

Rossana Rossanda ha tradotto l'opera di von Kleist e se ne è innamorata. Forse vi ha ritrovato contraddizioni vissute?

È uscita recentemente, presso Marsilio, una nuova edizione de *Il Principe di Homburg* di Heinrich von Kleist, con introduzione e traduzione di Rossana Rossanda e a cura di Hermann Dorowin (con testo a fronte, pp. 284, lire 24.000). Si tratta, com'è noto, di una delle opere più grandi (insieme con *La brocca rotta*, *Kätchen von Heilbronn* e *La marchesa di O...*: ma già in questa scelta intervengono gusti molto personali) del narratore e drammaturgo mor-

to suicida a trentatré anni nel 1811 e di uno dei capolavori, in assoluto, della poesia romantica tedesca (e non solo di quella).

La trama è ben conosciuta. Nel corso delle guerre che gli svedesi, alleati in quel momento della grande potenza francese, conducono in terra tedesca contro il Brandeburgo (nociolo della futura Prussia), Federico Arturo, principe di Homburg, giovane e irruento condottiero della cavalleria germanica, attacca inaspettatamente le truppe avversarie e le sbaraglia durante la battaglia di Fehrbellin, nel 1675. Ma, ciò facendo, infrange l'ordine del Sovrano, il quale aveva imposto a tutti i suoi comandanti di non muoversi se non dietro suo ordine.

Federico Guglielmo, Principe Elettore di Brandeburgo, condanna perciò a morte Homburg. Questi non riesce a rendersene ragione: la vittoria è in gran parte opera sua, non capisce perché debba pagare il trionfo con la morte. Per scamparla, Homburg non esita a umiliarsi in tutti i modi, implorando la grazia sovrana. Questo è certamente uno dei passaggi decisivi dell'opera: Homburg è tanto sprezzante del pericolo in battaglia quanto debole di fronte al rischio nudo e crudo, elementarmente corporeo, di perdere la propria vita.

Pressato dai famigliari e dagli ufficiali del proprio esercito, tutti schierati in difesa di Homburg, il Principe Elettore escogita allora una soluzione degna di un grande filosofo (o di un grande politico, il che, come vedremo, in questo caso è più o meno la stessa cosa): sottopone allo stesso Homburg il quesito se, colpevole, decida di sottrarsi alla pena conseguente oppure di accettarla in nome di quella legge superiore ed eguale, alla quale siamo tutti volontariamente subordinati.

Reintegrato nel suo arbitrio, questa volta Homburg non ha dubbi: accetta la condanna, anzi, da sé si condanna, dal momento che è lui stesso a decidere.

Solo a questo punto, ora che Homburg ha deciso, il Principe Elettore può trasformare la rigida applicazione della pena in magnanimità e Homburg viene perdonato e salvato. La legge, infatti, ha ricevuto comunque un'alta testimonianza di sé e nessuno potrebbe ormai dubitare della sua giusta affermazione. Il dramma si conclude con il trionfo delle armi tedesche e la promessa di future vittorie.

Nessun riassunto tematico è in grado neanche lontanamente di restituire il fascino di un'opera tutt'altro che univoca, anzi alquanto «enigmatica, fin nella struttura», come giustamente scrive Rossanda nella sua introduzione. *Il Principe di Homburg* vive anzi totalmente delle sue antitesi e delle sue contraddizioni, sulla linea di un radicalismo romantico, che la letteratura italiana, ahimè, non ha conosciuto neanche da lontano. Il conflitto «obbedien-

