.) e al *Kohlhaas* nello specifico (cfr. Castelli, *'Kohlhaas'*, cit.; Fossaluzza, *Strapparsi il cuore*, cit.). Inoltre, poiché l'obiettivo dell'articolo è il paragone con il testo di Baliani, a fronte della vastissima letteratura sul *Michael Kohlhaas* e sulla scrittura di Kleist, si limiteranno i riferimenti bibliografici alle interpretazioni più rappresentative che permettono di gettare luce sugli aspetti chiamati in causa dal confronto analitico. Infine, qui non si prenderanno in considerazione gli aspetti più tecnici dell'adattamento, mentre si farà soltanto qualche accenno ad alcuni aspetti della performance attoriale (voce e gestualità). Riguardo all'uso delle luci, alla modulazione della voce e alla mimica attoriale cfr. Castelli, *'Kohlhaas'*, cit., pp. 153-157. Per una descrizione dettagliata dello spettacolo cfr. Bottiroli, *Marco Baliani*, cit.

29 BK, p. 37.

30 Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 88.

31 La voce dell'attore è neutrale per il narratore, ferma e impetuosa per il protagonista, dolce e amorevole per Lisetta, ansiosa e subdola per il Principe di Sassonia (cfr. Castelli, *'Kohlhaas'*, cit., p. 155). Inoltre soprattutto i personaggi minori sono caratterizzati da gesti ricorrenti, che in qualche modo ne riassumono la funzione narrativa, cfr. Bottiroli, *L'attore narrante*, cit., p. 108.

Sulle rive della Havel viveva, intorno alla metà del sedicesimo secolo, un mercante di cavalli di nome Michael Kohlhaas, figlio di un maestro di scuola, uno degli uomini più retti e insieme più terribili del suo tempo. Fino ai trent'anni, quest'uomo fuori del comune avrebbe potuto essere considerato il modello di un buon cittadino. In un villaggio che porta ancora il suo nome, possedeva una fattoria dove viveva tranquillo del proprio lavoro, i figli donatigli dalla moglie li educava, nel timor di Dio, all'operosità e alla lealtà, non c'era uno solo tra i suoi vicini che non avesse goduto della sua generosità o della sua equità: in breve, il mondo avrebbe dovuto benedirne la memoria, se egli non avesse ecceduto in una virtù. Il senso della giustizia, infatti, fece di lui un brigante e un assassino[32].

Anzitutto Baliani sposta la storia su un piano cronotopico più generico, eliminando l'esplicito riferimento temporale al «sedicesimo secolo», che si trasforma in un quasi favolistico «tanti anni fa», e rendendo più vaga l'ambientazione geografica. Del resto le indicazioni di luogo tendono a costruire un'ambientazione quasi mitica, che porta sì il nome di Germania, ma che con questo territorio non coincide. A questa scelta è inoltre da imputare una consapevole imprecisione storica in cui ci imbatteremo, ossia il posizionamento della corte imperiale nella città di Berlino.

Torniamo al confronto dei due *incipit* e soffermiamoci ora sulla costruzione del protagonista che, in entrambi i testi, rappresenta l'esplicito focus della storia. Nell'adattamento italiano Kohlhaas/Baliani[33] è descritto come un uomo generoso e abile nel proprio mestiere, il cui successo non si misura solo sulla ricchezza personale, ma anche sul benessere che questi ha generato nella comunità («e adesso dietro c'era una casa per ogni servo»). Svetta una significativa deviazione dal capolavoro kleistiano, che invece pone l'accento immediatamente sulla morale contraddittoria del protagonista («uno degli uomini più retti e insieme più terribile del suo tempo»), elaborata ulteriormente nelle frasi successive. Tale è l'importanza di questa contraddizione che il termine «insieme» (*zugleich*) che la rafforza è stato aggiunto da Kleist nella seconda stesura[34] a unione dei due aggettivi *rechtschaffen* ed *entsetzlich*: «der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit»[35]. Al posto di questa descrizione Baliani dà forma all'equilibrio in cui si muove l'esistenza di Michele Kohlhaas:

32 MK, p. 705.

33 Per evitare confusioni, il protagonista dell'adattamento verrà indicato così.

34 Stefania Sbarra, *Notizie sui testi e note di commento. Racconti. Michael Kohlhaas*, in Kleist, *Opere*, cit., pp. 1223-1233: 1228, nota 2.

35 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. v. Helmut Sembdner, Bd. 3, Carl Hanser Verlag, Zürich-Wien 1983, pp. 9-103: 9.

Il momento della giornata più bello per Kohlhaas era al tramonto del sole quando tutte le cose si confondevano nel blu. A quell'ora usciva sulla veranda di casa e aveva di fronte tutti i recinti con i suoi cavalli, e dai corpi dei cavalli, a quell'ora, veniva su, esalando, come…un vapore che formava una nuvola, bianca, un cerchio che prendeva tutti i recinti dei cavalli […]. Ecco in quei momenti Kohlhaas sentiva che tutto il mondo, tutto! era dentro quel cerchio, che non c'era più nulla da aggiungere e nulla da togliere, che era…giusto…così[36].

Sono due le immagini che sottendono a questa metafora: il cerchio del recinto, che indica l'ordine che racchiude in sé tutto il mondo conosciuto a Kohlhaas/Baliani, e la nuvola bianca esalata dai corpi dei cavalli, una sorta di sentore di una giustizia metafisica, che non ha a che vedere soltanto con le leggi o l'andamento del mondo, ma che comprende anche il mondo animale (i cavalli) e quello naturale (la nuvola). Si tratta di un mondo di cui fanno parte Kohlhaas/Baliani e la sua casa, insieme alla famiglia (nominata poco prima) e i suoi sottoposti (i servi). Così continua il testo: «In quei momenti Kohlhaas sentiva che anche il suo cuore era un cerchio, un recinto e che lui, Kohlhaas, era al centro del suo cuore e il suo cuore era al centro del cerchio dei suoi cavalli… in quei momenti Kohlhaas sentiva che perfino Dio…Kohlhaas era molto religioso ma non avrebbe mai detto a un prete ciò che pensava in quel momento…ora, era lì, nel cerchio…di più…che Dio era i suoi cavalli!»[37]. Tale visione quasi panteistica – e consapevole della propria natura eretica – attribuisce ai cavalli una sorta di sacralità. Immediatamente lo spettacolo problematizza la trasformazione in capitale economico prima e in profitto poi di questi esseri viventi, il cui cuore pare battere all'unisono con quello del loro padre/allevatore: «due morelli, purosangue, di razza, mai veduto dei cavalli così […]. Li aveva visti nascere, li aveva tirati su, e adesso erano lì, pronti!... pronti per essere venduti. […] D'altra parte quello era il suo mestiere»[38]. E in effetti il mestiere di Kohlhaas/Baliani è quello di «allevatore» di cavalli, non di mercante, scelta che rafforza il legame viscerale tra il protagonista e i suoi animali. Tale rapporto è veicolato anche dalla performance attoriale: anzitutto l'attore-narratore evoca spesso Kohlhaas a cavallo, tratto che costituisce uno di quei gesti di «denotazione» e «connotazione» tramite cui, secondo Bottiroli[39], Baliani costruisce i diversi personaggi sulla scena. Si tratta di gesti

36 BK, pp. 37-38.
37 *Ivi*, p. 38.
38 *Ibidem.*
39 Bottiroli, *L'attore narrante*, cit., p. 107.

distintivi che, man mano che lo spettacolo prosegue, permettono agli spettatori di riconoscere immediatamente a quale figura Baliani stia prestando la propria voce. Così l'attore-regista non diventa soltanto il narratore, Kohlhaas e gli altri personaggi, ma anche gli stessi cavalli. Questa scelta performativa alimenta ulteriormente la sovrapposizione tra il protagonista e i suoi animali: è il corpo di Baliani a dare loro forma, in particolare grazie ai movimenti delle mani e dei piedi, che secondo Castelli sono per l'attore una sorta di seconda voce[40].

Il legame tra il Kohlhaas prussiano e i suoi animali è invece di natura economica e quindi giuridica ed è interpretabile ricorrendo, com'è noto, alla teoria della proprietà e della resistenza teorizzata da John Locke nel suo *Second Treatise of Government* (1690)[41]. Qui Locke esprime dei principi che costituiranno la base del pensiero illuminista sul diritto statale e naturale, teorizzando come la proprietà privata, ottenuta attraverso il lavoro, rappresenti uno dei diritti naturali dell'individuo, la cui tutela costituisce una delle funzioni dello Stato e uno dei compiti del sovrano[42]. Poiché il barone von Tronka sottrae e maltratta con un espediente i cavalli di Kohlhaas[43], nel racconto come nella *pièce* tale sopruso intacca specificatamente il rapporto tra il protagonista e i suoi animali, ma ha un significato diverso nei due

40 Castelli, *'Kohlhaas'*, cit., p. 155.

41 Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen,* cit., p. 208.

42 Sulla proprietà cfr. Locke, *Second Treatise of the Government*, ed. by Crawford Brough Macpherson, Hackett Publishing, Indianapolis 1980, cap. V, sulla sua tutela da parte dello Stato cfr. capp. IX e IX.

