

Jody Gambino

«UNA CERTA IDEA DEL GERMANESIMO». KLEIST RILETTO DA MORAVIA

Sinossi: Il saggio presenta una disamina del rapporto di Moravia con la tradizione filosofica, artistica e letteraria di lingua tedesca, in particolare con Heinrich von Kleist (1777-1811). Dopo un'introduzione in cui si prendono in considerazione alcuni elementi di contiguità con la letteratura tedesca, vi sarà una comparazione inerente alla rappresentazione di due differenti tipologie di duello, entrambe di origine tedesca: la *Mensur* dei nazisti nel romanzo *1934* di Moravia e il duello (di Dio) – ordalia, nella fattispecie – nel racconto omonimo di Kleist.

Parole chiave: Kleist, Moravia, letteratura tedesca, duello

Abstract: The essay presents an analysis of Moravia's relationship with the German-language philosophical, artistic, and literary tradition, particularly with Heinrich von Kleist (1777-1811). After an introduction in which some elements of continuity with German literature are considered, there will be a comparison focusing on the representation of two different types of duel, both of German origin: the *Mensur* of the Nazis in Moravia's novel *1934*, and the trial by combat – specifically the ordeal – in Kleist's short story of the same name.

Keywords: Kleist, Moravia, German literature, duel

1. Moravia e la letteratura di lingua tedesca

Sin dagli anni della sua formazione, Moravia ha intessuto un «dialogo profondo e complesso»¹ con la tradizione filosofica, artistica e letteraria di lingua tedesca: non solo in maniera indiretta, attraverso un vasto patrimonio

¹ J. REINHARDT, *Il mondo tedesco e la Melancolia di Moravia tra pittura e letteratura: Dürer, Goethe e Thomas Mann*, in *Alberto Moravia tra Italia ed Europa*, a cura di S. Casini e N. Melehi,

di letture che ha indubbiamente influenzato, più sul piano filosofico che su quello stilistico, la sua scrittura,² ma soprattutto in confronto diretto «nel momento della creazione letteraria».³ Una prova tangibile, piuttosto calzante, del lungo processo di acquisizione, ripresa e successiva riproposizione di questa lezione va ricercata in *1934*, in cui la memoria letteraria tedesca si fa pagina di romanzo. Uscito nel 1982, *1934* fa parte della stagione finale della narrativa

Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 3 aprile 2014, introduzione di D. Maraini, Franco Cesati, Firenze 2015, p. 55.

