

# Parenti di sangue. Intertestualità del tragico in Kleist e Kafka

Mauro Nervi

## 1.

L'interesse di Kafka per Kleist non sembra essere stato particolarmente precoce<sup>1</sup>. Sicuramente si documenta un contatto durante gli anni di liceo: il *Principe di Homburg* era previsto dal programma – ed è anche l'unico dramma vero e proprio della cui

---

<sup>1</sup>Abbreviazioni:

KIW: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, hrsg. von H. Sembdner, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1987.

KKAP: Franz Kafka, *Der Proceß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von M. Pasley, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1990.

KKAS: Franz Kafka, *Das Schloß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von M. Pasley, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1982.

KKAT: Franz Kafka, *Tagebücher*, Kritische Ausgabe, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller und M. Pasley, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1990.

KKABr: Franz Kafka, *Briefe*, Kritische Ausgabe, hrsg. von H.G. Koch, B.de 1-4 (comprendenti finora il periodo 1900-1920), Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1999, 2005, 2013.

KKANaSchr: Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Kritische Ausgabe, hrsg. von M. Pasley und J. Schillemeit, B.de 1-2, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992, 1993.

KKAD: Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, hrsg. von W. Kittler, H.-G. Koch und G. Neumann, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1994

KH: *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, hrsg. von H. Binder, Kröner, Stuttgart 1979.

Tutte le traduzioni sono mie tranne dove diversamente indicato.

conoscenza da parte di Kafka si abbia documentazione precisa<sup>2</sup>. Per il resto, a parte una testimonianza di Hugo Bergmann a proposito di un contatto negli anni giovanili<sup>3</sup>, non sappiamo se e quanto il giovane Kafka avesse letto l'autore tanto amato negli anni successivi; e anche Brod colloca l'incontro di Kafka con Kleist negli anni più tardi della loro amicizia. Sembrerebbe che l'interesse per Kleist sia nato, o almeno si sia intensificato, nel 1910-11, quando il Tempel-Verlag di Lipsia pubblica – curata da Arthur Eloesser – un'edizione delle opere, di cui Kafka, notoriamente appassionato lettore di diari, lettere e autobiografie, aveva certamente letto almeno l'ultimo volume (*Leben, Werke und Briefe*), che è una specie di autobiografia in citazioni autografe. È probabilmente questa l'edizione da cui Kafka legge brani alle sorelle nel gennaio 1911, secondo una nota di diario di Brod<sup>4</sup>, affermando che tali letture «sono ciò che di meglio riesco a fare»; ed è anche da questo stesso volume<sup>5</sup> che Kafka in una pagina dei *Diari* trascrive un passo del *Bekennnisbrief* di Kleist a Christian Ernst Martini del 18-19 marzo 1799<sup>6</sup>, dove il futuro drammaturgo, ancora ventiduenne, rifiuta con alterigia la logica borghese del «lavoro per guadagnarsi il pane (*Brodwissenschaft*)» e delle raccomandazioni a corte, mostrando una spregiudicatezza e un anticonformismo, uniti a un'immediata ritrosia nell'esprimerli, che dovevano piacere a Kafka. (Il tema della raccomandazione, presente nel *Processo* e anche altrove<sup>7</sup>, è un elemento narrativo importante nel *Michael Kohlhaas*, dato che è proprio per le raccomandazioni di Tronka a corte che il mercante di cavalli non riesce ad avere soddisfazione per via ordinaria.)

---

<sup>2</sup> KH, 1, 202.

<sup>3</sup> Citata in Wagenbach 1958: 202, n. 189.

<sup>4</sup> Citata in KKABr 1, 480, che è il commento editoriale alla lettera del 27.1.1911 (KKABr 1, 132).

<sup>5</sup> H. von Kleist, *Sämtliche Werke*, Tempel-Verlag 1910, B. 5, 24.

<sup>6</sup> KKAT 148-149.

<sup>7</sup> Vedi il frammento *Fürsprecher* (KKANaSch 2, 377-380) ma anche più umilmente le pulci nella pelliccia del guardiano, che in *Davanti alla legge* dovrebbero intercedere a favore dell'uomo di campagna.

Il centenario della morte di Kleist cadeva il 21 novembre del 1911. Il 23, Kafka trascrive nei diari una notizia apparsa il giorno prima sul *Prager Tagblatt* sotto il titolo «Commemorazione sulla tomba di Kleist»; Kafka riporta senza commento il dettaglio che maggiormente lo aveva colpito: «il 21.11, per il centenario della morte di Kleist, la famiglia ha fatto porre sulla sua tomba una corona con la scritta: *Al migliore della sua stirpe*»<sup>8</sup>. Non è, io credo, solo la condivisione da parte di Kafka del gesto di commossa gratitudine che la famiglia di Kleist ha reso al proprio maggiore esponente, in un contesto funerario che è di per sé consono alla fantasia kafkiana<sup>9</sup>. Ma è soprattutto l'allusione alla stirpe (*Geschlecht*), al perdurare nella storia come anelli di una catena che non finisce con il singolo individuo, qualcosa che è sempre sembrato a Kafka l'attributo essenziale (e per lui irraggiungibile) di una vita riuscita. Nelle ultime parole del *Kohlhaas* si ribadisce lo stesso principio: «Di Kohlhaas hanno vissuto nel Meclemburgo fino al secolo passato alcuni lieti e robusti discendenti»<sup>10</sup>. Se morire sul patibolo avendo tuttavia una robusta discendenza è preferibile a una morte naturale che è tuttavia sterile per quel che riguarda la posterità, allora vuol dire che per Kleist (come per Kafka) la vita del singolo è irrilevante rispetto al potente concetto di stirpe, di fecondità familiare, di serena salute che si prolunga nei figli e nei nipoti. Ed è al contempo implicito il comune destino dei due scrittori di un celibato radicale, che costringe a cercare una posterità nella scrittura anziché nella riproduzione, come era invece il destino di Kohlhaas. Il rapporto con il matrimonio (o per dir meglio con il celibato) stabilisce un'affinità profonda tra Kafka e Kleist, che in una lettera a Felice del 1913 Kafka assimilerà a una terribile «parentela di sangue» la cui conseguenza logica sarebbe, a rigore, l'esito tragico:

---

<sup>8</sup> KKAT, 1, 264.

<sup>9</sup> Vedi, per esempio, l'ambientazione cimiteriale di *Ein Traum*.

<sup>10</sup> KIW 103. È difficile dire a cosa si riferisse Kafka quando scriveva a Felice della debolezza del finale: ne parlerò più sotto. Non credo pensasse a queste parole, che mi sembrano fra le più potentemente kafkiane tra quanto ha scritto Kleist.

Vedi, dei quattro uomini che (senza paragonarmi a loro in forza e ampiezza di sguardo) sento come miei veri parenti di sangue, e cioè Grillparzer, Dostoevskij, Kleist e Flaubert, solo Dostoevskij si è sposato, e forse solo Kleist, quando si è sparato in riva al Wannsee sotto la spinta di una necessità interiore ed esteriore, ha trovato la giusta via d'uscita<sup>11</sup>.

Per uomini come Kleist o Kafka, evidentemente, la «giusta via d'uscita» non è perciò il matrimonio, perché quest'ultimo è in diretta opposizione alla purezza della scrittura. Nell'estate del 1916, Kafka riassume plasticamente il dilemma in uno schema che divide a metà la pagina e che oppone vantaggi e svantaggi della condizione di celibato («rimanere puro») rispetto alla contaminazione, alla dispersione, all'impossibilità di una vita letteraria conseguente al matrimonio<sup>12</sup>. Il celibato di Kleist (ma anche quello di Grillparzer o Flaubert, i cui nomi ritornano in questo schema bipartito) diventa perciò il modello di una vita ascetica, completamente dedicata all'atto della scrittura, e che nel contempo esalta e invidia la discendenza che passa attraverso il matrimonio e la floridezza di una vita borghese.

Un altro volume pubblicato per il centenario della morte di Kleist e la cui lettura da parte di Kafka è documentata è la raccolta di aneddoti curata da Julius Bab<sup>13</sup>. Di fatto, si è conservato un foglio manoscritto isolato<sup>14</sup> che certamente è una recensione di Kafka a questa edizione, una recensione genericamente elogiativa in cui Kafka apprezza, senza troppi dettagli, la pubblicazione autonoma di sezioni dell'opera rispetto alla raccolta completa (dimostrando ancora una volta di conoscere l'edizione Tempel), osserva che alcuni di questi

---

<sup>11</sup> KKABr 2, 275.