43 Di seguito una brevissima ricapitolazione degli eventi iniziali del racconto, che trovano rispecchiamento anche nella *pièce*: il protagonista è solito recarsi dal Brandeburgo – lo stato tedesco in cui risiede – al grande mercato di Dresda, in Sassonia, per vendere i suoi cavalli. All'inizio del racconto e del dramma, Kohlhaas sta compiendo l'abituale percorso ma questa volta incontra un inaspettato sbarramento. Allo stupito ma non ancora allarmato protagonista viene richiesto un lasciapassare di cui non è in possesso e, come pegno, vengono trattenuti i due cavalli più belli della schiera che intende vendere al mercato di Dresda, presso la cui corte potrà richiedere il permesso necessario. Una volta giunto nella capitale sassone e dopo aver concluso ottimi affari, il protagonista viene a sapere dell'inesistenza del lasciapassare. Rientrato da von Tronka ritrova i suoi cavalli deperiti e maltrattati. Scomparso è anche il fidato servo Herse, che inizialmente era stato lasciato ad accudire gli animali. Il barone e la sua gente deridono la richiesta di Kohlhaas di un risarcimento e lo mandano via tra minacce e male parole. Rientrato a casa il protagonista incontra il servo che, come i suoi cavalli, ha subìto violenze fisiche per mano dei servitori di von Tronka. Kohlhaas tenta quindi di ottenere giustizia per vie legali, ma tutti i tentativi falliranno per via della corruzione della corte sassone. Durante uno di questi tentativi l'amata moglie di Kohlhaas ('Lisbeth' nel racconto di Kleist, 'Lisetta' nello spettacolo di Baliani) viene ferita e successivamente perisce. A questo punto il protagonista prende le armi contro il Barone e contro le istituzioni che l'hanno protetto.

testi e genera anche una reazione divergente nei rispettivi protagonisti, che inizialmente tentano di ottenere giustizia seguendo le vie legali.

Nello spettacolo la reazione di Kohlhaas pare di natura essenzialmente emotiva ed è costruita attraverso la riproposizione, variata, dell'immagine del recinto/cerchio, che poi ritornerà per tutto lo spettacolo. Subito dopo aver lasciato i cavalli presso la dimora del Barone, il personaggio avverte un malessere quasi viscerale: «Narratore: Ma mentre andava a galoppo sulla strada per Dresda a Kohlhaas sembrò come di sentire che all'interno del recinto del suo cuore qualcuno aveva infilato… un ago *(si dà un colpo al cuore)* con un filo e tirava *(di nuovo)* e ad ogni colpo all'interno del recinto del suo cuore si apriva come…una piccola fenditura… piccola, ma dolorosa»[44]. Il dolore acquisisce una dimensione fisica che si rispecchia, poche battute dopo, nella descrizione del corpo martoriato degli animali, quando Kohlhaas/Baliani ritorna da Dresda («I suoi due morelli ridotti a… magri…scheletriti…con le zampe che affondavano nella melma… […] chi li aveva ridotti così…irriconoscibili…il mantello chiazzato di…e sul davanti delle ferite aperte che sanguinavano…»[45]), e poi dei corpi del suo servo Herse e, più avanti, della moglie Lisetta. A seguito del dialogo con il servo, le diatribe legali, che nel *Michael Kohlhaas* kleistiano occupano diverse pagine, vengono risolte in poche battute, finché la macchina della giustizia si inceppa. È la moglie a rincuorare il disperato protagonista e a proporgli la soluzione della consegna della supplica: «E Lisetta […] guardava spaventata il suo uomo, fermo davanti alle braci spente del camino, pallido in volto, i capelli arruffati, gli occhi scavati, non più uno sguardo d'amore a lei, ai bambini, non curava più gli affari della fattoria»[46]. Kohlhaas/Baliani ha quindi un atteggiamento quasi trasognato, uno stato d'animo che aveva a tratti anche il Kohlhaas kleistiano nella versione del *Phöbus-Fragment*, un sonnambulo con un che del Principe di Homburg, poi però trasformato nel Kohlhaas «sempre vigile e concreto»[47] che conosciamo.

Sebbene irritato, sgomento, a tratti infuriato, il protagonista kleistiano resta infatti sempre padrone di sé, anche quando i suoi tentativi di ottenere giustizia attraverso la strada istituzionale falliscono. Del resto, il mondo delle sfrenate «energie sentimentali» che anima i personaggi di Kleist ha un «involucro razionalista e settecentesco»[48]. Anzi, è

44 BK, p. 43.

45 *Ivi*, p. 45.

46 *Ivi*, p. 56.

47 Sbarra, *Notizie*, cit., p. 1229, nota 12.

48 Giaime Pintor, *Introduzione a* Kätchen di Heilbronn *di Kleist*, in *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1950, pp. 191-210: 204.

proprio nel momento in cui dolore e furia tormentano il suo animo, quando la sua bocca addirittura «schiumò dalla rabbia»[49] dopo aver ricevuto la lettera della Cancelleria dello Stato di Brandeburgo con cui lo si invita ad abbandonare ogni azione legale pena l'incarcerazione, che Kohlhaas torna definitivamente padrone di sé: «Qui, in mezzo al dolore di vedere il mondo in un così mostruoso disordine, gli balenò l'intima soddisfazione di scorgere ormai l'ordine dentro il proprio petto»[50]. A questo punto della narrazione kleistiana non sappiamo ancora in cosa consista quest'ordine interiore, ma, poiché Kohlhaas propone al suo vicino di acquistare le sue proprietà, scatenando la reazione disperata di Lisbeth («Se in qualche modo, esclamò, provi ancora affetto per me e per i figli che ti ho partorito […], dimmi che cosa significano questi orribili preparativi»[51]), intuiamo che si tratta di una scelta estrema. È soltanto l'intervento della moglie, che ricorda l'usanza della consegna delle suppliche presso la corte prussiana, a ritardare la presa delle armi, a cui Kohlhaas inizia a dedicarsi il giorno stesso del funerale di Lisbeth, che simbolicamente è anche il giorno in cui gli viene recapitata la risoluzione sovrana in risposta alla supplica che la donna, sacrificando la propria vita, era riuscita a consegnare.

A seguito del funerale di Lisbeth il Kohlhaas kleistiano raggiunge uno stato di risoluta pacatezza, ed è proprio qui che si annida la grandezza del personaggio, nella fredda lucidità e razionalità che gli permette di essere sempre sé stesso. Ciò è possibile anche grazie ai princìpi filosofici alla base del testo. Tornando a Locke, per questo terribile e onesto protagonista i cavalli costituiscono sia lo strumento del lavoro sia la proprietà privata, ovvero i mezzi che ne garantiscono la sopravvivenza e la libertà. Appropriandosi dei morelli, von Tronka ha quindi leso il protagonista nei suoi diritti fondamentali[52], di cui il sovrano dovrebbe essere garante, e ha commesso un atto illecito, che il sovrano dovrebbe sanzionare. Dato che i diversi tentativi di ottenere giustizia attraverso i canali giuridici non vanno a buon fine per via della corruzione dello stato di Sassonia, il potere istituzionale è diventato *tirannico* in senso lockiano[53] e Kohlhaas è legittimato a compiere un atto di resistenza.

Di fronte ad analoghi ostacoli incontrati sul sentiero della giustizia il protagonista di Baliani non appare affatto solido e razionale. Quando Lisetta perisce dopo il tentativo, qui fallimentare, di consegnare

49 MK, p. 721.
50 *Ibidem*.
51 MK, p. 724.
52 Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 208.
53 Cfr. Schmidt, *Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, cit., pp. 219-220.

la supplica, il protagonista dello spettacolo si dedica repentinamente ai preparativi per la partenza e cavalca alla volta del castello del Barone: «E mentre i cavalli andavano al galoppo Kohlhaas sentiva che ora, al posto del recinto nel suo cuore si era aperta una voragine ampia, scura, nera e profonda e che era giusto così e sul fondo galoppavano centinaia di morelli con un rumore di zoccoli assordante e che era giusto, mille volte giusto così, che tutto il mondo ora conoscesse l'ampiezza di quella voragine […]»[54]. Le azioni successive di Kohlhaas/Baliani, pur analoghe a quelle del Kohlhaas kleistiano, sono evidentemente guidate da una cieca sete di vendetta, che si esercita indiscriminatamente contro chiunque lo ostacoli e che viene presentata con i tratti di una trasognata follia: «Kohlhaas, a ferro e fuoco! […] Sì, così, adesso è giusto così. Razzie? Sì, giusto. Bottini? Sì, giusto. Uccidere? Ma sì, giusto così, giusto!»[55]. Qui è da notare l'uso reiterato dell'aggettivo «giusto», che sottolinea il dissidio interiore del protagonista e la problematica costruita dal testo: è evidente che le azioni di Kohlhaas/Baliani non siano *giuste*, sebbene siano psicologicamente motivate.