² I testi filosofici e letterari di lingua tedesca hanno avuto un'importanza cruciale nelle opere e nel pensiero moraviano ed è Moravia stesso a dichiararlo: «La cultura oggi vuol dire Freud, Marx, Nietzsche, magari Wittgenstein, magari Heidegger ecc. Ma gli artisti hanno sempre fatto così: raccontavano delle favole che alla fine si rivelavano omologhe alla cultura del momento. [...] Ora io ho raccontato molte favole nella mia opera letteraria e spingendola fino in fondo ho incontrato anch'io la cultura dell'epoca, Marx, Freud, Nietzsche, Heidegger» (A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia* [1990], Bompiani, Milano 2018, pp. 250, 359). L'acquisizione, come si diceva, è più evidente dal punto di vista filosofico che da quello stilistico dal momento che, nonostante Moravia leggesse fluentemente in tedesco (che aveva imparato, negli anni del sanatorio, con metodo Berlitz), i riferimenti puramente letterari, in particolare per la tradizione del romanzo, possono essere geograficamente circoscritti alla Francia, alla Russia e all'Italia – ma, si badi, solo Manzoni per quanto concerne il genere letterario in questione – dell'Ottocento. L'unico riferimento relativo alla narrativa di lingua tedesca, oltre a Kafka (citato con frequenza negli scritti di critica letteraria dell'*Uomo come fine*), può essere Thomas Mann, letto intorno al '27 (cfr. A. MORAVIA, *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano, p. 32), sebbene Moravia abbia ammesso a più riprese che per lui «non ha mai contato molto, salvo qualche racconto. *La montagna incantata* era un romanzo di conversazione [...] Italo Calvino ha detto una cosa esatta: che Thomas Mann aveva visto tutto, ma da un balcone dell'Ottocento. Invece noi vediamo tutto precipitando dalla tromba delle scale» (ID., *Vita cit.*, p. 56), definendolo perfino «noioso. Il gusto per la conversazione nel romanzo non va» (A. MORAVIA, R. PARIS, *Ritratto dell'artista da vecchio*, minimum fax, Roma 2001, p. 50). Per le riprese dal mondo tedesco, si pensi, solo a titolo di esempio, alla presenza sotterranea delle teorie marxiste e freudiane nella rappresentazione delle differenze di classe, del complesso di Edipo, degli atti mancati dagli *Indifferenti* al *Viaggio a Roma*; alla ripresa programmatica dei due filosofi nel dittico adolescenziale di *Agostino* e *La disubbidienza*, un filone narrativo avviato con l'antichissimo racconto *Inverno di malato*, mediante la scoperta del sesso e del denaro; alla fusione di inconscio e comunismo nella *Vita interiore* e così via. Non trascurabile l'influenza di Wittgenstein (e ancora Marx) nel dramma *Il mondo è quello che è e nella Noia*, in cui si affianca alla lezione heideggeriana. Il marxismo è, inoltre, centrale nella riflessione saggistica moraviana, in particolare nella *Speranza ossia cristianesimo e comunismo* e nell'*Uomo come fine*, oltre che nei numeri della prima serie di «Nuovi Argomenti». Ben più pregnante, ma particolarmente complesso, è il rapporto di Moravia con Freud e la psicanalisi per cui si veda subito S. CASINI, *Moravia e Freud, quasi un'amicizia*, in *Letteratura e psicanalisi*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Carocci, Roma 2019, pp. 125-148.

³ J. REINHARDT, *Il mondo tedesco e la Melancolia di Moravia tra pittura e letteratura* cit., p. 55.

di Moravia e, com'è accaduto a larga parte delle sue ultime opere, è caduto in oblio, forse oscurato dalla stagione dei capolavori dagli *Indifferenti* alla *Noia* o, più probabilmente, a causa della complessità dell'idea di fondo, molto ~~intel-~~~~lettualistica~~, ma in particolare della vicenda, intricatissima e fitta di richiami dotti. 1934 si apre infatti con l'ecfrasi di un'incisione a bulino, datata 1514, di Albrecht Dürer, ~~esponente~~ del Rinascimento tedesco, rimodulata dal protagonista, Lucio, sostituendo il contenuto dell'insegna retta da un pipistrello in volo, che recita «*Melencolia I*», con un quesito dal sapore esistenziale che lo attanaglia: «È possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte?». ⁴ Se il *Werther* di Goethe aveva già risposto a questo dilemma ~~protendendo~~ per l'ipotesi del suicidio, Lucio, dopo aver preso atto della disperazione come condizione basilare dell'esistenza umana, ~~auspica l'esecuzione di~~ un progetto stoico finalizzato a «stabilizzare la disperazione» mediante la realizzazione di un romanzo il cui protagonista si sarebbe suicidato al suo posto. Tuttavia, nella finzione letteraria, il suicidio sarebbe avvenuto per motivi politici, a causa della presenza asfissiante dei totalitarismi – il già decennale regime fascista in Italia, l'avvento del nazismo in Germania, lo stalinismo in Russia –, nei confronti dei quali Lucio pare ostentare invece un'ostilità piuttosto passiva che non fatica a tramutarsi in indifferenza. Vagheggiando intorno a quest'idea, sul vaporetto che lo traghetta sull'isola di Capri, il protagonista incontra una coppia: Beate, una donna tedesca (e antinazista) nei cui occhi rivede il proprio sentimento disperato, e suo marito Alois Müller, un funzionario del NSDAP. Tra Lucio e Beate ha così inizio una relazione intensissima ma fatta di soli sguardi, ⁶ priva di parole salvo quelle dei libri con cui tentano di comunicare.

⁴ A. MORAVIA, 1934, Bompiani, Milano 1982, p. 7.