<sup>12</sup> KKANaSchr 2, 24-25.

<sup>13</sup> *Heinrich von Kleist's Anekdoten*, hrsg. von Julius Bab, Leipzig, Ernst Rowohlt 1911, Drugulindruck Nr. 12.

<sup>14</sup> KKANaSchr 1, 187, già pubblicato da Brod in appendice al volume dedicato ai racconti della sua edizione.

aneddoti non sono presenti nelle raccolte precedenti<sup>15</sup>, osserva che comunque la raccolta, in quanto «rispetta una nuova unità», di fatto amplia l'insieme dell'opera kleistiana, e infine elogia l'economicità dell'edizione («per la piccolezza di 2 marchi»). Curiosamente, però, questa recensione non risulta pubblicata in vita su alcun giornale o rivista, ed è anche di difficile datazione: Hartmut Binder<sup>16</sup>, seguito in questo dal commento dell'edizione critica<sup>17</sup>, colloca la recensione al dicembre 1911 sulla base di due passi di diario<sup>18</sup> nei quali Kafka allude all'ansia per la redazione di un testo indeterminato: in realtà non vi è nessuna indicazione di certezza che si stia riferendo alla recensione kleistiana. In ogni caso, il breve scritto testimonia l'interesse di Kafka per la produzione extradrammaturgica di Kleist. Per quanto riguarda proprio gli aneddoti, del resto, il perdurante interesse è testimoniato da una delle ultime lettere (secondo Haas «l'ultima») a Robert Klopstock, il giovane medico che lo seguì nelle ultime settimane di vita<sup>19</sup>. Nella lettera, Kafka lamenta di non poter più leggere a voce alta per l'interessamento laringeo da parte della tubercolosi; ma sarebbe pronto a rischiare la voce che gli resta per leggere in pubblico un aneddoto che era stato pubblicato da Kleist sotto il titolo *Esercizio francese da imitare*, in cui la certezza della morte imminente è sfruttata da un capitano francese come argomento nel discorso ai soldati prima della battaglia:

e mostrando un punto del terreno con la punta della spada dice, guardandolo: "Tu morirai qui!", e a un altro: "Tu qui!", e a

---

<sup>15</sup> Un aspetto che, secondo Kafka, sarà apprezzato dagli «intenditori», ai quali non è evidentemente rivolta però la sua recensione.

<sup>16</sup> Binder 1975: 386-387.

<sup>17</sup> KKNaSchr 2, 66.

<sup>18</sup> Del 17.12.11 (KKAT 1, 294) e del 29.12.1911 (KKAT 1, 328-329).

<sup>19</sup> Di questa lettera non sembra essersi conservato l'originale: non è presente neppure nel recente volume dedicato a Klopstock (Frey 2003), che contiene 38 lettere a Klopstock parzialmente inedite. La lettera è trascritta da Willy Haas nel 1933 nella rivista di emigranti *Prager Mittag*.

un terzo, a un quarto e a tutti gli altri: “Tu qui! tu qui! tu qui!”, e all’ultimo: “Tu qui!”<sup>20</sup>.

La morte, trattata dal luogo comune in termini generici e universali (“tutti dobbiamo morire prima o poi”) viene bruscamente riportata al suo terrificante particolare: non tutti e prima o poi, ma tu, proprio tu, e qui e ora. Questo improvviso passaggio all’individualità della morte, di *ogni* morte – che rende tra l’altro così stupida e inefficace la consolazione classica del *non tibi soli* – è particolarmente consonante con la tecnica narrativa kafkiana, che come è noto privilegia il punto di vista monoprospettico del protagonista. In Kafka la morte è sempre individuale, e poiché, come direbbe Wittgenstein, «il mondo è il mio mondo»<sup>21</sup>, ogni morte corrisponde all’apocalisse del relativo mondo narrativo; questo è particolarmente evidente ad esempio per la morte di Josef K. nel *Processo*, dove la narrazione si esaurisce in perfetta consonanza con la morte concretissima del protagonista.

Ora, per quanto l’aneddoto kleistiano avesse in partenza buone possibilità di interessare Kafka, manteneva pur sempre quella superficie di retorica militarista che è presente anche nell’*Homburg*, e grazie alla quale di Kleist potrà addirittura appropriarsi il nazionalsocialismo. Ed è proprio su questo punto che Kafka ironicamente modifica il testo del suo autore preferito:

Ora non potrei più leggere a voce alta il racconto di Kleist [...] La mia voce è diventata troppo rauca e flebile. Oppure dovrei trovare un nuovo finale; e uno lo avrei anche in mente. L’ultimo dei soldati messi in fila dal generale francese dovrebbe rispondergli: “E tu invece morirai qui!”, afferrare il fucile e

---

<sup>20</sup> KIW 269.

<sup>21</sup> *Tractatus logico-philosophicus*, §5.641.

ammazzare il generale. Nel caso, potrei ancora rischiare la mia voce arrochita per una battuta del genere<sup>22</sup>.

Finale comicamente liberatorio, perfettamente appropriato sul piano narrativo, e assolutamente congruente con la tematica kleistiana e kafkiana della giustizia remunerativa (Kafka migliora Kleist.)<sup>23</sup>

Ma naturalmente, il testo kleistiano verso il quale Kafka ha sempre manifestato la massima ammirazione è il racconto *Michael Kohlhaas*, ambientato nella Germania di età luterana. Di questo testo Kafka ha dato almeno due letture pubbliche, una nella Toynbeehalle nel dicembre 1913 e a casa Fanta e di Felix Weltsch, un caso unico nella sua attività pubblica. Inoltre, per il *Kohlhaas* abbiamo l'importante lettera a Felice del 2 novembre 1913, dove l'ammirazione (anche se con un'importante riserva) viene espressa in termini inusuali per il sobrio stile epistolare di Kafka:

Ieri sera non ti ho scritto perché ho fatto tardi sul Michael Kohlhaas (lo conosci? Se la risposta è no, non leggerlo! Te lo leggerò io!). Con l'eccezione di una piccola parte che avevo letto già ieri l'altro, l'ho letto tutto d'un fiato; sarà la decima volta. È un racconto che leggo con una specie di timore religioso, una meraviglia dopo l'altra, se non fosse per il finale più debole, e scritto in modo un po' più grossolano, sarebbe qualcosa di perfetto, quella perfezione di cui mi piace affermare che non esiste. (Voglio dire che anche l'opera letteraria più alta ha un pelo di umanità che è facile da cogliere se lo si vuole e se si è capaci di coglierlo, e che disturba la sublimità e la divinità del tutto)<sup>24</sup>.

Di nuovo, si conferma qui che il confronto tra Kafka e Kleist deve essere svolto anzitutto sul *Kohlhaas*, il racconto che Kafka ha letto

---

<sup>22</sup> *Prager Mittag*, 7 agosto 1933, p. 3.

<sup>23</sup> Di un aneddoto kleistiano imprecisato parla anche la lettera di Kafka a Ludwig Hardt dei primi di ottobre del 1921.

<sup>24</sup> KKABr 2, 84.

almeno dieci volte, e che riteneva, per quanto consentito ai limiti umani, così vicino alla perfezione.

## 2.

E con questo ci avviciniamo all'essenza del confronto fra i due autori. Come è stato più volte osservato nella letteratura critica, anche da un punto di vista puramente stilistico Kafka e Kleist condividono una tecnica narrativa logica e disadorna, con tracce scarsissime di commento autoriale. Kleist si appella tradizionalmente alla fedeltà verso le fonti storiche della vicenda di Kohlhaas, in particolare quando, a suo dire, l'incertezza e la contraddittorietà delle fonti gli impediscono un resoconto preciso e imparziale. Va detto che – benché esistano davvero fonti storiche sulla ribellione e il processo di Kohlhaas, un mercante realmente vissuto e giustiziato nel 1540 – la dichiarata «trascrizione dalle fonti» si rivela un espediente letterario già per il fatto che, ad esempio, il mercante storico si chiamava banalmente Hans, mentre il personaggio kleistiano si chiama Michael, con evidente riferimento alla giustizia e alla potenza dell'arcangelo<sup>25</sup>. Tutta la prosa kleistiana, e non solo nel racconto in esame, è giocata su questo contrasto tra la freddezza oggettiva del resoconto e l'intensità del dilemma etico che la vicenda di per sé implica: e vorrei sostenere che proprio in questo si manifesta la massima vicinanza stilistica a Kafka, cioè nel fatto che lo stile diventa proporzionalmente più freddo, oggettivo e tranquillizzante quando la situazione narrata, per il suo contenuto, deve apparire al lettore più ambigua, perturbante, o anche semplicemente *strana*. Questa è a mio giudizio una vicinanza stilistica più significativa dei pochi passi di somiglianza testuale letterale, di cui l'unico vero mi sembra quello segnalato – sulla scia di H. Binder<sup>26</sup> – da

---

<sup>25</sup> Come dichiara un'allusione esplicita del racconto (KIW 41). Inoltre, per esempio, il Kohlhaas di Kleist subisce la pena tutto sommato dignitosa della decapitazione: quello storico fu sottoposto al supplizio ben più infamante della ruota.