Così invece Kleist descrive il momento in cui il suo protagonista decide di prendere le armi e dare l'assalto al castello del Barone:

> Per contro, un sentimento altrettanto elevato, che metteva in lui radici sempre più profonde a mano a mano che procedeva e, ovunque sostasse, sentiva parlare delle ingiustizie quotidianamente perpetrate contro i viaggiatori al castello di Tronka, gli diceva che qualora l'intero incidente, come ne aveva tutta l'aria, fosse stato un mero complotto, lui aveva il dovere di fronte al mondo di procurare con tutte le sue forze soddisfazione a se stesso per l'offesa subita, e sicurezza contro quelle future ai suoi concittadini[56].

Oltre che per ottenere giustizia per sé, il protagonista kleistiano avvia una guerra contro lo Stato anche per impedire che simili soprusi vengano esercitati nei confronti dei suoi «concittadini»[57], un termine che rappresenta un evidente anacronismo all'interno della storia cinquecentesca del mercante di cavalli. Insieme al «cittadino»[58] dell'incipit esso è adoperato consapevolmente da Kleist per radicare le azioni del suo protagonista nella discussione illuminista coeva, costruendo il suo protagonista come baluardo degli «ideali dell'universalismo illumini-

54 BK, p. 56.
55 *Ivi*, p. 59.
56 MK, p. 712.
57 *Ibidem*.
58 *Ivi*, p. 705.

sta»[59]. Tale aspetto è chiaramente assente nella *pièce* di Baliani, che non mantiene alcune delle identità del Kohlhaas ottocentesco: il suo protagonista non è né di un uomo del Cinquecento, né un mercante di cavalli e, soprattutto, non è un cittadino, termine che non compare mai nello spettacolo.

La richiesta che entrambi i protagonisti reiterano nei due testi, cioè che i cavalli vengano restituiti nello stato iniziale, ha quindi un significato diverso: se per Kleist ciò ha a che vedere con il ristabilimento dello stato di diritto, basato sulla tutela della proprietà privata del cittadino da parte delle istituzioni, per Baliani ciò sembra avere un valore di natura più psichica e individuale: «chiedeva di potersi ancora affacciare sulla veranda di casa e vedere un grande cerchio, una nuvola bianca…sì bianca! E non scura e nera, nera com'erano neri adesso i suoi pensieri […]»[60].

Che i caratteri dei due protagonisti e l'orizzonte etico in cui si muovono siano molto diversi diventa ancora più evidente nella parte successiva dello spettacolo, quella corrispondente al secondo e terzo atto del racconto (la campagna militare, la deposizione momentanea delle armi, il dialogo con Lutero e l'amnistìa). Qui *incontriamo* infatti il primo grande assente dello spettacolo di Baliani: Lutero, cioè la figura che, ex negativo, contribuisce alla costruzione etica e filosofica del protagonista kleistiano e, quindi, di tutta l'opera.

2. Il diritto, il perdono e le loro negazioni

Nel secondo atto del racconto e nei passi corrispettivi dello spettacolo le devastazioni della campagna militare sono tutto sommato analoghe, seppur semplificate nella *pièce* per ovvie ragioni strutturali. Tuttavia l'adattamento si discosta dal suo modello ancora una volta nella giustificazione dell'agire del protagonista. Nel racconto ottocentesco nessuna azione è compiuta in modo arbitrario da Kohlhaas che, anche nell'esercizio della vendetta, segue tutti i passaggi previsti dall'istituto giuridico medievale della faida, con una competenza che Hartmut Broockman ha definito sorprendente per un individuo dell'epoca di Kleist[61]. Si trattava della possibilità prevista per gli

59 Sbarra, *Notizie*, cit., p. 1229, nota 14.

60 BK, pp. 51-52.

61 Hartmut Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des* Michael Kohlhaas, in *Kleist-Jahrbuch* (1985), pp. 84-108: 84. Sul tema del diritto di faida nel racconto, cfr. anche Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., pp. 208-209.

individui nel regno di Carlo V di servirsi di strumenti coercitivi per imporre alla parte avversaria, da cui avevano subito un torto, di presentarsi a processo o di ripagare il danno provocato, nel caso in cui le vie legali non fossero efficaci[62]. Il Kohlhaas kleistiano invia infatti un'ingiunzione a Wenzel von Tronka in cui, «in virtù del potere a lui innato»[63], concede tre giorni di tempo per riportare i cavalli e ingrassarli. Pubblica inoltre sette «proclam[i] kohlhaasian[i]»[64], che nel contesto della legge medievale possono considerarsi delle forme di *Fehdeerklärungen* ('dichiarazioni di faida'), testi necessari affinché il *Fehdeführer*, cioè l'individuo che intendeva portare avanti la faida, potesse giustificare di fronte a tutti le proprie azioni, distinguendole così da un atto criminale qualsiasi[65]. Nei fatti il protagonista ha tutte le caratteristiche di un'entità statale autonoma: ha un esercito e un castello, ha conquistato dei territori e delle città, emette ordinanze e ultimatum militari, in quanto «libero dall'Impero e dal mondo» è ora «soggetto a Dio soltanto»[66]. Nello spettacolo di Baliani è invece la sola descrizione della battaglia contro l'esercito del Principe di Sassonia e l'impensabile vittoria del protagonista – pure presenti nel racconto ottocentesco – a trovare spazio scenico, senza che vi siano accenni ad alcuna forma di diritto, medievale o meno.

È evidente che con queste premesse l'evento che arriva a interrompere la catena di distruzione avviata dal protagonista debba avere anche una natura diversa fra le due opere, pur condividendo la medesima funzione narrativa. Nel caso del testo kleistiano è la lettera di Lutero, che condanna le azioni del protagonista come una cieca ribellione: «La spada che impugni, sappilo, è la spada della rapina e della sete di sangue»[67]. Profondamente turbato («Ma chi può descrivere ciò che avvenne nella sua anima quando scorse il foglio le cui parole lo accusavano di ingiustizia, firmato dal nome più caro e venerando che conoscesse, il nome di Martin Lutero!»[68]), Kohlhaas sospende la campagna militare e si reca a Wittenberg dal riformatore.

Cosa disarma, invece, Kohlhaas/Baliani? Lo vediamo in questa scena:

62 Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist*, cit., p. 91.

63 MK, p. 728.

64 *Ivi*, p. 731.

65 Boockmann, *Mittelalterliches Recht*, cit., p. 92. Un *Fehdebrief* fu inviato anche da Hans Kohlhase, cfr. *ivi*, pp. 91-92.

66 MK, p. 733.

67 *Ibidem*.

68 *Ivi*, p. 741.

Ma una sera, Kohlhaas era a cavallo […] nell'ennesima città in fiamme quando venne verso di lui uno dei suoi ferito a morte e si aggrappò alle mani di Kohlhaas, lasciandole tutte imbrattate di… *(si guarda le mani)* e allora accadde qualcosa: fu come se Kohlhaas si risvegliasse in quel momento da un lungo sonno, per la prima volta i suoi occhi si aprirono davvero a vedere le fiamme che divoravano ogni cosa[69].

Si tratta quindi di un risveglio da uno stato quasi allucinatorio, quello dell'accecante sete di giustizia e vendetta che ha guidato finora il protagonista, che a questo punto vuole a tutti i costi fermare la devastazione che ha messo in moto.

Ma per comprendere l'enorme distanza che intercorre tra i due testi, adesso torniamo a Kleist. L'integrazione del personaggio di Lutero e la stima che il protagonista nutre nei suoi confronti sono elementi che rispettano la realtà storica di Hans Kohlhase e che non devono essere interpretati come una legittimazione del potere ecclesiastico. Il discorso kleistiano è infatti quello di una critica radicale all'autorità ecclesiastica e ai princìpi cristiani[70]. Ma qual è il motivo per cui Kohlhaas si reca da Lutero? Ce lo dice lo stesso protagonista:

Lutero, sedendosi, chiese: «cosa vuoi?» Kohlhaas rispose: «confutare la vostra opinione che io sia un uomo ingiusto! […] La guerra che conduco contro la comunità degli uomini è un misfatto, se io, come voi mi avete assicurato, non ne sono stato ripudiato!»[71].

«[C]onfutare»: è questo ciò che intende fare Kohlhaas. Nella sua lettera il riformatore aveva infatti messo in discussione la legittimità della rivolta di Kohlhaas: l'impossibilità di ottenere giustizia per il torto subìto – che quindi Lutero non nega – non sarebbe da imputare al Sovrano, che della causa di Kohlhaas non saprebbe nulla, bensì a una «panca piena di uscieri e di sgherri»[72], che avrebbero ostacolato lo svolgimento della giustizia. In altre parole, non si tratterebbe di un caso di tirannia in senso lockiano[73], bensì di un'amministrazione corrotta, la scelta scellerata di qualche individuo isolato. È per giustificare le proprie azioni di fronte a Lutero che Kohlhaas gli si rivolge, adducendo una concezione illuminista del potere e del diritto che,

69 BK, p. 63.

70 Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 237.

71 MK, pp. 742-743.

72 *Ivi*, p. 740.