⁵ Ivi, p. 24. L'idea di stabilizzare la disperazione verrà costantemente ribadita dal protagonista alla stregua di un *Leitmotiv* wagneriano.

⁶ Si tenga presente, anche qui, il *Werther* di Goethe in cui il gioco di sguardi con Lotte è cruciale in tutta la vicenda, ~~di cui si ricordano le parole~~: «Questa notte! tremo nel dirlo, l'ho tenuta fra le mie braccia, l'ho stretta forte contro il mio petto ed ho coperto di baci infiniti la sua bocca che sussurrava parole d'amore; lo sguardo mi si perdeva nell'ebbrezza del suo» (J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, trad. it. A. Spaini, con un saggio di L. Mittner, Einaudi, Torino 1962, p. 129), passo riportato da Roland Barthes nei suoi *Fragments* in cui, a proposito del potere dello sguardo, si legge: «Dall'essere amato emana una forza che niente può fermare e che impregna tutto ciò che esso sfiora anche solo con lo sguardo: se, non potendo andare a trovare Carlotta di persona, Werther le manda il suo domestico, è il domestico, sul quale essa ha posato lo sguardo, che diventa per Werther una parte di Carlotta» (R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p. 146). Tale attenzione da parte di Moravia nei confronti dello sguardo – che nel prosieguo del romanzo ~~continuerà~~ con Lucio che dapprima osserva Beate nuda a distanza paragonandola alla Venere di Botticelli e successivamente, istigato dal marito, la immortala con una macchina fotografi-

In questo modo, Moravia realizza una sorta di dialogo letterario a distanza in quanto i due si scambiano libri di Nietzsche e Kleist, su cui Lucio si è laureato all'Università di Monaco e di cui sta traducendo il racconto *Michael Kohlhaas*, per inviarsi dei messaggi. Di Nietzsche leggono *Also sprach Zarathustra* che, «coi suoi brevi versetti, si prestava meglio del racconto di Kleist al lancio di un messaggio amoroso»,⁷ sottolineando, con due matite di colore diverso, i versi «“Ma ogni piacere vuole eternità – vuole profonda profonda eternità” [...] Cosa era infatti questo piacere che voleva eternità se non il piacere di amare senza per questo disfarsi della disperazione che è appunto, coscienza del nulla senza fine che è l’eternità?».⁸ Di Kleist, invece, la corrispondenza epistolare che si conclude con la dichiarazione definitiva di Henriette Vogel, controfirmata dal drammaturgo stesso, in procinto di compiere un doppio suicidio sulle rive del Wannsee.⁹ A questo punto, Lucio scorge nello scambio letterario il disperato intento da parte di Beate di procurarsi la stessa sorte dei due, dal momento che aveva operato «una specie di congiungimento tra la poesia di Nietzsche e il suicidio a due di Kleist. Non diceva forse la poesia che il piacere vuole eternità? E quale eternità più sicura e più illimitata che quella della morte? [...] aveva creato un rapporto tra Nietzsche e Kleist perché voleva morire».¹⁰

In una delle conversazioni di Lucio con il proprietario della pensione, Nietzsche si intreccia, inoltre, con la figura di Ibsen, il quale, durante il suo soggiorno ad Anacapri, era solito recarsi presso il belvedere della Migliara per restarvi ore intere a guardare il mare. Quello stesso mare in cui anni prima c'era stato un suicidio che aveva fatto scalpore: «una ragazza di Anacapri si gettò dalla Migliara in questo modo: si mise in piedi su uno sperone di roccia

ca – risente, invece, dell'*école du regard* e delle teorie di Robbe-Grillet, fondamentali anche per il successivo romanzo moraviano *Luomo che guarda* (1985), come si legge in V. MEROLA, *L'altro Moravia. Una lettura di 1934*, in «Esperienze letterarie», 4, 2017, p. 39, così come, negli stessi anni, per *Palomar* (1983) di Calvino.