<sup>26</sup> Binder 1976: 213.



tutti gli interpreti del capitolo *Bastonatore* nel *Processo*: laddove K. per nascondere il suo imbarazzo «sfogliò (*warf [...] durcheinander*) alcune delle copie [*scil. dei fattorini*] in modo da dare l'impressione, credeva, di controllarle»<sup>27</sup>, così come Lutero sfoglia (*warf [...] übereinander*) carte sul suo tavolo per prendere tempo davanti a Kohlhaas<sup>28</sup>.

La prima svolta decisiva nel racconto si ha quando, per l'evidente fallimento dei suoi tentativi di ottenere giustizia per via ordinaria, Kohlhaas si decide a un passo gravissimo e senza ritorno: vendere tutti i suoi beni e dedicarsi a seguire di persona, se necessario con i mezzi estremi, l'iter delle sue pretese contro lo Junker che gli ha sequestrato e maltrattato due cavalli. Il carattere radicale e decisivo di questa vendita trapela quasi solo dalle reazioni non verbali della moglie e dallo sguardo stupito dell'acquirente prescelto; per il resto, Kohlhaas si affanna ad accumulare giustificazioni normalizzanti, come se firmando quel contratto non si obbligasse a niente di davvero importante – ed è superfluo sottolineare come proprio questo atteggiamento minimizzante, non solo di Kohlhaas ma dello stile stesso del racconto, non faccia che moltiplicare l'efficacia perturbante degli eventi narrati: per il *modo stesso in cui* vengono narrati. La scena termina con l'inclusione nel contratto – su pretesa dell'onesto acquirente, che da amico vuole il bene di Kohlhaas e ne sarà, alla fine, l'esecutore testamentario – di un'ulteriore clausola tranquillizzante, che consente a Kohlhaas di tornare entro un certo tempo sui suoi passi, qualora si rendesse conto di avere stipulato una vendita scriteriata. Persino la scena successiva, in cui la moglie manifesta a Kohlhaas melodrammaticamente la sua disperazione, è comunque temperata dal buon senso borghese del mercante, che ha già disposto ogni cosa per la sicurezza della sua famiglia, quali che siano gli effetti del suo progetto di una "messa in ordine del mondo" priva del benché minimo compromesso. La moglie, che lo conosce bene, tenta di sventare l'esecuzione del suo paranoico progetto proponendo di andare lei stessa al posto suo a presentare la petizione; commosso, Kohlhaas

---

<sup>27</sup> KKAP, 117.

<sup>28</sup> KIW 46.

acconsente, determinando così – lui stesso, secondo i principi peculiari dell'azione tragica – la svolta che porterà alla catastrofe.

L'altro momento decisivo nel concatenarsi degli eventi può essere individuato quando Kohlhaas cade nel tranello tesogli dalle autorità di Dresda e risponde alla lettera di un suo ex compagno che gli proponeva una liberazione violenta dalla condizione di prigionia in cui ormai, a quel punto, Kohlhaas si trova: in tal modo fornendo ai suoi nemici la prova di essere ancora in combutta con i banditi e di meritare perciò il massimo della pena. Il lettore è adeguatamente informato (a differenza di Kohlhaas) dell'inganno costituito dalla lettera, e del fatto che una risposta significherebbe, per il mercante, la rovina immediata e sicura. Questo dislivello informativo è, tra l'altro, il nocciolo di quella che viene usualmente chiamata ironia tragica<sup>29</sup>, e contribuisce in questo caso alla connotazione del personaggio come eroe tragico, unitamente al fatto che anche qui – come nel caso precedente – è sempre in fondo un'iniziativa del protagonista il fattore che accelera l'esito funesto.

Ma ciò che per ora preliminarmente vorrei sottolineare è una questione stilistica: la scena chiave, quella in cui Kohlhaas decide se rispondere o no, è collocata all'interno di un quadretto familiare estremamente rassicurante, nel quale i bambini di Kohlhaas (che compaiono puntualmente nei momenti più spaventosi del racconto, e saranno in braccio a Kohlhaas pochi istanti prima della sua decapitazione) giocano allegramente con il venditore di granchi che è il latore della lettera fatale, mentre Kohlhaas nell'altra stanza scrive la risposta che lo porterà al patibolo<sup>30</sup>.

Questo procedimento tranquillizzante, per cui il contorno e finanche la modalità stessa della narrazione contrastano in modo così eclatante con i punti più inquietanti del narrato, è profondamente congeniale anche alla tecnica narrativa di Kafka. Lo si trova quasi ovunque, ma un esempio plateale è la prima sezione della *Metamorfosi*: il contenuto del narrato è semplice ed estremo: Gregor si è svegliato e si è trovato trasformato in un enorme insetto, non metaforicamente o in

---

<sup>29</sup> Cfr. lo studio e la definizione di Paduano 1983.

<sup>30</sup> KIW 75-76.

sogno (si dice esplicitamente, qualora venisse il sospetto: «Non era un sogno»<sup>31</sup>), ma realmente, materialmente e senza ombra di dubbio. A partire da questa devianza inspiegabile e *di per sé* terrorizzante, il linguaggio del racconto si affanna instancabilmente a ricostruire la normalità, a sopire e troncare ogni ansia del protagonista e del lettore: è una *scrittura riparativa*<sup>32</sup>, la cui principale funzione è quella di rimediare a un trauma iniziale per riportarsi alla felice condizione che precede la scrittura stessa. E così, nella *Metamorfosi*, e specialmente nella sua parte iniziale, la parola «calma» (*Ruhe*), in tutte le sue possibili variazioni grammaticali, ritorna con una frequenza – è il caso di dirlo – allarmante. Accentuare la normalità e la quotidianità di una situazione che il lettore ben sa essere tutt'altro che normale e quotidiana – è una tecnica comune a Kafka e Kleist per moltiplicare enormemente il perturbante, e quindi l'efficacia emotiva del narrato. Si viene così a creare in entrambi gli autori uno sdoppiamento dei piani: una narrazione di superficie, fredda e obiettiva, che si sforza di mantenere comunque calme le acque, e una narrazione profonda, emotivamente sconvolta, che va nella direzione esattamente opposta.

Di questa freddezza della narrazione di superficie fanno parte anche altre peculiarità stilistiche comuni ai due autori. Per esempio, l'uso estensivo del discorso indiretto: il quale in tedesco standard, a differenza che in italiano, è segnalato dall'uso del congiuntivo<sup>33</sup> e conserva perciò una sfumatura di dubbio di solito assente dalla traduzione. Riferire in discorso indiretto le parole di un personaggio, la sua versione delle cose, significa in qualche modo prenderne le distanze, anziché dargli direttamente la parola e citarlo in virgolettato.

---

<sup>31</sup> KKAD, 115.

<sup>32</sup> Prendo in prestito questo sintagma da un notevole saggio di S. Ferrari (Ferrari 1994). Ferrari, il quale oltre che di Kafka si è occupato fra l'altro di Proust e di Leopardi, è anche l'autore di un interessante studio sull'onirismo di Kafka (Ferrari 1988), che certamente avrebbe meritato un'attenzione maggiore di quella che ha ricevuto.

<sup>33</sup> In Kleist anche quando si utilizza il virgolettato, sicché quest'ultimo è quasi più una convenzione tipografica che un vero discorso diretto.

Nel *Kohlhaas*, ma in generale nella prosa kleistiana, i dialoghi dei personaggi vengono riportati in indiretto e talvolta, più o meno esplicitamente, proprio con questa connotazione dubitativa nei confronti delle loro parole. In discorso indiretto, per esempio, viene riportata tutta la grande discussione sul caso Kohlhaas in presenza del principe elettore<sup>34</sup>, o quando i difensori di Tronka adducono motivazioni pretestuose non più per ridimensionare, ma addirittura per negare l'ingiustizia commessa<sup>35</sup>.