73 Per la definizione di tirannia come esercizio del potere oltre il diritto, cfr. Locke, *Second Treatise*, cit., capp. XV, XVIII, XIX.

accanto a Locke, si incardina anche sulla natura contrattuale dello stato elaborata da Jean-Jacques Rousseau nel *Contrat social ou Principes du droit politique* (1762)[74]:

Ripudiato, rispose Kohlhaas stringendo il pugno, chiamo colui al quale è negata la protezione della legge! Perché di questa protezione, per la prosperità del mio pacifico commercio, io ho bisogno; è anzi per essa che io, con tutto quanto ho guadagnato, mi rifugio in questa comunità, e chi me la nega mi ricaccia tra i selvaggi del deserto: mi mette in mano, come potete negarlo?, la clava per proteggermi da solo[75].

Poiché il contratto sociale è stato infranto dalla tirannia del sovrano, cioè dall'uso arbitrario della forza che si pone al di sopra della legge, il cittadino Kohlhaas è stato espulso dal consesso sociale e, adesso, non deve più attenersi a quelle regole contrattuali che il sovrano, per primo, non ha rispettato. Si tratta di una concezione a cui Kohlhaas aveva già dato voce nel dialogo con Lisbeth:

Perché vuoi vendere la tua casa? Gridò lei, alzandosi sconvolta. Il mercante di cavalli, stringendosela teneramente al petto, rispose: perché in un paese, carissima Lisbeth, in cui non mi si vuole proteggere dei miei diritti, non posso restare. Se devo essere preso a calci, meglio essere un cane, che un uomo![76].

Ripensando al valore simbolico dei morelli, si potrebbe immaginare che il loro corpo martoriato simboleggi il vilipeso rapporto tra cittadino e Stato.

Questi princìpi illuministi si scontrano con la dottrina luterana della sovranità (*Obrigkeitslehre*), che il Lutero storico aveva desunto dalla Lettera di Paolo ai Romani e che aveva elaborato nella sua lezione su di essa[77]. Qui Lutero riconosceva al sovrano legittimità divina anche qualora questi si macchiasse di ingiustizie e non prevedeva alcuna forma di ribellione. Il personaggio kleistiano afferma infatti:

Chi ti ha negato la protezione della legge? esclamò Lutero. Non ti ho scritto che la querela da te presentata è ignota al sovrano al quale l'hai presentata? Se dei funzionari affossano dei processi alle sue spalle […], chi

74 Sull'influsso del pensiero di Locke e di Rousseau sul racconto, sul diritto alla resistenza (*Widerstandsrecht*) e sul diritto naturale dei cittadini (*Naturrecht*) cfr. Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., pp. 219-225.

75 MK, p. 743.

76 *Ivi*, p. 724.

77 Cfr. Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 237.

altri, fuorché Dio, può chiedergli conto della scelta di tali servitori, e sei tu, uomo spaventoso e maledetto da Dio, autorizzato a giudicarlo per questo?[78].

Il sovrano di Sassonia non ha sbagliato, ma anche se l'avesse fatto, così il Lutero personaggio, non sarebbe Kohlhaas a poterlo condannare: si tratta di una presa di posizione sempre a favore dell'autorità, che ben si concilia con il comportamento avuto dal Lutero storico in occasione delle guerre dei contadini. Kohlhaas, invece, continua a rispondere riferendosi ai princìpi del diritto illuminista: «Ebbene, replicò Kohlhaas, se il sovrano non mi ripudia allora torno nella comunità che lui protegge»[79]. Inoltre è bene ricordare fin da ora che attraverso le posizioni dei due personaggi Kleist si inserisce nel dibattito coevo emerso soprattutto sulla scia delle rivoluzioni americana e francese, che interrogava il diritto del popolo a ribellarsi utilizzando la violenza per rovesciare un potere statale che non tutelava il diritto e il benessere del popolo stesso[80].

Come già accennato, nello spettacolo di Baliani, dove del resto è assente la cornice storica, manca anche la figura di Lutero. Chi o cosa lo sostituisce? Subito dopo l'epifania già descritta e ancora in stato confusionale, Kohlhaas/Baliani si ricorda del passo della Bibbia mostratogli dalla morente Lisetta in un gesto analogo alla sua controparte ottocentesca e che il protagonista, proprio come il suo modello, aveva fermamente rifiutato. A questo punto della storia l'atteggiamento di Kohlhaas/Baliani si allontana ancora una volta dal personaggio di Kleist:

> Aspettate… fermate… che sta succedendo? Che cos'è tutto questo rosso che sporca il mondo […]. «Ricordati di perdonare i tuoi nemici […]». Ecco… quella parola così antica e così semplice… per dono, come un regalo; che adesso qualcuno prendesse un ago con un filo e lo infilasse in ogni lettera di quella parola… per-dono, gli ricucissero qua […] al posto del cuore un altro recinto[81].

È la consapevolezza delle atrocità compiute e il desiderio di perdono a muovere il protagonista di Baliani che, in uno stato quasi di sonnambulismo – ma di un sonnambulismo molto diverso da

78 MK, p. 743.

79 *Ibidem*.

80 Sul radicamento nel dibattito contemporaneo del racconto di Kleist, cfr. Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., pp. 224-234. Questo dibattito era stato anche ospitato tra le pagine della *Berlinische Monatsschrift*, cfr. Sbarra, *Notizie*, cit., p. 1231, nota 36.

81 BK, p. 63.

quello delle figure kleistiane –, si reca da un vecchio eremita. Sebbene Kohlhaas/Baliani si dica più interessato al perdono divino («E il perdono di Dio? Ma quello sarebbe arrivato col tempo, non era così?»[82]), questi gli concede quello «degli uomini»[83], cioè l'amnistìa in virtù dell'influenza spirituale che l'eremita esercita sull'Imperatore:

> Vecchio: «Kohlhaas, ascolta, il desiderio degli ingiusti è la vendetta.» Kohlhaas: «[…] È vero, lo riconosco. […] qual è il desiderio dei giusti? Non è forse la giustizia? […]' Vecchio: 'Kohlhaas, tu sei diventato un assassino.» Kohlhaas: «No, non pronunciate questa parola, io non sono un assassino. Io non volevo che venissero commesse le cose che sono state commesse in mio nome […]»[84].

A seguito dell'incontro Kohlhaas/Baliani raggiunge finalmente uno stato di calma: «era come se il sant'uomo gli avesse preso il cuore […] e con un gesto semplice della mano glielo avesse rimesso nel suo posto naturale, nel cerchio, nel recinto, nel giusto!»[85]. Qui il filone narrativo si ricongiunge con il percorso kleistiano, con il rallentamento del processo a Dresda e l'infrazione dell'amnistìa da parte di Kohlhaas, che fa per riprendere le armi, cadendo nell'inganno che nel testo di Kleist è ordito dalla corte del Principe di Sassonia, nello spettacolo di Baliani da quella dell'Imperatore[86].

È rispetto al motivo del perdono che i due testi conoscono la loro differenza ideologica principale, poiché essa ha la forma di una vera e propria opposizione. Nel dialogo con Lutero, infatti, è presente un altro tassello della critica kleistiana all'autorità, che si esercita qui contro la

82 *Ivi*, p. 65.

83 *Ivi*, p. 64.

84 *Ibidem*.

85 *Ivi*, p. 66.

86 Queste le vicende del quarto 'atto' del racconto, che si sviluppano in modo simile nel dramma: mentre Kohlhaas si trova a Dresda grazie al salvacondotto imperiale, alcuni dei suoi ex compagni continuano a saccheggiare e a devastare il Paese. Sul capo del protagonista pende quindi il sospetto di collaborazione con questi gruppuscoli. Nel frattempo, Kohlhaas si rende conto di non essere libero di muoversi per la città come gli era stato promesso originariamente. Inoltre il processo, ancora per via delle intromissioni dei nobili, non va avanti. A quel punto una lettera di uno dei suoi ex compagni perviene al mercante di cavalli, incitandolo a riprendere le armi e promettendogli di liberarlo. La lettera con cui Kohlhaas decide di accettare l'offerta viene intercettata, l'amnistia viene ritrattata e il protagonista arrestato. Si tratta di un inganno, poiché la corte di Sassonia nel racconto e l'Imperatore nello spettacolo rallentano deliberatamente il processo, consentendo il contatto tra Kohlhaas e i suoi compagni, con l'intento di spingere il protagonista a optare per la fuga e la rivolta, ottenendo così il pretesto per venire meno alla parola data.

concezione cristiana del perdono. Quando Kohlhaas chiede a Lutero di concedergli i sacramenti della confessione e della comunione, il prelato lo redarguisce: «Ma il Signore, di cui tu desideri il corpo, perdonò il suo nemico […]. 'Reverendo signore', disse Kohlhaas arrossendo, mentre gli prendeva la mano, 'anche il Signore non ha perdonato tutti i suoi nemici […]'»[87]. Per tre volte il Kohlhaas kleistiano viene esortato a perdonare i suoi nemici, e altrettante volte egli rifiuta: prima dalla morente Lisbeth, poi da Lutero e infine dalla zingara/Lisbeth. Per Kleist quello del perdono è un comandamento deplorabile, giacché, costringendo il singolo alla passività, contribuisce alla tutela dello *status quo*, anche quando questo è basato sull'ingiustizia[88]. Nel terzo atto del racconto, dunque, la posizione fondata sul diritto naturale e sulla concezione illuminista incarnata da Kohlhaas e quella di Lutero, che rispecchia il diritto del sovrano, ma anche i princìpi del cristianesimo, sono presentate da Kleist come assolutamente inconciliabili[89]. Oltre a rappresentare il punto di svolta della trama, la funzione del dialogo con Lutero serve anche a portare alla luce le motivazioni filosofiche ed etiche dell'agire di Kohlhaas che, nel racconto di Kleist, pur desiderando il perdono divino che potrebbe concedergli Lutero – e che per altro gli concederà alla fine del racconto – non si pente mai di quanto ha compiuto. Del resto, di cosa dovrebbe pentirsi? Non solo in nessun momento il Kohlhaas prussiano si è allontanato da sé stesso o ha tradito il suo essere, ma in nessun momento egli ha tradito la legge naturale, cioè il fondamento della società umana, giacché è stato costretto ad agire autonomamente per via dell'esercizio arbitrario della giustizia compiuto dai potenti. Anzi, proprio nella scelta razionale della violenza è stato massimamente sé stesso *e insieme* cittadino.