⁷ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 29.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ Di cui Moravia trascrive, all'interno del romanzo, l'ultima missiva; cfr. ivi, pp. 86-87. Per un inquadramento iniziale di Heinrich von Kleist si veda anzitutto A. M. CARPI, *Kleist, il «genio sinistrato»*, in H. V. KLEIST, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di A. M. Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. XI-XLIII; invecchiano benissimo, inoltre, le pagine kleistiane di L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, t. III, Einaudi, Torino 1971, pp. 866-904, in part. per il “doppio suicidio” le pp. 873-874. Per il tema della morte e del suicidio si veda anche R. SAVIANE, *Kleist*, Leo S. Olschki, Firenze 1989, in part. il cap. «*Mit langen Flügen an den Schultern*». *Morte e trasfigurazione in Kleist*, pp. 99-110.

¹⁰ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 90.

che sporge nel vuoto, si annodò le trecce sugli occhi, per non vedere, poi si buttò di sotto.” “Per quale ragione si uccise?” “Per amore, si capisce.”»,¹¹ un ulteriore elemento che contribuisce a delineare il presunto piano di Beate nell’immaginario letterario del protagonista. L’eternità nietzschiana, mescolatasi con la contemplazione del mare (eterno anch’esso) da parte di Ibsen e con un fatto di cronaca locale riguardante un suicidio, si somma alle vicende di Kleist e Vogel e pertanto fornisce più solidità all’interpretazione di Lucio rispetto alle intenzioni della donna. Nonostante si sia deciso ad assecondare le sue intenzioni e concretizzare l’idea del suicidio a due, Lucio viene però abbandonato da Beate e sull’isola subentra, insieme alla “madre” Paula, la sua “gemella” (filonazista) Trude,¹² con la quale l’intellettuale dà vita a un rapporto ben più erotico. Trude, tuttavia, si scoprirà essere un *Doppelgänger* e Lucio la vittima di uno scherzo da parte delle due donne, attrici teatrali (e amanti) che si divertono a mescolare la finzione del palcoscenico con la realtà della vita. Alla fine, però, tale attitudine teatrale si rivela letale: Alois soccombe fucilato nel corso della Notte dei lunghi coltelli, Beate e Paula realizzano il suicidio kleistiano ingerendo delle pastiglie di cianuro, dopo aver lasciato, in corrispondenza della pagina finale del carteggio di Kleist, un foglietto in cui affidano a Lucio un’imitazione personalizzata dell’estremo annuncio.

2. La *Mensur* negli anni del nazismo

Un dagherrotipo di Ibsen, insieme a quelli di Victor Hugo, Tolstoj e Darwin, nonché di alcuni monarchi germanici in divisa, tappezza le pareti del salotto borghese in stile ottocentesco della pensione di Capri. In questa sorta di «tempio in cui erano custodite le certezze altrove defunte dell’Ottocento»¹³ sono soliti recarsi i villeggianti tedeschi per ascoltare alla radio i discorsi pubblici di Hitler e qui Lucio ha la possibilità di assistere, presentato come traduttore dal tedesco, a una discussione molto accesa tra due professori. L’oggetto dibattuto riguarda l’usanza della *Mensur*, un duello studentesco di

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Trude è il nome di una ragazza tedesca della quale Moravia si era innamorato nella primavera del 1933 proprio durante un soggiorno a Sorrento, vicinissima all’isola caprese in cui è ambientato *1934* e dove Moravia ha soggiornato per molto tempo, in particolare insieme a Elsa Morante. Inoltre, il tema delle gemelle, del doppio, si nutre del riferimento alla commedia plautina *Menecmi*. Cfr. E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, pp. 121-124; A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita cit.*, pp. 86-92.

¹³ A. MORAVIA, *1934 cit.*, p. 242.

tipo iniziatico particolarmente diffuso, a partire dal Medioevo, nelle università tedesche e accentuatosi con l'avvento del nazionalsocialismo in ragione della dimostrazione d'onore e di coraggio virile dei duellanti, che bene si confacevano con l'ideologia hitleriana.¹⁴ Dal duello, infatti, ne conseguivano dei tagli al volto, delle cicatrici atte a simbolizzare il proprio ardimento, da sfruttare come un biglietto da visita. La *Mensur* viene così descritta a Lucio da uno dei due uomini:

«Lei che è uno straniero ma, a quanto pare, conosce bene il nostro paese, lei sa di certo che cosa intendo dire allorché affermo che un particolare senso dell'onore distingue il popolo tedesco dagli altri popoli. Queste cose non si possono spiegare con le parole, bisogna fare l'esperienza. Ad ogni modo, ecco, nel duello, i due avversari stanno l'uno di fronte all'altro in questo modo»; a questo punto il mio interlocutore si è alzato e si è messo nella posizione del duellante, col braccio teso a brandire una sciabola immaginaria, «essi sanno che in realtà non si tratta di uscire vincitori o vinti ma di fronteggiare con onore, cioè intrepidamente e cavalleresamente, la sfida di un altro uomo. È una questione non tanto di abilità quanto di immedesimazione. Lo studente deve fare tutt'uno con la sciabola, senza sforzo, senza confusione, con il massimo di calma e di precisione».¹⁵

Il professore – soprannominato “mela annurca” ~~da Lucio~~ – che si pronuncia a favore del duello studentesco, rimarcando «il significato di intrepidezza e di cavalleria», ha infatti il volto sfregiato come «certe mele che, staccandosi dall'albero, vanno a cascare sopra un sasso aguzzo: una ferita rimarginata da *Mensur* [...] gli segnava la guancia fino al mento». Anche l'altro, il “lanzicheneco”, – che ricorda, per via dei lineamenti del viso tipici di una certa germanicità latinizzata, il *Ritratto di un giovane uomo* (1500) dello stesso Dürer –, pur considerando la pratica come «una costumanza anacronistica che avrebbe dovuto essere abolita», portava «i segni del valore militare, ma di un genere tutto diverso: dalla spalla sinistra gli pendeva sul fianco la manica

¹⁴ Sulla *Mensur*, si veda R. COHEN, *By the Sword. A History of Gladiators, Musketeers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*, Random House, New York 2002, in part. il cap. 13 *Scars of Glory*, pp. 300-318; M. CAVINA, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Laterza, Roma-Bari 2005, in part. il cap. VI, par. 4, *Duelli iniziatici: l'iniziazione di un camorrista napoletano, l'iniziazione di uno studente tedesco*, pp. 260-263, in cui si rileva che «Il regime nazionalsocialista condusse, anche tramite la gioventù hitleriana, una violenta campagna contro le tradizionali associazioni studentesche, favorendo le *Kameradschaften* degli studenti nazisti, che peraltro vennero riprendendo di fatto la prassi delle *Mensuren*, nonostante i formali divieti».

¹⁵ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 245.

vuota».¹⁶ Le descrizioni dei due sono delle perfette rese letterarie di alcune rappresentazioni grottesche di figure mutilate dalla guerra fuoriuscite dai quadri dell'espressionismo tedesco, del gruppo Die Brücke, che dovevano essere familiari a Moravia: tra gli altri, *Selbstbildnis als Soldat* (1915) di Kirchner, soprattutto per la mano destra mozzata; *Die Skatspieler* (1920) altre prove di Otto Dix, per la deformazione, seppur in forma molto più accentuata; taluni dipinti della *Neue Sachlichkeit* di Grosz, e così via. Le dichiarazioni del “lanzicheneco”, in manifesta opposizione nei confronti della pratica della *Mensur* e, per esteso, delle usanze del Terzo Reich, fanno scaturire nei commensali, stagnati in un'atmosfera di “caccia alle streghe” e di ostinato scovamento dei nemici del popolo, alcuni dubbi inerenti al sangue dell'uomo, se ariano, latino o slavo; alle sue tendenze politiche, se non completamente ortodosse o legate a un'antica appartenenza a un partito di sinistra; a un eventuale tradimento del sacrosanto istituto familiare. È Trude, infine, a risolvere il caso facendo risalire l'atteggiamento del “lanzicheneco” alla sua condizione di intellettuale, una «risposta ineccepibile che avrebbe potuto essere suggerita ugualmente così dalla fede come dal terrore»¹⁷ che, unitamente a un sentimento di anti-intellettualismo, il regime hitleriano aveva inculcato nel popolo tedesco.