Tutte le versioni cinematografiche

L'edizione cinematografica più recente del «Principe di Homburg» è ovviamente quella di Marco Bellocchio, passata in concorso quest'anno al festival di Berlino. È un film che, in assoluta coerenza con la poetica di Bellocchio, legge tutta la parabola del principe - con la condanna alla morte e la salvezza finale - in chiave onirica, situandola all'interno di una tematica cara al regista sin dai tempi dei «Pugni in tasca»: il rapporto dialettico, e conflittuale, con l'autorità, militare e politica in questo caso, paterna in altri. La sceneggiatura del film è stata anche pubblicata in volume, a cura di Giovanni Spagnoletti. Del «Principe di Homburg» esiste un'altra versione cinematografica, diretta da Gabriele Lavia nel 1984 (con lo stesso Lavia e Monica Guerritore). Ma Kleist è uno scrittore che al cinema ha avuto una certa fortuna, in anni recenti. Il film più bello ispirato a un suo testo rimane «La marchesa von O...» di Eric Rohmer (1976), mirabilmente interpretato da Edith Clever, Bruno Ganz e Otto Sander: il regista è francese, l'ambientazione è italiana, gli attori sono indiscutibilmente tedeschi e provengono quasi tutti dalla Schaubühne di Peter Stein (autore anche di un indimenticabile allestimento teatrale del «Principe»). Nella chiave delicatamente ironica scelta da Rohmer, il film è una deliziosa sconfessione dei miti illuministi. Meno riuscito, purtroppo, un film tedesco ispirato al capolavoro narrativo di Kleist, il «Michael Kohlhaas»: si chiamava, in italiano, «La spietata legge del ribelle» (1967), ed era diretto da Volker Schlöndorff. Ma era rovinato - almeno a sentire il regista - da un incongruo cast internazionale. Il protagonista era David Warner, il magnifico attore di «Morgan matto da legare».

Elogio della disobbedienza

Perché Homburg affascina la sinistra «inopportuna»

za esteriore - obbedienza interiore», «individuo - comunità», «sentimento - ragione», è spiegato in tutte le sue sfumature. Non è chiaro neanche se il ritorno trionfale alla vita soddisfa veramente quell'Homburg il quale, ad un passo dalla morte, aveva saputo coglierne la seduzione mistica, sconvolgente: «Ora sei tutta mia, immortalità!». L'immortalità, infatti, non è che l'altra faccia della morte, quella faccia a cui la vita è completamente estranea. Non si può essere immortali in vita; per essere immortali, bisogna essere morti. Se si preferisce l'immortalità alla vita, bisogna prepararsi a morire (per questo, forse, non c'è poi tanta contraddizione fra lo spirito di quest'opera e la scelta, di poco successiva, del suo autore di togliersi la vita).

Per usare una terminologia michelstaeteriana, Homburg è in quel momento un «persuasivo di sé», che il perdono dell'Elettore restituisce al trambusto inane della storia umana. In ciò c'è una perdita, come, certo, ci sarebbe stata una perdita nella perdita della vita. È questo senza escludere che anche il trambusto della storia umana, che comprende vittorie amoroze e vittorie militari, tutte facenti parte della medesima vicenda, abbia fascino per lui, lo seduca ad esserci invece che a sparire.

In un caso del genere, però, l'attrazione illimitata per un tale testo è forse sovrastata dalla curiosità e dall'interesse per la personalità e il discorso di un'insolita traduttrice e curatrice come Rossana Rossanda. Cosa trova Rossanda di affascinante e di comune, - e «un'opera che fa innamorare», sono sue parole, - in un'opera apparentemente così antitetica come *Il Principe di Homburg*?

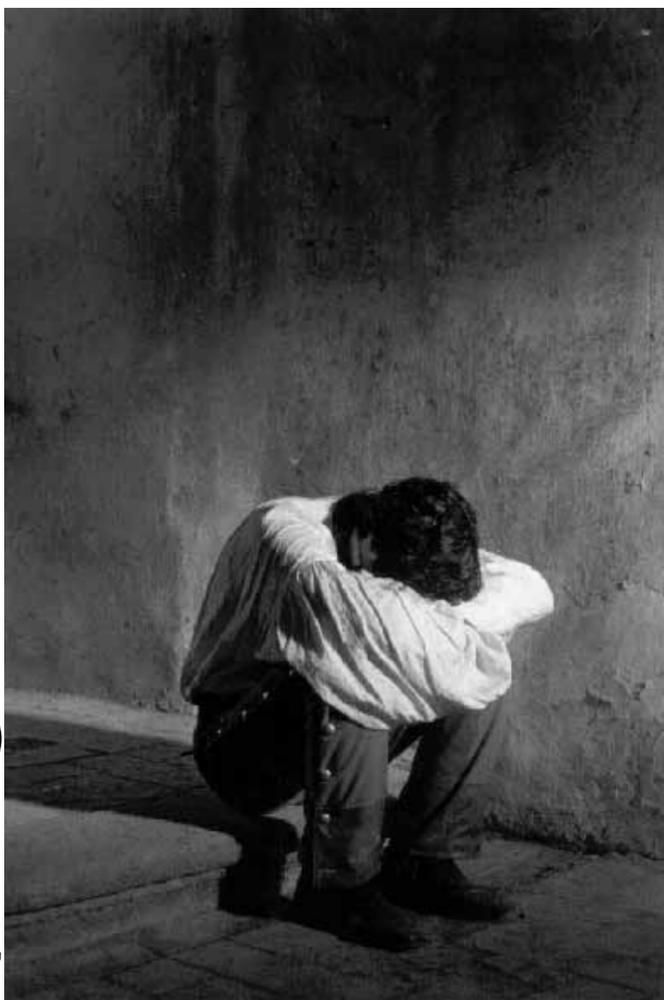
So che, criticamente parlando, far appello al fascino del-