In Kafka, un esempio clamoroso è il lungo capitolo del *Processo* intitolato nel manoscritto *Avvocato. Costruttore. Pittore*<sup>36</sup>, nel quale tutta la prima parte, che si estende nell'edizione critica per ben quindici pagine, è un dettagliato discorso dell'avvocato Huld, riportato integralmente in discorso indiretto (e quindi, con i verbi delle principali al congiuntivo). Questo è sembrato così anomalo, e anche per certi versi stilisticamente pesante, che per esempio la traduzione italiana di E. Pocar<sup>37</sup> preferisce volgere tutto quanto in discorso diretto, guadagnandoci forse (ma molto forse) in scorrevolezza della lettura, e certamente però rinunciando a un elemento stilistico fondamentale. – Un discorso appena variato potrebbe essere fatto per il discorso indiretto libero, che è strettamente collegato all'interferenza dei punti di vista di autore e personaggio e che come è noto è un elemento stilistico importante della prosa kafkiana<sup>38</sup>.

Per lo più il *Kohlhaas* è monoprospettico, analogamente alla più tipica narrazione kafkiana, che in alcuni testi come il *Processo* mantiene

---

<sup>34</sup> KIW 49-52.

<sup>35</sup> KIW 68-69.

<sup>36</sup> KKAP 149-224.

<sup>37</sup> In Franz Kafka, *Romanzi*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1982<sup>9</sup>; il passaggio al discorso diretto inizia a p. 423 e termina, tornando all'indiretto, a p. 431.

<sup>38</sup> Vedi per es. Koelb 2010: 96-97, o il recente Geier 2016: 42-43; vedi anche i classici studi di P. Becker (KH 2, 38-48) e H. Binder (KH 2, 61-67).

un rigore di prospettiva implacabile<sup>39</sup>. Questa tendenza alla focalizzazione protagonista è tanto più notevole in Kleist, che in quanto drammaturgo è forzato dal genere stesso alla pluralità dei punti di vista. Invece, anche considerando solo gli elementi stilistici, è interessante che la prosa kleistiana si armonizzi così tanto con quella kafkiana in tema di prospettiva; benché naturalmente Kafka esaspera la tecnica ampliandola alla forma del romanzo, di cui contraddice quello che secondo Bachtin è uno degli elementi *costitutivi*, e cioè la pluralità di voci, riportando tutto (persino, nel *Processo*, la morte del protagonista) a un unico, inesorabile sguardo.

Ed è proprio a partire da questa comune (a Kafka e Kleist) iperfocalizzazione del testo sullo sguardo del protagonista che possiamo ora passare dagli aspetti puramente stilistici a quelli di contenuto, e vedere in questo modo cosa rende a mio parere *identica* la concezione che i due autori hanno del tragico. In effetti, il paradosso associato a questa preponderanza del punto di vista protagonista è quello di essere, nello stesso tempo, uno sguardo in un modo o nell'altro *inconsapevole* di ciò che sta realmente accadendo. Tutto è visto con gli occhi del protagonista; ma la tragedia (in senso proprio) sta nel fatto che a quegli occhi sfugge completamente o quasi il senso vero della catena di eventi di cui sono testimoni.

Che questo sia il senso vero e, aggiungerei, assolutamente unico e a lui peculiare del tragico di Kleist, è stato già osservato da altri. In un suo notevole saggio<sup>40</sup>, Riccardo Pozzo identificava lo specifico del

---

<sup>39</sup> Lo stesso potrebbe dirsi anche della *Metamorfosi* fino alla morte di Gregor: a partire da quel punto la narrazione perde la sua focalizzazione esasperata, gli stessi personaggi vengono denominati diversamente (il padre e la madre diventano all'improvviso e da subito «i signori Samsa»), con un effetto di sollievo generale e di "fine dell'incubo" tanto più patetico in quanto legato alla morte dell'innocente protagonista, che si è finalmente tolto di mezzo. Proprio il finale della *Metamorfosi* (che pure a Kafka non piaceva: KKABr 1, 306 e KKAT 585-586) dimostra per contrasto l'efficacia claustrofobica della narrazione monoprospettica che lo ha preceduto.

<sup>40</sup> Pozzo 1985: 17-30.

tragico kleistiano proprio in questa precarietà della coscienza protagonista rispetto all'*evento*, che interviene invece pesantemente sul racconto senza tuttavia che il protagonista sia in grado di raccapezzarsi completamente nella nuova situazione<sup>41</sup>.

Giustamente Pozzo riconosce, come origine filosofica di questo atteggiamento kleistiano la cosiddetta *Kantkrise* del 1801<sup>42</sup>, che ricavando dalla filosofia critica kantiana l'impossibilità in linea di principio di una conoscenza certa riconosce l'inutilità – o anche la contraddittorietà – degli interessi scientifici che lo avevano occupato negli anni precedenti. Lo svanire della possibilità per l'uomo di una qualsiasi episteme si ingigantisce per Kleist fino a diventare il paradigma di ogni situazione propriamente tragica; da allora, ognuno dei grandi drammi kleistiani avrà al suo centro il tema dell'inconsapevolezza, fino a quello straordinario documento teorico che va sotto il titolo di *Sul teatro delle marionette*, dove la bruttezza, la goffaggine e il fallimento sono detti sempre successivi a una *presa di coscienza*. Solo la marionetta, che segue inconsapevole il suo centro di gravità, può ancora esibire una vera grazia dei movimenti; oppure gli dèi, che hanno una consapevolezza infinita. La cosa certa è che dalla consapevolezza non si torna indietro, così come è impossibile disimparare a leggere. Ma nello stesso tempo l'inconsapevolezza, che è il presupposto della grazia e della bellezza, è anche la sostanza del tragico quando comporti la totale incoscienza del protagonista in presenza dell'evento decisivo della sua esistenza.

Il passaggio dal dramma alla prosa del concetto di tragico mi sembra così rilevante da meritare qualche parola. Il tragico forse non è davvero una *cosa*, ma un *come*: uno speciale *rapporto* che il protagonista

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>42</sup> Vedi le lettere alla sorella del 22 e 23 marzo 1801, nelle quali Kleist dichiara di aver ricavato da Kant lo sconsolato insegnamento per cui «noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia verità veridica, o se solamente ci appaia tale» (KIW, 634). Come riconosce Pozzo 1985 in nota (28, n. 13), il primo ad aver individuato nella filosofia kantiana l'origine del tragico kleistiano è stato E. Cassirer.

intrattiene con il suo destino, che è la vicenda narrata. Mi sembra che l'autore che con maggiore chiarezza ha visto questo aspetto dialettico del tragico sia Peter Szondi, il cui *Versuch über das Tragische*, pubblicato nel 1961, sarebbe stato tradotto in Italia solo nel 1996<sup>43</sup>. Il tragico emerge qui come il rapporto paradossale che l'eroe intrattiene con ciò che gli capita: nel senso che nella vera tragedia non si ha mai un subire passivamente la catastrofe, ma l'eroe tragico prende le armi contro di essa e *così facendo* contribuisce a realizzarla nella sua forma più alta e compiuta. Questo, per esempio, è il destino di tutti gli eroi (da Edipo a Macbeth) catturati nell'aporia dell'oracolo, i quali nel tentativo di contraddire l'oracolo (e solo grazie a questo tentativo) lo realizzano; ma più in generale il tragico si realizza ogni volta che, nel vano tentativo di lottare contro la sua sventura, l'eroe contribuisce fattivamente a realizzarla. La sventura stessa non è più qualcosa di estraneo all'eroe che lo colpisce e lo travolge, ma porta impresso il segno inconfondibile dell'eroe stesso, per cui vengono messi in crisi gli stessi fondamenti identitari dell'eroe. Come dice il memorabile frammento eschileo posto da Szondi in epigrafe alla seconda parte del suo saggio:

Così disse l'aquila, quando vide il piumaggio  
della freccia avvelenata che l'aveva colpita:  
"così non per opera d'altri siam presi,  
ma di piume delle nostre stesse ali"<sup>44</sup>.

### 3.

Il tragico che si inaugura con il *Kohlhaas* kleistiano è innovativo anche dal punto di vista del ceto: il protagonista non è un sovrano, e neppure un aristocratico, ma un pacifico mercante di cavalli del

---

<sup>43</sup> Szondi 1996.

<sup>44</sup> *Myrm.*, fr. 139N. Riproduco la citazione da p. 77 della traduzione italiana di Szondi, il quale a sua volta riportava la versione di Reinhardt (vedi nota del traduttore italiano a p. 79).