3. *Il duello (di Dio) di Kleist*

Gli echi della vicenda di Kleist all'interno di 1934 non si arrestano al suicidio a due che tiene le redini del romanzo, bensì coinvolgono, più o meno consapevolmente da parte di Moravia, l'opera del drammaturgo tedesco. L'ultimo racconto di Kleist, scritto nel 1811, l'anno della sua morte, si intitola proprio *Il duello* (*Der Zweikampf*) e, sebbene si tratti di una tipologia duellistica diversa da quella descritta da Moravia, si può ricavare una convergenza tematica. A differenza della *Mensur* – un duello, come detto, ascrivibile al mondo accademico tedesco e, nel caso specifico di 1934, alle *Kameradschaften* degli anni hitleriani – *Il duello* di Kleist, ambientato verso la fine del XIV secolo, nel Sacro Romano Impero, è un combattimento di tipo ordalico, anche noto come “duello di Dio” dal momento che sarebbe stato il giudizio divino a decretare la sentenza a favore dell'uno o dell'altro duellante.¹⁸ Così, secondo la descrizione kleistiana, si svolgeva il duello di Dio:

¹⁶ Ivi, p. 244.

¹⁷ Ivi, p. 251.

¹⁸ Per approfondire si veda il par. *Duelli ordalici*, in M. CAVINA, *Il sangue dell'onore* cit., pp. 3-30, in cui si spiega anzitutto il funzionamento dell'istituto: «Per ordalia (*Urteil*) o giudizio

l'araldo, a un cenno dell'imperatore, chiamò con uno squillo al combattimento, e i due cavalieri, lo scudo e la spada in pugno, si scagliarono l'uno contro l'altro. Messer Friedrich ferì subito al primo colpo il conte: lo scalfi con la punta della spada, piuttosto corta, là dove, tra braccio e mano, passavano le giunture dell'armatura, ma il conte, che trasalendo per la fitta balzò indietro ed esaminò la ferita, vide che, per quanto il sangue sgorgasse copioso, si trattava solo di un graffio superficiale, così che, al mormorio di disappunto dei cavalieri che si trovavano sulla rampa per la sconvenienza di un simile contegno, si fece di nuovo avanti e riprese il combattimento con rinnovata energia, come un uomo perfettamente sano. Ora infuriava la contesa tra i due combattenti, come quando si scontrano due venti di tempesta, come quando due nubi temporalesche, scagliandosi i loro fulmini, si urtano e, senza confondersi, tra lo schianto di frequenti tuoni, si ergono liberandosi l'una intorno all'altra. [...] Il combattimento, compresi i momenti di riposo ai quali entrambe le parti erano costrette non avendo più fiato, durava ormai da quasi un'ora [...] Messer Friedrich, per quanto il suo modo di fare potesse avere le sue buone ragioni, era troppo sensibile per non sacrificarlo subito alle pretese di coloro che in quel momento decidevano del suo onore: con un passo ardito abbandonò la posizione che si era scelta fin dall'inizio e quella sorta di trincea naturale che gli si era formata intorno al piede, rovesciando sul capo dell'avversario, le cui forze cominciavano già a scemare, parecchi rudi e vigorosi fendenti, che questi tuttavia, spostandosi abilmente di lato, riuscì a parare con lo scudo. Ma già nei primi momenti di questa nuova fase della lotta messer Friedrich subì un infortunio che proprio non sembrava segnalare la presenza di forze superiori arbitre del combattimento: impigliandosi col piede negli speroni, inciampò e crollò e mentre, sotto il peso dell'elmo e della corazza che gli gravavano sulle parti superiori, puntellandosi con la mano nella polvere cadeva in ginocchio, il conte Jakob il Barbarossa, non certo nel modo più magnanimo e cavalleresco, gli conficcò la spada nel fianco rimasto così scoperto. Messer Friedrich, con un grido di immediato dolore, balzò su da terra. Si calò l'elmo sugli occhi e, tornando in fretta a volgere il viso all'avversario, si accinse a riprendere la lotta: ma mentre con il corpo piegato dal dolore si appoggiava alla spada e la vista gli si annebbiava, il conte gli affondò ancora per due volte l'arma nel petto, proprio sotto il cuore, al che lui, nel fracasso dell'armatura si abbatté al suolo, lasciando cadere spada e scudo accanto a sé. Il conte, gettate via le armi, mentre echeggiava un triplice squillo di tromba gli pose il piede sul petto e, mentre