È evidente quanto sia diversa la lettura del protagonista offerta dallo spettacolo, in cui tramite l'episodio del vecchio eremita Kohlhaas/Baliani può avviare il suo percorso di redenzione. L'agire di Kohlhaas/Baliani, che non è radicato né nell'etica né nella concezione filosofica dello Stato e che, perciò, genera distruzione e caos, può rivolgersi soltanto al perdono ultraterreno. Sebbene il motivo del perdono entri in scena attraverso una figura esterna all'istituzione religiosa ufficiale, cioè un eremita, e sebbene come vedremo l'istituzione religiosa appare criticata in quanto corrotta[90], l'unica forma etica presente nello spettacolo sembra rispecchiare il comandamento del perdono

87 MK, p. 745.

88 Cfr. Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 234.

89 *Ibidem*. La critica etico-religiosa del *Kohlhaas* è trattata in *ivi*, pp. 234-242.

90 Baliani si è dichiarato critico delle religioni ufficiali: «[…][n]on ho mai amato le religioni e le fedi, il mio credere era di altra natura», Id., *Ogni volta*, cit., p. 62.

cristiano. In effetti, così come nel testo di Kleist, anche nella *pièce* la prima occorrenza del tema coincide con il versetto biblico indicato dalla moglie morente del protagonista.

In ogni caso, che si tratti dell'etica del perdono nello spettacolo o della promessa della giustizia ufficiale attraverso l'amnistìa nel racconto, a questo punto entrano in scena in modo ancora più visibile i detentori del potere sovrano che, finora, sono rimasti in ombra, soprattutto nel racconto kleistiano. Anche qui l'adattamento di Baliani si discosta fortemente dal suo modello e anche qui ciò diviene visibile attraverso un'assenza. Questa volta si tratta del Principe elettore di Brandeburgo, ovvero un'altra figura chiave per il meccanismo narrativo e ideologico del racconto kleistiano. È evidente che questa riduzione dei rappresentanti del supremo potere legislativo e giuridico sia dovuta anche alla necessità di alleggerire la complessa struttura del racconto, adattandola ai tempi e alle modalità della messa in scena. Tuttavia, a mio modo di vedere, il taglio è anche motivato dalla diversa rappresentazione del potere e della giustizia che intende veicolare Baliani, come si vedrà nella prossima sezione.

3. Il potere, la giustizia e i loro rappresentanti

Per questo ultimo segmento del nostro ragionamento partiamo dal personaggio la cui caratterizzazione e funzione narrativa si mantiene molto vicina al racconto kleistiano: il Principe elettore di Sassonia. Nello spettacolo questi interviene nella storia soltanto quando l'Imperatore offre una lauta ricompensa economica e territoriale a chi riuscirà a fermare l'avanzata di Kohlhaas. Il Principe mette quindi a disposizione il suo esercito, che verrà sgominato, anzitutto come strategia politica in vista dell'imminente corsa al trono imperiale. Nel resto della *pièce* gli episodi che lo riguardano sono analoghi al racconto di Kleist: dall'incontro fortuito con il protagonista sulla strada per Berlino, incontro che svela al Principe l'identità di Kohlhaas quale custode della profezia, passando per l'episodio analettico della zingara, fino al tentativo di recuperare il bigliettino, prima promettendo la salvezza a Kohlhaas e, poi, attendendo il suo cadavere il giorno dell'esecuzione[91]. Per viltà, arroganza e debolezza la figura del Principe

91 Sia nel racconto sia nello spettacolo, dopo l'arresto a Dresda Kohlhaas viene trasferito a Berlino perché venga processato. Nel testo di Kleist ciò è possibile grazie all'intervento del Principe di Brandeburgo, che decide di giudicare egli stesso la causa del mercante di cavalli, sottraendo il processo all'autorità sassone e avviando allo stesso tempo anche l'azione legale contro lo *Junker* von Tronka. Nello spettacolo il

di Sassonia è quindi simile al suo modello kleistiano. Diversa tuttavia è la sua cerchia: mentre nel suo capolavoro Kleist rappresenta nel dettaglio la corruzione e il familismo della corte di Sassonia, così come l'amministrazione totalmente arbitraria e personale della giustizia che la caratterizza, nello spettacolo ciò non è chiamato in causa, ad eccezione di un accenno alle connessioni che la famiglia von Tronka possiede presso la corte imperiale. Secondo Schimdt nel racconto tali riferimenti legittimano la campagna militare di Kohlhaas contro i von Tronka, contro la Sassonia e in generale contro l'autorità sovrana alla quale questi è sottoposto[92]. Si tratta dunque di una variazione che ha un effetto sulla storia nel suo complesso, giacché in questo modo la rivolta di Kohlhaas/Baliani perde una decisiva fonte di legittimazione.

L'altro rappresentante del potere sovrano presente nella *pièce* è l'Imperatore, trasferito per l'occasione a Berlino, che in parte ricopre alcune funzioni narrative affidate nel racconto al Principe di Brandeburgo e che perciò, rispetto al suo corrispettivo kleistiano, occupa molto più spazio drammatico. Evocato sulla scena attraverso il gesto denotativo-connotativo che ricalca il Cristo Pantocratore[93], cioè con il braccio destro «alzato ad angolo retto, la mano fissata nella figura tipica di tante icone, l'indice e il medio alzati e le altre dita chiuse sul palmo»[94], l'Imperatore assume il ruolo severo e maestoso del giudice supremo, un'incarnazione terrena della giustizia che, tuttavia, è solo apparente. Tanto il rallentamento del processo a Dresda quanto l'inganno della lettera che incita Kohlhaas/Baliani a riprendere le armi – che nel testo kleistiano sono ordite dalla corte di Sassonia – nello spettacolo sembrano essere imputabili proprio all'Imperatore. Questi intende condannare a morte il protagonista «di modo che

processo del protagonista avviene a Berlino in quanto la città è sede dell'impero. In entrambi i testi, a questo punto il Principe di Sassonia viene a sapere che Kohlhaas è in possesso di una profezia pronunciata tempo prima da una zingara durante la fiera di Jüterbock. Questa profezia racchiude il nome dell'ultimo sovrano della sua dinastia, la data in cui egli perderà il suo regno e l'identità di colui che ne determinerà la fine. Nel racconto il Principe tenta di recuperare il biglietto inviando in prigione una donna anziana travestita proprio dalla zingara, con l'intento di persuadere Kohlhaas a cedere la profezia in cambio della sua libertà. A causa dell'intervento del soprannaturale, l'impostora non solo si rivela essere la zingara originaria, ma appare anche come una sorta di reincarnazione o doppio della moglie di Kohlhaas. Tuttavia, quest'ultimo rifiuta lo scambio e accetta la condanna a morte. Nel dramma la zingara è sostituita da un prete colluso con il Principe di Sassonia di fronte a cui Kohlhaas rifiuta la salvezza. Entrambi i testi si concludono con l'esecuzione capitale del protagonista.

92 Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 210.

93 Bottiroli, *Marco Baliani*, cit., p. 61.

94 *Ibidem*.

tutti in Germania potessero vedere la fine che meritavano ribelli e teste calde»[95]. La funzione negativa del personaggio diviene ancora più palese quando, di fronte al disperato Principe di Sassonia che, nell'intenzione di mettere le mani sulla profezia, lo supplica di liberare Kohlhaas adducendo diversi pretesti tra cui quello di non farne un «martire»[96], l'Imperatore risponde così:

> Possibile che un principe, un tempo così intelligente, non comprendesse […] la grande astuzia della sua mossa politica? Sì! Perché era vero che l'indomani all'alba Kohlhaas sarebbe stato impiccato sulla pubblica piazza […]. Ma al tempo stesso lui, l'imperatore, aveva già istituito il processo contro il barone von Tronka, che era già stato punito con una piccola ammenda. E l'indomani all'alba, mentre il collo di Kohlhaas entrava nel cappio, sarebbero stati condotti sulla pubblica piazza […] i due meravigliosi morelli. Così tutti in Germania avrebbero potuto constatare che la giustizia è composta di due piatti, ma che a sorreggere la bilancia può esserci solo la figura dell'imperatore[97].