Brandeburgo, esemplare tipico di una ricca classe mercantile che fonda la propria vita e la propria attività su un'etica rigorosa dell'onestà, del lavoro e della dedizione alla famiglia. Questo aspetto *sociale* nell'evoluzione del tragico è a mio giudizio particolarmente interessante anche per il confronto che sto proponendo con Kafka: in entrambi gli autori l'eroe tragico viene scelto nella classe sociale *media*, e quindi in apparenza la più antitragica che si possa immaginare: il mercante in Kleist, in Kafka l'impiegato di banca o il rappresentante di commercio. L'abbassamento sociale è naturalmente coassiale a un abbassamento del linguaggio – i cui tratti stilistici comuni fra Kleist e Kafka sono stati esaminati sopra – che introduce nel tragico, per la prima volta, la *quotidianità*.

La collaborazione attiva di cui si parlava sopra e che è richiesta all'eroe tragico per definirsi tale è vistosamente presente anche per i personaggi kleistiani e kafkiani: ed è questo un ulteriore punto che ci autorizza da un lato a classificarli entrambi nella categoria del tragico, dall'altro a identificare nel tragico l'elemento fondante della loro parentela letteraria. Edipo si incaponisce a cercare la *verità*, prima per trovare l'assassino di Laio (e così liberare la città dalla peste), in un secondo momento per la semplice, inarrestabile volontà di sapere, anche se questo eroismo conoscitivo comporterà inevitabilmente, per lui, l'esito tragico. Nel regime di *medietas* che viene assegnato al tragico quando lascia il palcoscenico ed entra nella prosa, l'eroe kleistiano abbandona le grandi indagini conoscitive per affidarsi, più modestamente, alla burocrazia. Dopo aver subito da Tronka una plateale ingiustizia, Kohlhaas si rivolge all'amministrazione ordinaria, sicuro che una prassi burocratica ben ordinata non mancherà di dargli soddisfazione; ma a quanto pare l'apparato burocratico che dovrebbe tutelare il buon cittadino borghese, persino contro l'aristocratico quando l'ingiustizia sia palese – quell'apparato burocratico *neppure si accorge* dell'istanza che gli è stata rivolta, nemmeno si preoccupa di respingerla, semplicemente la lascia cadere, e il paziente Kohlhaas non riceve per lungo tempo alcun tipo di risposta. Questa sordità delle istanze superiori è certamente in Kafka un tema trasversale al macrotesto: se qui di seguito mi limiterò a qualche confronto con il



*Processo* è solo perché nel romanzo della piena maturità questo rapporto frustrante fra l'individuo e la Legge si presenta nel modo più esemplare e trasparente. Certo si direbbe che fra Kohlhaas e il protagonista del *Processo* ci sia una differenza rilevante: Josef K. è fin dall'inizio un imputato, Kohlhaas un implacabile accusatore. Ma questa naturalmente è una differenza superficiale, sia perché K. assume spesso e volentieri i panni del fustigatore morale del tribunale da cui è accusato, sia perché, a giudicare dalle parole del prete nel duomo, sembra quasi che sia K. a cercare la legge molto più che l'inverso<sup>45</sup>; e soprattutto perché fra Kohlhaas e K. c'è un'omologia funzionale, un'identità di atteggiamento nei confronti delle istanze collettive contro cui sono in lotta. In entrambi i casi l'inconsapevolezza tragica è la conseguenza di una specie di furore morale del personaggio, che si propone di *fare giustizia*, anche a prescindere dall'interesse personale. A Kohlhaas non importa più di salire sul patibolo, dal momento che ha potuto accarezzare di nuovo, ben pasciuti, i due cavalli che Tronka gli aveva ridotto in fin di vita<sup>46</sup>. È, come si suol dire, una questione di principio. La stessa cosa afferma di se stesso Josef K. ergendosi quasi a paladino dei cittadini perseguitati da questo tribunale, di cui d'altronde prima dell'arresto non aveva mai nemmeno sentito parlare:

«Non sapevo quel che dite ora, e neppure volevo in alcun modo che foste puniti, ciò che mi preme è il principio»<sup>47</sup>

«Ciò che è avvenuto a me [...] è solo un caso singolo e quindi in sé di poca importanza, e non lo prendo molto sul serio. Esso è

---

<sup>45</sup> «Il tribunale non vuole niente da te. Ti prende quando vieni e ti lascia andare quando te ne vai», KKAP, 304.

<sup>46</sup> KIW, 101-102.

<sup>47</sup> KKAP, 109-110.

però il segno di come si procede nei confronti di molte persone. È per questi che io sono qui, non per me»<sup>48</sup>

E certamente, uno degli aspetti del *Kohlhaas* che maggiormente affascinano Kafka è la sua estremistica volontà di giustizia, per cui Kohlhaas, nel dialogo con il servo Herse<sup>49</sup>, cacciato e malmenato dallo Junker, sembra quasi prendere le parti dello Junker: come a dire che il vero spirito di giustizia si sforza di considerare le questioni sempre da entrambi i punti di vista, in modo che la questione giudiziaria non sia più Kohlhaas contro von Tronka, ma piuttosto giustizia divina contro ingiustizia umana; e che il mercante si consideri strumento di Dio *solo in quanto* portatore di giustizia nel mondo, lo si capisce durante il dialogo con la badessa, quando il solo proposito di dare fuoco a tutto *prima* di avere prove sicure della colpa altrui è subito contraddetto (e sventato) da un fulmine celeste<sup>50</sup>. Il caso di K. è certamente più desolato, perché non ci sono fulmini sovranaturali che confermino (o anche contraddicano) la sua sete di giustizia: eppure è sempre la giustizia che K. persegue, con la stessa minuziosità di Kohlhaas, solo che nel suo caso il minuzioso (che ha perso nel frattempo i punti di riferimento umanistici tardo-settecenteschi di cui Kleist ancora godeva, e che potevano giustificarlo in quanto scrupolosità morale) diventa, letteralmente, equivalente al comico, secondo la lapidaria definizione di un passo cassato del *Castello*: «Ciò che è veramente comico è proprio il minuzioso»<sup>51</sup>. Ma sia per Kohlhaas che per K., questa scrupolosità infaticabile nel perseguire la giustizia perde il suo significato puramente giuridico per acquisirne uno che si potrebbe definire logico-estetico: l'eroe tragico tenta di porre rimedio non al suo misero caso personale, ma a un metafisico *disordine* dell'universo: questa lotta impari è naturalmente quanto di più consono si possa immaginare al concetto di tragico, benché l'insistenza di entrambi gli autori

---

<sup>48</sup> KKAP, 64.

<sup>49</sup> KIW 17-20.

<sup>50</sup> KIW, 35.

<sup>51</sup> KKAS, Apparath., 424.

nell'ambientare questa lotta all'interno della meschinità quotidiana riporti sempre a quel grande *abbassamento* del tragico di cui si parlava sopra.

Kohlhaas e Josef K. hanno in comune un ideale che trascende la pura e semplice giustizia, pur includendola, naturalmente: ed è l'ideale dell'*ordine*, di cui in fondo la giustizia è solo un caso particolare; ed è a partire dall'ordine che comincia, per entrambi, una specie di visione religiosa del mondo<sup>52</sup>. Che una dialettica tragica fra ordine e disordine sia il nocciolo di tutta la vicenda di Kohlhaas risulta a mio parere in modo particolarmente evidente da una riflessione che precede di poche righe quella che è la svolta decisiva del racconto, la vendita dei beni. Qui, nell'imminenza della decisione irrevocabile, Kohlhaas – da vero eroe tragico – contempla il mondo e se stesso, trovando che il conflitto è insanabile, ma *a tutto svantaggio del mondo*:

Poco tempo dopo venne a sapere da un vicino che veniva da là che a Tronkenburg i suoi cavalli continuavano come prima a essere utilizzati nei campi al pari degli altri cavalli dello Junker; e in mezzo alla sofferenza di osservare il mondo in un così mostruoso disordine si sentiva attraversato dalla felicità interiore di vedere ora in ordine il suo proprio cuore<sup>53</sup>.

Il cuore di Kohlhaas è in ordine perché la decisione è presa: da qui in poi Kohlhaas non accetterà più di vivere in un mondo disordinato; e data l'irrevocabilità del disordine universale, questo equivale a non accettare più di vivere tout court. Che questa missione di ordine sia

---

<sup>52</sup> Del resto, che il desiderio di *mettere in ordine* il mondo sia un carattere comune alle religioni è l'opinione di Lévi-Strauss: «“Ogni cosa sacra deve essere al suo posto” notava con molta profondità un pensatore indigeno [...]. Si potrebbe arrivare a dire che proprio questo la rende sacra, poiché se la si sopprimesse, sia pur col pensiero, tutto l'ordine dell'universo crollerebbe; essa dunque contribuisce a mantenerlo occupando il posto che le spetta» (Lévi-Strauss 1968: 23).