l'«omologia» fra autore e lettore è una spiegazione molto elementare. Molto si ama in poesia ciò che è molto vicino o molto lontano da ciò che si è (o si crede di essere, che in tal caso è esattamente la stessa cosa). Difficile negare, comunque, che il lettore, di qualunque livello sia, vada inseguendo nel testo i fantasmi, anche frustrati, del proprio immaginario e il corredo di desideri che non trovano quasi mai risposta nella propria vita quotidiana.

Ora, Rossanda è un caso abbastanza raro di esperienza intellettuale, in cui la raffinatezza autenticamente aristocratica del tratto e della cultura s'accompagna alla inflessibile coerenza e fedeltà della militanza politica operaia. Ed ella, infatti, ha tutte le contraddizioni e tutta la ricchezza di questa vissuta, difficile diversità. Ciò, secondo me, ha non poco a che fare con questo suo «innamoramento» poetico.

C'è un motivo continuamente ricorrente nel suo discorso introduttivo, ed è quello della «inopportunità» della pièce di Kleist. «Inopportunità», poiché, a guardar bene, vano fin dalla stesura del testo sarebbe dovuto apparire al poeta il suo tentativo di fare di quest'opera un'occasione per rientrare nel circolo delle fortune mondane, nei favori della Corte, nella benevolenza del pubblico tedesco del tempo. Ma «inopportunità» anche e soprattutto perché Kleist racconta una storia, prodigiosamente complessa, in cui la discrepanza fra gli atti compiuti e i risultati che ne conseguono non è occasionale ed episodica ma connaturata e permanente all'esistenza umana.

Basti pensare alle domande che il testo di Kleist pone e di cui il discorso di Rossanda è di riflesso fittamente tramato: bi-



sogna sempre ubbidire al comando? L'esito eventualmente fortunato della propria trasgressione assolve dalla colpa commessa? E ancora: qual è il rapporto tra affetti privati e doveri pubblici, fra esistenza individuale e storia collettiva? È soltanto nella sfera del «sogno» (o dell'«allucinazione», come capita al giovane e ribelle Homburg) che ci si può sottrarre alle spietate dinamiche del potere e avere, subito e tutto, ciò che si desidera? E infine: cos'è preferibile, cos'è più umano, il coraggio illimitato dell'eroe o la sua «debolezza»?

Con questa contraddizione, anzi, con questa antitesi, si è misurata quella parte della cultura italiana (di sinistra, naturalmente, perché una di destra non ce n'è), che ha vissuto fino in fondo e conosciuto tutta la sofferenza di un «principio di responsabilità» non limitato, come taluno voleva, alla sola sfera politica e ideologica. Rossanda, con pochi altri, non trovandone altrove, - siccome, in quanto a «inopportunità», anche lei è un vero campione, - ha cercato risposte in poesia.

Sempre più mi vado persua-

do che chi non ne ha mai cercate qui, ma solo altrove, è un povero minorato, un essere inferiore. Da ciò, anche, la superiorità della Rossanda sulla «normale» cultura (di sinistra) contemporanea.

Ma, naturalmente, neanche la poesia dà risposte, anzi, lei meno che altri. Ma ciò che dà, - e la Rossanda lo ha capito benissimo, - è il «disegno» della insolubilità (e, forse, della conaturata incompletezza) della condizione umana, in cui non c'è approdo positivo possibile, anche se sarebbe ignobile smettere di cercarlo. Ciò è molto, per chi non stia al quia.