La condanna alla pena capitale di Kohlhaas si configura dunque soltanto come un espediente per accrescere a dismisura il potere personale dell'Imperatore. A mio avviso questa diversa costellazione dei personaggi sovrani costituisce una decisa deviazione dal racconto kleistiano, giacché essa implica anzitutto delle variazioni nell'intreccio, ma, soprattutto, è dettata da una diversa concezione del potere e della giustizia. Per comprendere questo punto, è necessario rammentare la funzione ricoperta dal Principe di Brandeburgo nel *Michael Kohlhaas*.

Alla sua prima menzione, cioè nel racconto analettico sulla consegna della supplica da parte di Lisbeth, questa figura compare fisicamente distante, irraggiungibile per via delle guardie che lo proteggono, ma anche per via della corte spesso disonesta che lo circonda, come si evince nel corso del primo atto. In realtà la sua figura era già stata delineata fugacemente da Kohlhaas, che ne aveva evidenziato il dettaglio più importante, cioè la sua rettitudine: «[i]l sovrano, lo so, è giusto; e se soltanto riesco ad arrivare alla sua persona attraverso quelli che lo circondano, non dubito di trovare giustizia»[98]. Il personaggio compare poi nell'episodio di Jüterbock, quando la zingara profetizza la gloria della sua casata, annunciando, contemporaneamente, la fine di quella del Principe di Sassonia. Inizialmente, quindi, la sua figura

95 BK, p. 68.
96 *Ivi*, p. 74.
97 *Ibidem*.
98 MK, p. 724.

è soltanto evocata da altri personaggi. Il suo intervento attivo nelle dinamiche narrative giunge a sorpresa alla fine dell'atto quarto del racconto, quando sembra inevitabile che Kohlhaas verrà giustiziato e che il processo contro Wenzel von Tronka non avrà luogo. Il Principe di Brandeburgo richiede che entrambi i processi, quello contro von Tronka, ma anche quello contro Kohlhaas, si svolgano a Berlino, cioè vengano amministrati da lui stesso, essendo il protagonista cittadino brandeburghese. Il personaggio dunque fa un uso corretto del diritto dell'epoca, permettendo che il meccanismo della giustizia, finalmente, venga avviato. Secondo Schmidt, questa figura ricopre la funzione di un *deus ex machina* giacché, come nelle tragedie di Euripide, interviene a indirizzare gli avvenimenti verso il bene. Dunque, da un punto di vista etico il Principe di Brandeburgo sembra più vicino al protagonista che agli altri detentori del potere, che invece sono pronti a manipolare il diritto per i propri scopi. Il risultato del suo intervento è, come sappiamo, la condanna del barone von Tronka a ripristinare i morelli al loro stato iniziale, al pagamento di un'ammenda e a due anni di carcere, ma anche la sentenza di morte contro Kohlhaas. Il ripristino dei cavalli *insieme* alla morte del protagonista (ancora una contemporaneità paradossale, tale a quella figurata nello *zugleich* dell'incipit) sono i due eventi che ripristinano la giustizia statale. Il contratto è di nuovo valido e questo lo conferma il Sovrano che, nella sua famosa ultima battuta, si rivolge così al mercante di cavalli: «ebbene, Kohlhaas, oggi è il giorno in cui ti è resa giustizia! Guarda, qui ti riconsegno tutto quanto ti fu sottratto con la violenza al castello di Tronka e che io, come tuo sovrano, ero tenuto a farti riavere […]. Sei contento di me?»[99]. Di nuovo cittadino, ora Kohlhaas merita la morte per i crimini commessi, non tanto perché si tratta di deplorabili atrocità, quanto perché costituiscono infrazioni della legge: «Adesso Kohlhaas, mercante di cavalli, tu che hai avuto così soddisfazione, preparati a dare a tua volta soddisfazione a Sua Maestà imperiale […] per aver violato la pubblica quiete»[100]. Infine, come ultimo atto di giustizia, il Principe di Brandeburgo nomina cavalieri i figli del protagonista. Così e solo così può essere ripristinata la giustizia che il furto dei morelli aveva infranto all'inizio del testo, sebbene essa si eserciti soltanto nei confronti del barone von Tronka. Perché venga punito anche il Principe di Sassonia per via del suo comportamento da tiranno – nel senso lockiano del termine –, è necessario l'intervento del meraviglioso, personificato dalla

99 *Ivi*, p. 801.
100 *Ivi*, pp. 801-802.

zingara[101]. Complesso e ambiguo, quindi, è l'ingranaggio della giustizia messo in moto da Kleist: esso ha bisogno del sacrificio più grande del protagonista per funzionare e, in ogni caso, incontra dei limiti che solo con un intervento soprannaturale possono essere superati.

Tale complessità non si riflette nell'adattamento di Baliani, dove la scomparsa del Principe di Brandeburgo modifica completamente non solo l'andamento della trama, ma anche la rappresentazione del potere. Nello spettacolo la condanna alla pena capitale ha per il protagonista e per il pubblico i tratti di una vera e propria sconfitta. In attesa del giorno dell'esecuzione, Kohlhaas/Baliani riceve la visita di un prete che, per conto del Principe di Sassonia, dovrebbe convincere il protagonista alla fuga[102]. In questa situazione cosa resta a Kohlhaas/Baliani? L'unica scelta possibile è quella di sottrarsi ai meccanismi del potere:

> Appena il prete fu uscito dalla cella a Kohlhaas quella parola cominciò a risuonare nella testa. Libero…[…] Affacciarsi ancora, al tramonto del sole, sulla veranda di casa abbracciato ai suoi ragazzi, e fargli vedere cos'era una nuvola, cos'era un cerchio, dove sentirsi giusti, nel diritto […]…ma un'altra parte di lui, galoppante, gli diceva… Kohlhaas, Kohlhaas… Ma se un uomo adesso può, con un solo gesto, ricucire lo strappo nel cerchio del mondo, quello stesso strappo che un altro uomo come lui, con un gesto altrettanto arbitrario, di potere, aveva causato tanto tempo prima, Kohlhaas…i due gesti si assomigliano…non è questo il cerchio che tu andavi cercando […][103].

«Ma se un uomo adesso può, con un solo gesto [...]»: il protagonista aveva riflettuto in questi termini – già all'inizio dello spettacolo, dopo l'incontro con von Tronka e dopo averne subìto il sopruso:

> Due cavalli…è vero…in fondo sono soltanto due cavalli… soltanto due cavalli… (rivolgendosi chiaramente agli spettatori) Ma… ditemi… se un uomo può, per soli due cavalli, rompere il cerchio del mondo, allora vuol dire che il cerchio si può rompere in qualsiasi momento con un gesto altrettanto arbitrario, di puro potere…che vuol dire? Che non esiste un posto al mondo dove sentirsi nel giusto…nel diritto?[104].

101 Questa figura, che nell'ultimo atto appare misteriosamente simile a Lisbeth, mette in guardia Kohlhaas riguardo l'intenzione del Principe di Sassonia di sottrargli il bigliettino dopo l'esecuzione, gli offre la libertà e, così facendo, gli fornisce il mezzo per compiere la propria vendetta personale. Dal patibolo, Kohlhaas riconosce nella folla il Principe di Sassonia, gli si fa incontro, apre teatralmente la capsula del bigliettino, lo legge e lo inghiottisce, gettando il suo avversario nella disperazione – o meglio, nelle convulsioni.

102 La scena sostituisce la visita al Kohlhaas kleistiano da parte della zingara.

103 BK, p. 76.

104 *Ivi*, p. 51.

In quel momento tale interrogativo sembrava riferirsi unicamente al Barone e alla rottura del «cerchio del mondo», mentre, a questa altezza della *pièce*, esso fornisce evidentemente la chiave di lettura del dramma. Il pubblico è infatti invitato a riconoscere, insieme al personaggio, l'errore che questi ha commesso: aver creduto di poter, da solo, cambiare il sistema (cioè «ricucire lo strappo nel cerchio del mondo»), utilizzando la violenza. Ritorna quindi l'immagine del cerchio, che all'inizio del testo coincideva con il recinto dei cavalli e rappresentava l'ordine del mondo. Adesso il cerchio è reificato nel cappio, ma continua nondimeno a simboleggiare l'equilibrio: la scelta della morte rappresenta la vera salvezza del protagonista, giacché gli permette di sottrarsi ai giochi di potere che continuano a cercare di ghermirlo fino alla fine. Del resto, sul patibolo e di fronte al Principe di Sassonia, Kohlhaas/Baliani non legge il bigliettino, diversamente dal suo modello ottocentesco, rifiutando simbolicamente il potere che questa conoscenza gli conferirebbe, ma si limita a inghiottirlo e ad accogliere la propria fine. Morendo, ormai a penzoloni sul patibolo, ecco il cerchio che si ricostituisce di fronte a lui: «a Kohlhaas sembrò ora di vedere che […] la folla era diventata una grande nuvola bianca, un cerchio, e al centro adesso entravano due meravigliosi morelli. Belli, forti, sani»[105]. A comparire di fronte al protagonista in fin di vita non sono gli animali che l'Imperatore intendeva portare per far sfoggia del proprio potere, ingrassati di ingiustizia e soprusi, bensì i cavalli in quanto simbolo dell'equilibrio morale di Kohlhaas/Baliani, raggiunto nuovamente grazie alla rinuncia compiuta. Pur ricalcando la chiusa kleistiana, giacché la memoria di Kohlhaas è definita ancora «forte e viva» in Germania, a differenza di quella del Principe di Sassonia, ormai dimenticato, lo spettacolo di Baliani omette l'accenno al passaggio di ceto della dinastia del protagonista, che qui annullerebbe la posizione antagonista di Kohlhaas rispetto ai detentori del potere.