di Dio (*iudicium Dei*) si intendeva qualsiasi procedimento con il quale nella società medievale europea – ma fu istituzione nota alle culture più diverse – la divinità veniva chiamata a manifestare la sua insindacabile volontà di fronte a un fatto controverso. L'ordalia constava, dunque, di una prova dal cui risultato veniva fatta dipendere la decisione giudiziaria: espressione di una civiltà giuridica in cui le dimensioni della religione, della morale e del diritto venivano percepite insieme ed indistintamente nell'unità del verbo divino» (p. 8).

tutti gli spettatori, l'imperatore in testa, tra sorde esclamazioni di orrore e di pietà, si alzavano dai sedili, donna Helena, seguita dalle due ragazze, si gettò sul caro figlio, che si torceva nella polvere e nel sangue.¹⁹

Il tema della novella è quello che ha ossessionato Kleist per tutta la sua esistenza, e che si ritrova in larga parte della sua opera, *ovverosia* il divario incolmabile tra la rappresentazione ideale e la realizzazione concreta dell'onore e della giustizia, e proprio nel *Duello* ne fornisce una resa plastica. Così Raboni riassume la trama:

un "giallo" ante-litteram: alla fine del XIV secolo, il duca Guglielmo di Breysach viene ucciso in circostanze misteriose. La ricerca del movente porta a sospettare del fratello della vittima, il conte Giacomo, detto Barbarossa; ma questi si difende davanti all'imperatore rivelando che la sera del delitto si trovava a convegno amoroso con una dama, e adducendo di ciò prove apparentemente inconfutabili. La dama, contro ogni evidenza, nega il fatto; e un nobile che la ama sfida il Barbarossa a un duello dal cui esito dovrà risultare, per giudizio divino, chi mente e chi dice il vero. Nemmeno il giudizio divino basta tuttavia a risolvere il caso: perché se è vero che il duello si conclude con la vittoria del Barbarossa e la sconfitta dello sfidante, è anche vero che il secondo si riprende miracolosamente dalle gravissime ferite riportare, mentre il primo si ammala a morte a causa di quello che sembrava un semplice graffio...²⁰

Dunque, il giudizio divino sembra non essere abbastanza chiaro in quanto la situazione si ribalta: il duellante sconfitto riporta delle ferite che, «per quanto toccassero parti vitali e delicate, per una particolare disposizione del cielo non erano mortali»,²¹ mentre le condizioni del vincitore, che presenta solo una ferita superficiale e apparentemente insignificante, si aggravano. L'arte dei medici, accorsi rapidamente da Svevia e Svizzera, non è in grado di rimarginare la ferita, mentre «una purulenza corrosiva, ignota a tutta la medicina di allora, divorava come un cancro, fino all'osso, l'intero complesso della mano, così che, con orrore di tutti i suoi amici, ci si vide costretti ad amputargli l'intera mano rovinata»²² e, in seguito, tutto il braccio, dilaniato

¹⁹ H.V. KLEIST, *Il duello*, in ID., *Opere cit.*, pp. 952-954.

²⁰ Il passo è citato dalla recensione allo spettacolo *Il duello*, di H.V. Kleist, regia di G. Lavia, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1994, p. 28, poi ristampato con il titolo *Lavia si crede Kleist ma ci vuol bene altro* in G. RABONI, *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro (1964-2004)*, a cura di L. Danio, Mondadori, Milano 2019, pp. 292-294.

²¹ H.V. KLEIST, *Il duello cit.*, p. 954.