Per questo, - ed è l'unico punto di non totale adesione mia al discorso della Rossanda, - io non avverto neanche la figura del Principe Elettore come una figura ideal-positiva, un «sovrano ideale», un «illuminato» signore che sa mediare fra sentimento e ragione». Non escludo che, nel perfetto quadro geometrico delle tensioni ideali costruito da Kleist in quest'opera, questo fosse il posto assegnatogli. Fatto sta che, a guardar bene, anche il Principe Elettore è una figura che io av-

verto crudele: siccome è quella che, usando gli strumenti più raffinati della filosofia morale, impone al giovane che si dia da sé una norma, - una norma che, vedi caso, coincide con la morte. Del resto, cosa c'è di più brutale e violento del kantismo, il quale pretende che le leggi uno se le dia da sé invece di limitarsi a subire dall'esterno? Nel testo di Kleist, a mio avviso, c'è una radicalità che agisce anche indipendentemente dal suo autore. Per cui, nel momento in cui narra una storia dai connotati anche morali, egli rivela che anche la morale non è che un vincolo, anzi una prigione, tanto più penosa e insopportabile quanto più sta dentro di noi.

A una posizione così irresolvibile non corrisponde nulla di pratico, ovviamente. Ma essa fa cadere i veli della finzione, anche della nostra finzione (politica, ideologica, forse anche personale). Ed è dunque uno strumento di verità: verità per poetica fictionem, naturalmente; l'unica, appunto, che non può essere confutata.

Alberto Asor Rosa

ARCHIVI

Antigone Disobbediente per amore

Forse la prima ad opporsi al potere, a disobbedire, fu Antigone. Nella tragedia di Sofocle che porta il suo nome, Antigone affronta la morte per dare sepoltura al fratello Polinice, caduto per mano di Eteocle. Creonte gli ha negato le esequie perché è un traditore: è morto mentre voleva conquistare e distruggere la patria. Ma per Antigone le leggi divine valgono più delle umane. Decide così di darsi sepoltura a Polinice. Colta sul fatto e arrestata si difende contro il tiranno che, però, la condanna ad essere sepolta viva. Ma la crudeltà di Creonte, almeno qui, viene punita: il figlio Emone, innamorato della donna, la segue nella tomba e, alla notizia della morte del figlio, anche Euridice, moglie del tiranno, si uccide.

Re Lear Sotto il potere c'è la follia

Questa, shakespeariana, è considerata, in modo quasi emblematico, la tragedia del potere dell'età moderna. Il re di Britannia vuole dividere il regno tra le tre figlie Gonerilla, Regana, e la prediletta, Cordelia. Ma quest'ultima non sa manifestare pubblicamente il proprio amore filiale, come fanno le altre due sorelle, e perciò viene diseredata. Sposa il re di Francia ed espatria. Il vecchio Lear si mantiene il solo privilegio di soggiornare con i suoi cento cavalieri a turno da una delle altre due figlie. Ottenuto il potere però Gonerilla e Regana cacciano il padre: per Lear comincia la tragedia dell'agnizione. Sull'orlo della follia, capisce lo sbaglio fatto. Poi verrà a conoscenza dell'impiccagione dell'amata Cordelia e ne morirà di dolore.

Riccardo III Il potere è una recita?

«Ora l'inverno del nostro scontento si è tramutato in gloriosa estate grazie a questo sole di York...». Uno degli incipit più celebri del teatro - ci ha pensato anche Al Pacino ad amplificarne, se possibile, l'incisività, con il suo film-tributo *Riccardo III, un uomo, un re* - ci fa tuffare dentro uno degli Shakespeare più tragicamente costruiti sul gioco pericoloso del potere. Il brutto, deforme, «mostroso» Riccardo diventa re ammazzando a tutto spiano, e scientificamente. Uccide i fratelli, i nobili avversari, perfino due nipotini a sangue freddo e annunciandolo a se stesso. È programmaticamente a doppia faccia, è un pianificatore di stragi e un ingegnere dell'assassino (e naturalmente non fa i conti con la propria coscienza). È, in questo suo programma, un re attore. Il potere va sempre recitato?

Enrico IV Sotto la follia c'è il potere

1922. Luigi Pirandello scrive questa commedia in tre atti: è il dramma del bisogno di fuga dalla realtà. Un giovane gentiluomo, che impersona Enrico IV di Germania in una cavalcata storica, cade da cavallo e, sbattuta la testa, perde il senno. Quando rinvase scopre che la donna amata è diventata l'amante dell'odiato rivale. Decide allora di ritornare in quel mondo immaginario del quale è imperatore. Proverà a svelare la finzione nel corso di un incontro con l'amata Matilde, la figlia di questi, Frida, e l'odiato Belcredi. Un temporaneo ritorno alla realtà: uccide il rivale e decide di continuare d'ora in poi a fingersi pazzo.