Per concludere, mancando il Principe di Brandeburgo, cioè il sovrano illuminato che rispetta il diritto e il contratto sociale, è del tutto assente nello spettacolo la prospettiva della giustizia istituzionale e giuridica. Secondo Schmidt infatti l'opposizione tra il Principe di Brandeburgo e quello di Sassonia serve a Kleist per ricreare lo schema contrastivo tra «*rex iustus – rex iniustus*»[106]. Così lo scrittore prussiano mostra quanto l'apparato del diritto possa prestarsi sia al bene sia al

105 *Ivi*, p. 74.

106 Schmidt, *Kleist. Die Dramen und Erzählungen*, cit., p. 228. Sulla struttura giuridica della Prussia nonché la corruzione in Sassonia, la critica al sistema giuridico e alla classe degli *Junker*, cfr. *ivi*, pp. 225-230.

male. Nel *Michael Kohlhaas*, dunque, non è soltanto il protagonista a essere insieme *entsetzlich* e *rechtschaffen*, tale è anche la giustizia. Non si deve dimenticare che la vendetta personale contro il Principe di Sassonia può avvenire soltanto grazie all'intervento del meraviglioso e che la condanna di von Tronka può esercitarsi soltanto tramite la campagna di distruzione portata avanti dal protagonista prima e tramite la morte di questi poi.

Sostituendo il sovrano illuminato con l'Imperatore, una figura scaltra che tiene le fila di tutta la vita politica della sua epoca e che non esita a utilizzare la rivolta di Kohlhaas per rafforzare l'apparato di controllo statale nonché il proprio ruolo politico, Baliani delinea invece un quadro desolante dove nessuna giustizia istituzionale è possibile. Ciò che resta: il rifiuto tutto individuale di diventare una pedina nelle mani del potere.

Conclusioni: la rivoluzione, le riforme e i loro sostenitori

A fronte di una struttura narrativa simile e di un finale per lo più analogo, l'adattamento italiano *Kohlhaas* di Baliani restituisce un mutato ordine della costellazione concettuale del racconto kleistiano, delineando l'azione violenta del protagonista in una luce molto diversa. Come vedremo nelle prossime righe, da un lato essa perde i connotati – e la potenzialità – di una rivoluzione. Dall'alto lato, anche in virtù del cambiamento di *medium*, lo spettacolo acquisisce una riflessione ulteriore che nell'opera di Kleist occupa un aspetto marginale: la dimensione necessariamente collettiva della lotta sociale.

Innanzitutto è fondamentale notare, con Schmidt, che Kleist costruisce le azioni del protagonista perché queste abbiano la natura di una vera e propria rivoluzione e non di una ribellione individuale: Kohlhaas non intende portare caos nel mondo, bensì mira a proporre, pur con la violenza, un sistema giuridico alternativo, giacché quello precedente risulta ormai compromesso per via dell'amministrazione arbitraria della giustizia esercitata dai potenti[107]. Del resto quella di Kohlhaas ha i tratti di una rivoluzione anche perché è descritta come una lotta ampiamente sostenuta dal popolo, che spesso compare nel testo, seppur rimanendo in secondo piano. Kleist si inserisce così nel dibattito filosofico, giuridico e politico di matrice illuminista riguardo al tema del diritto alla resistenza dei popoli, offrendo con *Michael Kohlhaas* un contributo alla riflessione sulla possibilità di prevenire

107 Cfr. *ivi*, p. 231.

l'esplosione rivoluzionaria nei territori tedeschi attraverso l'elaborazione di riforme istituzionali[108]. Non si tratta di una valutazione politica volta semplicemente a tenere a bada le rivendicazioni popolari: per Kleist il pericolo della rivolta rivoluzionaria ha il potenziale di fungere da motore per la liberalizzazione della società: «Um Reform geht es Kleist, nicht um Revolution. Aber er inszeniert im *Kohlhaas* die Revolutionsgefahr als Menetekel für den Fall, daß die Reform ausbleibt. Er will reformerisch alarmieren»[109].

Spogliato della struttura giuridica, filosofica ed etica del suo modello, il protagonista di Baliani si ritrova solo contro il potere a condurre una ribellione che, in quanto basata sulla violenza, non potrà che essere fallimentare. Le sue azioni sono certo mosse da un comprensibile e frustato senso di giustizia, ma soprattutto dal desiderio di lasciar sprofondare il mondo nel caos e nella disperazione, come nel caos e nella disperazione è sprofondato il suo cuore. In questa rabbia cieca non si può scorgere alcun tentativo di creare un nuovo ordine che sia giusto per tutti: non solo la rivoluzione non può che fallire, essa non è mai stata avviata. Se infatti con il *Michael Kohlhaas* Kleist mette in scena una rivoluzione che coinvolge il popolo attraverso un protagonista che è anzitutto un cittadino baluardo dell'etica illuminista, la collettività potenzialmente rivoluzionaria sembrerebbe sparita dalla *pièce* di Baliani. L'epilogo del testo suggerisce la necessità per il singolo di scegliere, nella solitudine della propria coscienza, di sottrarsi ai meccanismi del potere, trovando conforto in un'etica del perdono e dell'accettazione che appare molto vicina a quella cristiana.

Che tipo di ribellione è, quindi, quella di Kohlhaas/Baliani e che percorso compie questo personaggio? Come si è visto, la *pièce* si radica nell'humus culturale e politico italiano della fine degli anni Ottanta: la prospettiva di Baliani è quella di un autore la cui formazione politica e ideologica è radicata nel movimento del '68 – ciò che Raffaele Donnarumma definisce «l'ultima età eroica della Repubblica»[110]– ed è stata segnata dal fallimento di quella stessa contestazione, mutatasi in disimpegno civile o nella forma trasfigurata e autodistruttiva del terrorismo. Adottando questa postazione, il drammaturgo italiano attiva una funzione che è stata più volte attribuita a Kohlhaas nel corso della sua ricezione, cioè il ruolo del terrorista[111]. Ciò è suggerito ad

108 Cfr. *ivi*, p. 233.

109 *Ivi*, p. 230.

110 Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 438-465: 439.

111 Cfr., ad es., Julian Preece, *Retelling the Classics: Baader-Meinhof and the German*

esempio nel dialogo tra l'Imperatore e il Principe di Sassonia, quando il secondo propone di non condannare a morte Kohlhaas per evitare che diventi «martire»[112] agli occhi del popolo, un'argomentazione che ricorda tanto discorso pubblico sulla gestione del terrorismo. Inoltre le azioni di Kohlhaas/Baliani solo in apparenza scalfiscono il potere: come si evince ancora una volta dal dialogo sopracitato e, soprattutto, dal finale, il potere risulta rafforzato dal sacrificio di Kohlhaas. Sebbene la *pièce* non intenda essere un'opera sul terrorismo, la necessità di riflettere anche solo marginalmente su questo tema è anzitutto per Baliani una necessità generazionale. Del resto si tratta di un argomento che il drammaturgo affronterà esplicitamente qualche anno dopo *Kohlhaas*, cioè nel 2003 con lo spettacolo *Corpo di stato: il delitto Moro*[113], che ripercorre i 55 giorni della prigionia di Aldo Moro in quanto climax della violenza rivoluzionaria ed episodio spartiacque per la formazione politica di una generazione intera.

Per comprendere meglio lo schema interpretativo e rappresentativo della figura del terrorista che ritroviamo nel *Kohlhaas* di Baliani e per contestualizzarlo almeno in parte, è possibile rivolgersi alla trattazione che Donnarumma ha dedicato all'immaginario letterario italiano degli anni di piombo[114]. Lo studioso storicizza diverse opere seguendo una prospettiva cronologica e stilando una casistica di generi e motivi letterari. Ad una prima fase (gli stessi anni Settanta) segnata dalla rapida successione di testi di narrativa dedicata al fenomeno del terrorismo, segue un periodo «di stanca […] dal 1982 al 2002»[115], nel corso del quale è la *non-fiction* a occupare il discorso pubblico sulla lotta armata, in particolare nella forma dei memoriali degli ex-terroristi. È in questa fase che cronologicamente è possibile collocare *Kohlhaas*, elaborato nel corso degli anni Ottanta e messo in scena nel 1989. Mantenendo l'ambientazione in

Literary Canon, in Id., *Baader-Meinhof and the Novel. Studies in European Culture and History*, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 65-98.