²² Ivi, p. 962

anch'esso dal pus, conducendo il Barbarossa gradualmente verso la morte e, di conseguenza, il giudizio di Dio a favore del suo sfidante. È una descrizione macabra, fatta di crude mutilazioni, che si ritroverà, come visto, nel salotto in cui è ambientata la discussione intorno alla *Mensur* nell'opera moraviana. In ambedue, peraltro, il duello affonda le proprie radici nella fede (o nel terrore) dei combattenti nei confronti di un'entità superiore: da un lato, nell'universo medievale, verso Dio; dall'altro, negli anni Trenta del Novecento, calati nell'ideologia nazionalsocialista – una vera e propria «religione politica»²³ –, verso il Führer.

4. Kleist, un vero modello?

Dalla pagina riportata e dalle poche – ma esaustive – righe riassuntive del *Duello*, si evince quella che Croce definisce, in *Poesia e non poesia* (1923), «la mano pesante del Kleist», le cui novelle, «rapide, precise, tutte materiate di fatti, sembrano affogare nella narrazione dei fatti, e riescono strane, curiose o terrificanti; ma non veramente tragiche o commoventi». In altri termini, secondo Croce, a difettare, nelle opere di Kleist, è l'idea poetica, tanto da essere costretto a ripiegare su un procedere intellettualistico seguendo «un disegno, simbolo e intenzione morale o politica che fosse» – il giudizio divino, nel caso del *Duello* – e non potendo quindi ricavare altro che «un *opus oratorium*, di un'oratoria che può salire sino alla storia edificante».²⁴ Sulla stessa linea, nonostante la notevole diversità di approccio critico, si colloca

²³ La formula, usata da Emilio Gentile in relazione al fascismo, viene elaborata in E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993, che fa propria la lezione del fondamentale G. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, trad. it. di L. De Felice, Il Mulino, Bologna 1975.

²⁴ B. CROCE, Kleist, in ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari 1923, pp. 52-59. Le pagine su Kleist, prima di essere ristampate andando a costituire il quinto capitolo del celebre volume, erano state già pubblicate sulla rivista crociana «La Critica», XVIII, marzo 1920, pp. 70-75. A proposito di Kleist, come nel capitolo precedente su Werner, Croce parla di «cecità di poeta», ossia «l'incapacità a veder le passioni particolari nella luce dell'umana passione, le aspirazioni nell'aspirazione fondamentale e totale, gli ideali parziali e discordanti nell'ideale che li compone in armonia: il che una volta si chiamava impotenza a "idealizzare". L'idealizzare poetico non è già frivolo abbellimento, ma approfondimento, in virtù del quale dalla torbida commozione si passa alla serenità del contemplare. Chi non compie questo passaggio, e resta immerso nell'agitazione passionale, per quanto si dibatta e sforzi, non riesce mai a dare né agli altri né a sé stesso la pura gioia poetica» (p. 52).

anche Praz che in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), a proposito del dramma *Penthesilea* di Kleist, scrive che è «un'opera che vorrebbe avere dell'ossessionato e dell'allucinato, mentre riesce spesso al gonfio e al ridicolo», proprio in ragione di ~~quell'attitudine~~ intellettualistica a cui faceva riferimento Croce, dato che «si rivela composto di lunghi discorsi invece che di dialoghi ove ogni personaggio intervenga proporzionatamente: dramma a lunghi discorsi vuol dire dramma a tirate cosiddette "liriche", cioè, fuor di litote, dramma retorico».²⁵ Nonostante gli autorevoli dissensi critici, la scelta di Moravia di adottare Kleist come modello di base per *1934* appare evidente: per la tematica del suicidio a due, un'idea «quasi cavalleresca: il cavaliere e la dama innamorati che sfidano insieme il dragone, cioè la morte», e per la ripresa, in chiave novecentesca, di un duello di origine tedesca. In particolare, Kleist è servito a Moravia «per fare atmosfera, per dare una certa idea del germanesimo»²⁶ al romanzo, insieme a Dürer, Goethe e Nietzsche, all'ambientazione nei primi anni del Terzo Reich e alla tipizzazione dei personaggi tedeschi.

²⁵ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Rizzoli, Milano 2021, p. 20.

²⁶ G. NASCIMBENI, *Intervista con lo scrittore mentre sta uscendo "1934". Moravia: ecco il mio romanzo*, in «Corriere della Sera», 15 gennaio 1982, p. 3.