<sup>53</sup> KIW 24.

anche una missione divina, Kohlhaas se lo sente confermare esplicitamente dalla moglie:

Ella disse che magari qualche altro viaggiatore, forse meno paziente di lui, avrebbe potuto attraversare quella città; e che era un'opera di Dio evitare disordini simili a questi<sup>54</sup>.

Il disordine, del resto, non è mai la condizione originaria dell'uomo: secondo lo scritto più teorico di Kleist, all'inizio vi sarebbe la «grazia naturale», mentre i disordini (*Unordnungen*) vengono introdotti dal comparire della consapevolezza<sup>55</sup>. Ripristinare l'ordine del mondo, è la grande e impossibile impresa che Kohlhaas vorrebbe realizzare *manu militari*: il suo proclama dal castello di Lützen infatti esorta il popolo a unirsi a lui «per edificare un miglior ordine delle cose»<sup>56</sup>, in nome dell'arcangelo di cui porta il nome. Per il prussiano Kleist, questo elogio dell'ordine non sarebbe di per sé sorprendente: se non fosse che l'ordine cui si fa riferimento non è certo l'ordine pubblico, che anzi Kohlhaas perturba in modo radicale<sup>57</sup>, ma un ordine universale, parallelo a quell'«ordine dei sentimenti» cui fa appello Natalie nello *Homburg* per convincere l'elettore a salvare il protagonista:

Ciò che tu, cresciuto negli accampamenti, chiami disordine, in questo caso lo strappare volontariamente l'azione e la sentenza del giudice, mi sembra invece l'ordine più bello: la legge di guerra

---

<sup>54</sup> KIW 20.

<sup>55</sup> *Über das Marionettentheater*, KIW 343.

<sup>56</sup> KIW 41.

<sup>57</sup> Come gli viene letteralmente rimproverato durante il consiglio in presenza dell'elettore: «L'ordine dello stato, per colpa di quest'uomo, è così stravolto, [...]» KIW 51.

deve valere, lo so bene, ma ben devono valere anche i dolci sentimenti<sup>58</sup>.

L'universalizzazione dell'ordine ha in sé, naturalmente, un germe di follia: la «folle ostinazione» (*rasende[r] Starrsinn*<sup>59</sup>), così vicina alla «ostinazione» che Leni rimprovera a K.<sup>60</sup> E questo spunto di follia è addirittura riconosciuto nel *Kohlhaas* in uno dei rari interventi valutativi della voce narrante, quando nell'editto di Lützen Kohlhaas dichiara «con una specie di follia» di parlare a nome di «un governo mondiale (*Weltregierung*)»<sup>61</sup>. Lo sconcolato spirito tragico di Josef K. si alzerà anch'esso a questo livello universale quando osserverà che seguendo l'esegesi del prete «la menzogna viene considerata l'ordinamento del mondo (*Weltordnung*)»<sup>62</sup>.

Ritengo che Kafka fosse sensibile a questa alternativa ordine/disordine ancor più che alla tematica della giustizia, che invece è quella che ha maggiormente attratto l'attenzione degli interpreti. Josef K. è un uomo metodico: nei suoi cassetti tutto si trova «in perfetto ordine»<sup>63</sup>, la sua vita è scandita – persino nei suoi risvolti sessuali – da una regolarità che sembra non modificabile<sup>64</sup>. Tutte le mattine alla

---

<sup>58</sup> IV, 1, KIW 1, 680.

<sup>59</sup> KIW 64.

<sup>60</sup> KKAP, 144.

<sup>61</sup> KIW 41.

<sup>62</sup> KKAP 303.

<sup>63</sup> KKAP 12.

<sup>64</sup> «Quella primavera K. aveva l'abitudine di trascorrere le serate in modo tale che, quando fosse ancora possibile - dato che per lo più rimaneva in ufficio fino alle nove - faceva una breve passeggiata da solo o con conoscenti, dopo di che se ne andava in una birreria dove, di solito fino alle undici, sedeva a un tavolo con altri clienti abituali, per la maggior parte più anziani di lui. A questa abitudine c'erano però anche delle eccezioni, quando per esempio K. veniva invitato dal direttore della banca, che apprezzava molto la sua laboriosità e la sua affidabilità, a una gita in automobile o a una cena nella sua villa. Inoltre, una volta alla settimana, K. andava a trovare una signorina di nome Elsa, che lavorava di notte fino al tardo mattino come

stessa ora la cuoca gli porta a letto la colazione: finché, una mattina, questo *non* succede. È l'inizio di un disordine crescente e ingovernabile, la cui rappresentazione immediata sarà la stanza della sua coinquilina signorina Bürstner, messa a soqquadro durante l'interrogatorio iniziale di K.; un disordine che nemmeno le mani sapienti della signora Grubach, l'affittuaria, portano rimediare completamente: le fotografie della signorina Bürstner, spostate da tre impiegati della banca presenti all'interrogatorio, resteranno come prova di ciò che è avvenuto, anche dopo che la signora Grubach avrà "rimesso in ordine". Questo perché naturalmente il disordine introdotto dall'arresto è la rappresentazione esterna di un disordine che ha fatto irruzione nella vita di K., cambiandola per sempre, e che solo lui in persona teoricamente potrebbe arginare:

Ci aveva pensato in tutte le piccole pause del lavoro quotidiano; senza un'idea precisa, gli sembrava che gli eventi della mattina avessero causato un gran disordine in tutta la casa della signora Grubach, e che solo la sua presenza potesse restaurare l'ordine. Quando un tale ordine fosse ripristinato, ogni traccia di quegli eventi sarebbe scomparsa e tutto avrebbe ripreso il suo corso ordinario<sup>65</sup>.

Questo passo è importante da almeno due punti di vista. Il primo è che «gli eventi della mattina» riguardano solo K.; ma il disordine è stato causato «in tutta la casa». Ne segue che K., sia pure involontariamente, è la causa diretta di un disordine che anche altri devono subire, come del resto gli rimprovera la stessa signorina Bürstner<sup>66</sup>; ed è ovviamente per questo che solo lui, in teoria, può porvi rimedio: ma siccome porvi rimedio è già in linea di principio impossibile – come impossibile è eliminare l'ultima goccia di sangue

---

cameriera in un'osteria, e durante il giorno riceveva visite solo dal suo letto» (KKAP 30).

<sup>65</sup> KKAP 30-31.

<sup>66</sup> KKAP 41.

dalla chiave della stanza degli orrori nella favola di Barbablù, una volta che la si sia aperta – allora è necessario che K. venga punito. Ora, questa è esattamente la contraddizione tragica che stupiva Schelling nella sua analisi dell'*Edipo re*, citata da Szondi come l'inizio della riflessione occidentale sul concetto di tragico: «Un mortale – destinato dalla fatalità a diventare criminale – combatteva appunto *contro* la fatalità, eppure veniva terribilmente punito per il delitto, che era un'opera del destino!»<sup>67</sup>. Il disordine, irresistibile, fa irruzione dall'esterno nella vita di K. (e per estensione, in quella di chi gli sta accanto): solo lui potrebbe “rimettere in ordine”, ma questo è un compito che nessuno al mondo – per motivi logici ancor più che psicologici – potrebbe adempiere; e ciononostante, il suo fallimento viene punito. Kohlhaas è di fronte a un'aporia identica. Il disordine che è stato introdotto nel mondo dall'ingiustizia non è certo dovuto a lui, ma in quanto lo riguarda lo investe anche del dovere – impossibile ad adempiersi – di porvi rimedio. In entrambi i casi la peripezia tragica si conclude con una esecuzione capitale, che introduce anch'essa, a modo suo, una forma ben diversa di ordine.

Il secondo punto che si può ricavare dal passo del *Processo* citato è che in tutto il romanzo – di cui questo è solo l'inizio – l'eroe kafkiano non ha mai l'intenzione di rivoluzionare il mondo per creare un ordine *migliore*: l'ordine più desiderabile è quello in cui era immerso in partenza, nel paradiso prenarrativo di cui godeva prima dell'irruzione del disordine. Kohlhaas, che a differenza di K. invoca davvero nel suo editto «un ordine migliore»<sup>68</sup>, chiarirà poco dopo in presenza di Lutero che con questa espressione intendeva solo la sua tranquilla vita di commerci sotto la «protezione delle leggi»<sup>69</sup>, remando controcorrente in direzione del suo ormai irraggiungibile punto di partenza. E infatti, subito dopo l'editto dell'Elettore che sembra risolvere il conflitto tragico, Kohlhaas scrive all'amico cui aveva venduto i propri beni per revocare gli accordi, e a Schwerin per organizzare il ritorno dei figli: si

---

<sup>67</sup> Citato in Szondi 1996: 9.