112 BK, p. 74.

113 Baliani, *Corpo di Stato: il delitto Moro*, Rizzoli, Milano 2003.

114 Con 'immaginario letterario' Donnarumma intende l'insieme dei discorsi letterari prodotti intorno a un tema. Si tratta di «almeno tre cose diverse insieme. In primo luogo [l'immaginario] è un archivio di forme, temi, motivi sedimentati nella cultura, la cui storicità è ben chiara […]. In secondo luogo, è una facoltà che produce miti, racconti, interpretazioni della realtà. […] In terzo luogo […] immaginario conserva le accezioni di 'irreale', 'inventato', 'fantasmatico': esso vela e mistifica la realtà, senza però poter essere identificato con l'ideologia […]. In questo senso, l'immaginario è una zona mista e di transizione, […] condivide alcuni aspetti della logica inconscia e alcune caratteristiche del discorso conscio», cfr. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., pp. 440-441.

115 *Ivi*, p. 446.

un'epoca e in un luogo altri – e che comunque rispetto al testo di Kleist hanno perso i loro confini netti – Baliani segue la strategia del «racconto di proiezione»[116], tassello della casistica di Donnarumma a partire dalla definizione della cornice cronotopica. Sebbene motivata dalla reale ingiustizia subita, la sparizione del complesso apparato burocratico e legislativo del racconto di Kleist unito dalla tendenza psicologizzante nella rappresentazione del protagonista, fa sì che nello spettacolo la lotta perda la sua natura di rivolta politica. Anche nelle narrazioni sul terrorismo si trova questa declinazione del tema, che Donnarumma definisce «prepolitica e moralista»[117], riferendosi alla costruzione delle motivazioni tutte psicologiche di Michele del romanzo *Caro Michele* di Natalia Ginzburg. La violenza istituzionale sprigionata dall'assenza di giustizia che caratterizza il potere politico nel racconto di Kleist, violenza che tuttavia deriva dall'impropria amministrazione del potere ed è per questo riformabile, si trasforma in Baliani nel riconoscimento della natura sempre perversa del potere. Nel modo in cui Baliani costruisce l'Imperatore si può inoltre intravedere quel «mito del Potere come Terrore» che Donnarumma riconosce nel *Contesto* di Leonardo Sciascia, «un mito di fronte al quale i terroristi appaiono come fantocci, mentre i politicanti sono, anziché foschi titani del male, ombre satireggiate»[118]. Del resto l'appellativo di 'politicante' si attaglierebbe perfettamente al Principe di Sassonia nella *pièce*. A ogni modo, diversamente dal *Contesto*, dove il terrorismo rosso di fatti non esiste[119], o dalle narrazioni che elaborano il motivo del complotto[120], Kohlhaas/Baliani è costruito con i tratti del terrorista spinto dal suo idealismo a compiere ciò che, anziché essere una rivoluzione e una campagna militare – come in Kleist –, assume piuttosto le caratteristiche della guerriglia e della vendetta personale, sebbene questo aspetto non sia immediatamente evidente dall'inizio. Questa lettura diventa centrale a partire dal risveglio del protagonista, quando nella sua coscienza emerge la prospettiva del perdono, che si concretizzerà nella figura dell'eremita. Va inoltre sottolineato che questa conversione del protagonista assume connotati fortemente cristiani, un aspetto che, ancora una volta, rappresenta un motivo ricorrente in alcuni testi dedicati al terrorismo, in particolare nei memoriali degli ex-terroristi, fra tutti il *Prigioniero* di Anna Laura Braghetti[121].

116 *Ivi*, p. 453.
117 *Ivi*, p. 458.
118 *Ivi*, p. 455.
119 Cfr. *ibidem*.
120 Cfr. *ivi*, p. 457.
121 Ricostruendo l'incontro con il figlio di Vittorio Bachelet, Giovanni Bachelet, l'ex-brigatista scrive: «Ci siamo riconosciuti. Mi ha parlato e mi ha detto che bisogna

La rivoluzione quindi non è possibile perché l'apparente rivolta politica di Kohlhaas/Baliani si rivela vana. Cosa resta dunque? O forse: cosa manca all'azione del protagonista per avere successo? Come si è accennato all'inizio di quest'ultimo segmento del nostro discorso, la perdita della forza eversiva e rivoluzionaria del protagonista kleistiano è controbilanciata dall'aumento di peso di un altro aspetto: quello della collettività che, tuttavia, a una lettura superficiale potrebbe sembrare sparito dalla *pièce*. In realtà non si tratta di una sparizione, quanto piuttosto di uno spostamento. Nell'esalare il suo ultimo respiro, il protagonista scorge nella folla accorsa per l'impiccagione «una grande nuvola bianca, un cerchio, e al centro adesso entravano due meravigliosi morelli»[122]. Secondo Fossaluzza ciò significherebbe che l'unico possibile cambiamento sociale derivi dall'azione collettiva, diversamente dal testo di Kleist, nel quale il protagonista appare come una «figura sostanzialmente narcisistica»[123], «uomo in fondo assolutamente egocentrico»[124] che «si aggrappa ossessivamente all'ordine del suo cuore»[125]: «[l]a pur tormentata consapevolezza che il senso dell'esistenza non può ricostituirsi solo in virtù di un atto individuale, a cui il Kohlhaas di Baliani giunge con intima conflittualità alla fine della storia, nel testo originale non viene mai concessa dal narratore al suo personaggio»[126]. Se la critica pronunciata da Fossaluzza nei confronti del protagonista kleistiano risulta quantomai avventata – è evidente che questo personaggio abbia i tratti di un eroe tragico e titanico, più che di un egoista e narcisista, categorie psicologizzanti assolutamente inadatte a descriverne la condotta –, essa solleva tuttavia un aspetto cruciale. Il popolo che nel *Michael Kohlhaas* si manteneva sullo sfondo, ma ne rappresentava la forza rivoluzionaria, ricompare adesso al di fuori della storia, grazie alle differenti possibilità estetiche aperte dal *medium* teatrale e alla poetica stessa di Baliani. La collettività potenzialmente rivoluzionaria non si trova sul palco, bensì in platea. Come sostiene Michela Zaccharia: «[m]entre Kohlhaas agisce da solo, lo spettacolo sottolinea il fallimento della comunità nel sostenerlo. […] Baliani sfida gli spettatori a chiedersi: siamo complici silenziosi o agenti di cambiamento?»[127]. Questa

saper accogliere chi ha sbagliato. Lui e i suoi familiari sono stati capaci di farlo», Anna Laura Braghetti – Paola Tavella, *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 134.

122 BK, p. 74.

123 Fossaluzza, *Strapparsi il cuore*, cit., p. 209.

124 *Ivi*, p. 205.

125 *Ibidem.*

126 *Ivi*, p. 206.

127 Zaccaria, *Marco Baliani è Kohlhaas*, cit.

'sfida' lanciata al pubblico è uno dei tratti caratteristici del teatro di narrazione del drammaturgo romano. Elaborando un concetto di Ernst Bloch, questi parla di momenti di «cadut[a] nell'ora»[128], cioè di momenti in cui i suoi spettacoli, grazie all'interlocuzione con gli spettatori, svelano il proprio radicamento nell'*hic et nunc* della messa in scena. Il drammaturgo avverte che nell'episodio della prigione, quando Kohlhaas/Baliani rifiuta l'offerta di libertà del prete andando incontro all'esecuzione capitale, gli spettatori «stanno realizzando che la storia di Kohlhaas li riguarda molto da vicino, che stiamo di colpo parlando del nostro paese, dell'impunità di certi politici, del potere criminale e di tanto altro ancora»[129]. A questo esempio è possibile aggiungere la domanda ripetuta più volte nel corso dello spettacolo intorno ai limiti dell'agire etico individuale[130].

Dunque la perdita del titanismo del personaggio è funzionale al discorso sviluppato da Baliani, dove non è più la grandezza dell'individuo tragico ad agire come vettore di cambiamento – questa la prospettiva tutta romantica di Kleist –, quanto può esserlo – ma ancora non lo è – la comunità. La *pièce* è quindi considerabile come un monito alla partecipazione civile, pronunciato in quell'Italia di fine anni Ottanta dove il modello dell'attivismo precedente, quello degli anni Sessanta e Settanta, appare ormai esausto ma non ancora sostituito. Così facendo, lo spettacolo mette in evidenza come la ricerca di giustizia non possa mai avere successo se condotta in modo individuale o tramite la violenza: il potere rimarrà assoluto, irriformabile, un Moloch che si nutre della ribellione caotica e intrisa di vendetta del singolo. Lo spettacolo prospetta, ma non propone, un modello di azione politica diverso da quello rivoluzionario degli anni Sessanta o eversivo degli anni Settanta, augurandosi che, collettivamente, sia possibile trovare delle nuove forme di resistenza. È forse in questa mancanza di un'alternativa chiara che lo spettacolo di Baliani trova la sua rilevanza più profonda.

128 Baliani, *Ogni volta*, cit., p. 89.

129 *Ivi*, pp. 89-90.

130 «[S]oltanto due cavalli… (rivolgendosi chiaramente agli spettatori) Ma… ditemi… se un uomo può, per soli due cavalli, rompere il cerchio del mondo, allora vuol dire che il cerchio si può rompere in qualsiasi momento con un gesto altrettanto arbitrario […]», BK, p. 51.