<sup>68</sup> KIW 41.

<sup>69</sup> KIW 45.

disegnano così nuovamente le coordinate borghesi del lavoro e della famiglia. La massima ambizione dell'eroe tragico kleistiano è il ritorno alla normalità e *all'anonimato*: ora che tutta la Germania risuona del nome di Kohlhaas, lui stesso vorrebbe essere dimenticato, e tornare a essere un qualsiasi mercante di cavalli come se niente fosse successo. È la stessa condizione di Josef K., resa esplicita quando, ancora una volta, il suo nome viene pronunciato ad alta voce, stavolta dal prete sotto gli archi imponenti del duomo:

«Tu sei Josef K.», disse il prete alzando una mano sul parapetto con un movimento impreciso. «Sì», disse K., e pensò con quanta franchezza prima aveva sempre pronunciato il proprio nome, mentre da qualche tempo era diventato un peso, e ora il suo nome era conosciuto da persone che vedeva per la prima volta; come era bello prima presentarsi e solo dopo essere conosciuto!<sup>70</sup>

Non bisognerebbe quindi mai dimenticare che dietro l'enfatica e ripetuta volontà di "avere giustizia" proclamata da Kohlhaas e Josef K. si nasconde un desiderio regressivo di ordine, di cui "giustizia" è considerato un sinonimo; così come – e anche qui si può osservare una sorprendente concordanza fra i due autori – un altro sinonimo per "ordine" sembra essere "chiarezza" (*Klarheit*). Non sapere qual è la propria esatta posizione nel mondo, rispetto agli altri uomini e soprattutto rispetto al tribunale che giudica, è una forma insopportabile di disordine: questa volta, un disordine *dei ruoli*. Nel *Kohlhaas* la volontà del protagonista di conoscere la propria posizione, quando tutto sembra prolungarsi all'infinito nell'incertezza, è addirittura un elemento decisivo nel progresso della vicenda: perché sarà solo la consapevolezza di essere anche formalmente un prigioniero a spingere Kohlhaas a scrivere la lettera che lo porterà sul patibolo<sup>71</sup>. Kohlhaas sacrifica volentieri l'ultima speranza di salvezza sull'altare della chiarezza: ora sa qual è la sua posizione e quindi come

---

<sup>70</sup> KKAP 288.

<sup>71</sup> KIW 73-74.



deve comportarsi: e infatti, corre dritto verso il patibolo. – Tutta la vicenda di Josef K. è, in pratica, un ampliamento di questo episodio. Il suo desiderio di chiarezza è in continua opposizione con quella inconsapevolezza tragica da cui, come un vero eroe kleistiano, è posseduto. Ogni volta che acquisisce un nuovo, piccolo frammento di verità, può inserirlo nel mosaico generale (“metterlo in ordine”) e raggiungere così un nuovo livello di visione dall’alto (*Übersicht*) dei rapporti fra se stesso e il mondo. Per esempio: quando K. entra per la prima volta nelle cancellerie del tribunale (che si estendono nelle soffitte di tutta la città), gli altri imputati scattano in piedi: K. ne conclude di essere stato scambiato per un alto giudice, e ne sorride dentro di sé. Solo molte pagine dopo, nel colloquio con Block, apprende che, in realtà, gli imputati si erano alzati in segno di rispetto verso l’usciera che lo accompagnava, il quale – benché naturalmente impiegato di infimo ordine e oltretutto platealmente tradito dalla moglie – tuttavia fa parte del tribunale. Nel primo capitolo, per ben due volte K. sottolinea il suo proposito di chiarezza: prima quando, disinteressato al destino delle sue proprietà dopo l’arresto, riflette che «il diritto di proprietà sulle sue cose, diritto che forse aveva ancora, gli stava a cuore meno dell’aver chiarezza sulla sua posizione»<sup>72</sup>. Poco dopo, di fronte all’ispettore, attribuisce l’intera vicenda dell’arresto a una mancanza di chiarezza nei reciproci ruoli, chiariti i quali l’intero conflitto tragico arriverà a una conciliazione:

«La vera domanda è: da chi vengo accusato? Quale autorità gestisce il procedimento? E voi, siete impiegati? Nessuno indossa una uniforme, a meno che non si voglia definire tale il suo vestito» - e dicendo così si rivolgeva a Franz - «ma direi che sembra piuttosto un abito da viaggio. Su tali questioni io esigo chiarezza, e sono convinto che dopo questo chiarimento potremo congedarci nella massima cordialità»<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> KKAP 11.

<sup>73</sup> KKAP 21-22.

Ma naturalmente, come gli spiegherà subito l'ispettore e come risulterà evidente dai fatti, un progresso della conoscenza *non* comporta affatto una risoluzione, nemmeno parziale, dei conflitti.

#### 4.

Riassumo brevemente i risultati di questo esame comparativo fra il *Kohlhaas* kleistiano e il *Processo* (in linea di principio estendibili ad altre opere dei due autori), dove si può osservare che le sovrapposizioni intertestuali riguardano per lo più la semantica del tragico, il modo in cui il tragico si può trasformare nel passaggio da un genere all'altro e da un'epoca all'altra, mantenendo tuttavia le sue caratteristiche di fondo:

- a) si osserva in Kleist un *abbassamento* linguistico e sociale dell'eroe tragico in corrispondenza della sua uscita dall'ambito obbligatorio del teatro in versi per assumere la funzione protagonista nel racconto in prosa. Per la prima volta, del conflitto tragico si fa carico non più un sovrano o un eroe aristocratico, ma un borghese del ceto mercantile, che riproduce *alla sua scala* la dialettica tragica nella sua interezza e nei suoi esiti. Nel romanzo kafkiano questa evoluzione del tragico viene portata alle estreme conseguenze; la lotta senza speranza di K. contro il tribunale è collocata in una quotidianità irredimibile, dove l'universalità è gestita dalla burocrazia.
- b) La condizione peculiare del tragico kleistiano è l'*inconsapevolezza* dell'eroe rispetto all'evento tragico che irrompe nella sua vita. Homburg è sonnambulo per buona parte della sua presenza scenica; Pentesilea e la marchesa di O. sono, nei momenti decisivi, incoscienti o fuori di sé; e per quanto riguarda Kohlhaas, la sua risolutezza nel cercare soddisfazione all'ingiustizia subito lo rende cieco alle trame di corte che si realizzano alle sue spalle e che sono, nella sua questione, decisive, nonché alla trappola che gli viene tesa con

la la lettera di Nagelschmidt. Josef K. è collocato in una inconsapevolezza se possibile ancor più radicale: al momento dell'arresto, della legge del tribunale non ha mai sentito parlare<sup>74</sup>, e nonostante l'illusione cui soggiace in alcuni momenti di «venire a sapere tutto»<sup>75</sup>, arriverà alla fine senza aver conosciuto i «giudici superiori»<sup>76</sup>, tutto gli sarà passato addosso senza che egli abbia raggiunto una *visione d'insieme*.

- c) Conformemente a uno dei requisiti fondamentali del tragico secondo l'idea di Szondi, il protagonista non subisce passivamente gli eventi, ma lotta contro di essi, e lotta in modo tale che, per un'aporia che è essenziale alla tragicità, la sua stessa lotta è determinante nel realizzare la catastrofe. Questa *partecipazione attiva* all'esito tragico vale sia per Kohlhaas (che si consegna a Dresda subito dopo l'editto dell'Elettore, e poi risponde alla lettera di Nagelschmidt che segna la sua rovina), sia per K. (che aggredisce il tribunale nel corso del suo primo interrogatorio, pregiudicandosi ogni possibilità di difesa<sup>77</sup>, e comportandosi poi in modo da «attirarsi addosso gli strumenti di potere del tribunale»<sup>78</sup>).
- d) Sia Kohlhaas che K. lottano per ottenere giustizia nel loro caso particolare; e in entrambi i casi la giustizia e/o la verità si attestano su valori cosmici, secondo un meccanismo di *universalizzazione* comune, secondo Matte Blanco, all'inconscio

---

<sup>74</sup> KKAP 14.

<sup>75</sup> KKAP 239.

<sup>76</sup> KKAP 312.

<sup>77</sup> «"Volevo solo farle notare", disse il giudice istruttore, "nel caso non se ne fosse ancora reso conto, che lei oggi si è privato del vantaggio che una udienza in ogni caso significa per un arrestato." K. rise in direzione della porta. "Straccioni", esclamò. "Tutte queste udienze io ve le regalo", aprì la porta e si affrettò giù per la scala» (KKAP 72). Kohlhaas, quando esaspera il barone nel passo sopra citato con la sua volontà di fare chiarezza, si rende ben conto di diminuire così facendo le proprie possibilità di salvezza.

<sup>78</sup> KKAP 337. Vedi la raccomandazione dell'avvocato Huld: «Come prima cosa, non attirare su di sé l'attenzione!» (KKAP 160).

e alla paranoia: si veda Kohlhaas che parla a nome del «governo del mondo» (*Weltregierung*<sup>79</sup>) e K. che dall'esegesi del prete arriva alla conclusione che la menzogna si erige a «ordine del mondo» (*Weltordnung*<sup>80</sup>).

- e) In ogni caso, la “giustizia” perseguita in modo così esasperato e totalizzante è in realtà solo un caso particolare della dialettica tragica fra *ordine e disordine*, nella quale il protagonista cerca sempre, infaticabilmente, di riportare il mondo all'ordine primordiale, che è stato perturbato dal primo atto della narrazione (il sequestro di due cavalli; l'arresto).

Ma è proprio in relazione a quest'ultimo punto che vorrei aggiungere ancora qualche precisazione. La finalità comune di Kohlhaas e K. è quella di ristabilire l'ordine perturbato, riportare il movimento casuale alla stasi, fermare, per così dire, il frenetico movimento delle zampette di Gregor:

Ma quando [Gregor] vide le sue zampette combattere l'una con l'altra con violenza se possibile ancor maggiore, e non trovò alcun modo di portare riposo e ordine in questa confusione, si disse ancora una volta che, davvero, era impossibile rimanere a letto più a lungo<sup>81</sup>.

Questa associazione di «riposo e ordine» (*Ruhe und Ordnung*) non mi sembra casuale. Perché se è vero che, anche qui, il disordine corrisponde all'evento narrativo iniziale («il signor procuratore avrà la bontà di scusare il disordine nella tua stanza»<sup>82</sup>, dice il padre al di là della porta, con comica sottovalutazione), d'altra parte l'ordine può essere ripristinato solo costringendo il movimento all'immobilità, al

---

<sup>79</sup> KIW 41.

<sup>80</sup> KKAP 303.

<sup>81</sup> KKAD 122.

<sup>82</sup> KKAD 126.

riposo. La *Ruhe* di cui si parla qui è quella che si augura alle ceneri<sup>83</sup>. Dato che il racconto kleistiano si conclude con il patibolo, mi sembra innegabile che anche l'ordine cui alla fine perviene Kohlhaas sia lo stesso che la Bibbia raccomanda a chi deve morire: «metti in ordine la tua casa, perché tu morirai e non resterai in vita»<sup>84</sup>. È lo stesso, potente *Bestelle dein Haus!* che risuona nella sublime aria per basso del bachiano *Actus tragicus*<sup>85</sup>. Nella cultura protestante di Kohlhaas, quando tutto è in ordine (i cavalli restituiti, i danni morali e materiali ricompensati, il futuro dei figli assicurato), allora è il momento di morire, con la coscienza a posto. I presupposti del testo kafkiano sono assai meno consolatori, ma condividono con l'universo di Kohlhaas almeno questo: l'ordine è sempre mortuario, e al contempo desiderabile. Quell'ordine che Gregor Samsa non riusciva a restaurare all'inizio del racconto, lo ottiene verso la fine la domestica, la quale si libera del suo cadavere e poi annuncia ai genitori: «tutto in ordine» (*es ist schon in Ordnung*<sup>86</sup>). Similmente, nel *Digiunatore*, il custode, dopo aver raccolto le ultime parole del protagonista, comanda che si porti via il morto in modo da poter occupare la gabbia con la vitalissima pantera: «e ora fate ordine!» (*nun macht aber Ordnung!*<sup>87</sup>); è in fondo una freudiana pulsione di morte, che anche nel *Cacciatore Gracco*, il quale «volentieri aveva vissuto, volentieri moriva» assume l'aspetto della quiete in posizione orizzontale, e dell'*ordine*:

Qui io giaccio da allora, quando, mentre ero ancora il vivo cacciatore Gracco, precipitai inseguendo un camoscio nella patria Foresta Nera. Tutto andava secondo l'ordine delle cose (*Alles ging der Ordnung nach*). Io inseguivo, precipitai, mi dissanguai in una scarpata, morii e questa barca doveva trasportarmi nell'aldilà.

---

<sup>83</sup> Cfr. le ultime parole dell'ultima lettera a Felice, dove così viene definita la «pace perpetua» del trattato kantiano (KKAB 3, 350).

<sup>84</sup> Isaia, 38, 1.

<sup>85</sup> BWV 106.

<sup>86</sup> KKAD 198.

<sup>87</sup> KKAD 349.

Ricordo ancora con quanta felicità mi sono sdraiato per la prima volta su questa panca, i monti non avevano ancora mai udito da me un canto come quello che udivano queste quattro pareti, allora ancora al crepuscolo. Volentieri ero vissuto e volentieri ero morto, prima di salire a bordo lieto gettai via da me l'impiccio del fucile, della borsa e della veste da caccia che sempre avevo portato con orgoglio, ed entrai nella camicia funebre come una fanciulla nella veste nuziale. Giacevo qui e aspettavo<sup>88</sup>.

Non so se questa possa davvero chiamarsi una conciliazione del conflitto tragico; probabilmente, sia in Kleist che in Kafka, lo è solo nei termini ammessi da un tale conflitto, e cioè con l'affermazione di un principio superiore, pagato a caro prezzo con il naufragio del protagonista. Ma per Kafka il naufragio in sé, la quiete e l'ordine dell'inorganico, sono una forma di rappacificazione con il reale di cui Kleist, il suo «parente di sangue», aveva fornito persino nella sua biografia, oltre che nella sua opera, un esempio lucido e senza compromessi.

## Bibliografia

- Binder, Hartmut, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1975.
- Binder, Hartmut, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler Verlag, 1976.
- Ferrari, Stefano, *Scrittura e sogno in Franz Kafka*, Modena, Mucchi, 1988.
- Ferrari, Stefano, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1994.
- Frey, Christopher, *Kafkas letzter Freund*, bearb. von C. Frey und M. Peche, hrsg. H. Wetscherek, Wien, Inlibris, 2003.

---

<sup>88</sup> KKANaSch 1, 312-313.

- Geier, Ted, *Kafka's Nonhuman Form: Troubling the Boundaries of the Kafkaesque*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Koelb, Clayton, *Kafka: a Guide for the Perplexed*, London – New York, Continuum, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1968
- Paduano, Guido, "Sull'ironia tragica", *Dioniso*, 54 (1983): 61-81.
- Pozzo, Riccardo, "Tragico e conoscenza in Kleist", in *Tragico e moderno. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno*, a cura di F. Carmagnola, Milano, F. Angeli editore, 1985.
- Szondi, Peter, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
- Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Bern, Francke-Verlag, 1958.

## L'autore

### Mauro Nervi

Mauro Nervi è laureato in filosofia e in germanistica, ed è dottore di ricerca in Filologia presso l'Università di Pisa. Si è occupato principalmente della Goethezeit (Goethe, Kleist e Hölderlin) e dell'età dell'espressionismo. Il suo principale oggetto di studio è tuttavia l'opera di Franz Kafka, cui ha dedicato diversi articoli e traduzioni. Alcune pubblicazioni in proposito comprendono: «La debolezza del padre. Una lettura della *Condanna* di Franz Kafka» (*Inchiesta*), «Le porte comunicanti. Simbolo e struttura nel primo capitolo del Processo» (*Strumenti Critici*), «Dazu gehören zwei. Über das Projekt Kafka» (*Kafka-Katern*), «Fuori orario. Il bastonatore nel Processo di Franz Kafka» (*Strumenti Critici*), «The Opposite of Hurry. The Uncle in Franz Kafka's *The Trial*» (*Kafka-Katern*).

Email: [mauronervi@gmail.com](mailto:mauronervi@gmail.com)

## L'articolo

Date sent: 15/05/2017

Date accepted: 30/09/2017

Date published: 15/11/2017

## Come citare questo articolo

Mauro Nervi, "Parenti di sangue. Intertestualità del tragico in Kleist e Kafka", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>